

Sinais de cena 3

Junho de 2005





Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 3, Junho de 2005

Propriedade	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
Direcção	Maria Helena Seródio
Conselho Redactorial	Fernando Matos Oliveira, Miguel-Pedro Quadrio, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Cintra e Sebastiana Fadda
Conselho Consultivo	Carlos Porto, Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan António Hormigón, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Michel Vaïs, Nikolai Pesochinsky
Coordenaram este número	Maria Helena Seródio e Sebastiana Fadda
Colaboraram neste número	Fernando Matos Oliveira, Francesc Massip, Isabel Alves Costa, Jean-Pierre Wurtz, João Carneiro, João Ferreira Duarte, José Alberto Ferreira, José Miranda Justo, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Maria Virgílio Cambraia Lopes, Marta Brites Rosa, Miguel Falcão, Miguel-Pedro Quadrio, Mónica Guerreiro, Neus Laguna, Paulo Eduardo Carvalho, Pedro Sitima, Rui Aires Augusto, Rui Cintra, Rui Pina Coelho, Susana Paiva e Tiago Bartolomeu Costa
	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
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



INSTITUTO PORTUGUÊS DE CRÍTICOS DE TEATRO

Índice

Este número

sete | [Ano dois: Questionar e celebrar](#) | Maria Helena Seródio

Dossiê temático

nove | [O\(s\) Prémio\(s\) da Crítica 2004](#) | Paulo Eduardo Carvalho

onze | [Uma paisagem de rosto humano: Miguel Seabra e os roteiros artísticos do Teatro Meridional](#) | Maria Helena Seródio

dezoito | [Thomas Bernhard "servido" por Joaquim Benite](#) | Miguel-Pedro Quadrio

vinte e um | [Nós, os espectadores](#) | Mónica Guerreiro

vinte e três | [O que de inesperado a vida nos reserva](#) | João Carneiro

Portefólio

vinte e quatro | [Respirar fundo](#) | Susana Paiva

Na primeira pessoa

trinta e cinco | [André Murraças e Miguel Abreu](#)
[A invenção do "actor T": Teatro de género em Portugal](#) | Mónica Guerreiro
Miguel-Pedro Quadrio

Em rede

quarenta e cinco | [Textos em rede](#) | Rui Cintra

Estudos aplicados

quarenta e nove | [As artes do circo](#) | Isabel Alves Costa

cinquenta e sete | [Um duplo centenário: O "Teatro Livre" e o "Teatro Moderno"](#) | Luiz Francisco Rebello

sessenta e um | [Tchekov em Portugal](#) | Rui Pina Coelho

Notícias de fora

sessenta e nove | [Ambições elevadas: Nos cem anos do Abbey Theatre](#) | Paulo Eduardo Carvalho

setenta e três | [A descentralização e a organização do teatro em França: Breve panorâmica](#) | Jean-Pirre Wurtz

setenta e oito | [Teatro catalão em Paris](#) | Francesc Massip

Passos em volta

oitenta e um	Uma "desordem harmónica" ou uma extravagância pós-moderna?: <i>Serviço d'amores</i>	Maria João Brilhante
oitenta e quatro	Imaginar o impensável: <i>O crime do século XXI</i>	José Alberto Ferreira
oitenta e sete	E foram trevas. Metáforas de escuridão: <i>Inverno e As regras da arte de bem viver na sociedade moderna</i>	Sebastiana Fadda
noventa e um	Schuster/Niccollini: <i>Mahabharata 2.0</i>	Fernando Matos Oliveira
noventa e cinco	Um jardim zoológico que não é de cristal: <i>Escravo doutros</i>	Maria Helena Seródio
noventa e oito	Uma teia invisível de relações: <i>Cosmos</i>	Tiago Bartolomeu Costa
cento e um	No vórtice de Ubu: <i>UBUs</i>	Paulo Eduardo Carvalho

Leituras

cento e cinco	Com a mão fundo no coração das marionetas: <i>Figurantes</i> , de Jacinto Lucas Pires	Rui Aires Augusto
cento e oito	Um auto de Camões (quase) redescoberto: <i>Filodemo</i>	Maria João Brilhante
cento e dez	Uma "neutralidade cómoda": <i>Teatro escolhido</i> , de Ramada Curto	Luiz Francisco Rebello
cento e doze	"Bless thee! Thou art translated" - Shakespeare de duas caras: <i>Sonho de uma noite de Verão</i>	João Ferreira Duarte
cento e quinze	A "distância" ao nosso alcance: <i>Teatro 1 e Teatro 2</i> , de Brecht	José Miranda Justo
cento e dezanove	O teatro no reino das virtudes: <i>O espectáculo desvirtuado</i> , de Graça dos Santos	Miguel Falcão
cento e vinte e dois	Publicações de teatro em 2004	Sebastiana Fadda

Arquivo solto

cento e vinte e cinco	Rafael Bordalo Pinheiro: O teatro pelos traços da caricatura	Maria Virgílio Cambraia Lopes
-----------------------	--	-------------------------------

Ano dois: Questionar e celebrar

Maria Helena Seródio

*um modesto mas profundo gesto de amor pela vida que,
através do teatro, arde sobre as cenas do mundo inteiro.*¹

Na transposição do "limite" que representou a entrada no ano dois da publicação desta revista, gostaríamos de nos rever nas palavras de Strehler acima transcritas, adoptando-as como divisa do nosso trabalho aqui.

Porque são, fundamentalmente, três as razões que nos movem nesta interpelação do que no teatro e pelo teatro se faz: dar testemunho do que vemos, lemos e investigamos; entender (ou procurar entender) tudo isso em função de conceitos e metodologias que incansavelmente interrogamos e depuramos; e, finalmente, celebrar festivamente o que julgamos merecer o nosso (ainda que discutível) aplauso. Por um gesto de amor ao teatro e à vida.

Não nos movem imprudentes gestos de impugnação de um qualquer objecto cénico, nem nos parece razoável focalizar interstícios de escaramuças, por mais que essas receitas pareçam atrair entusiasmos fátuos e néscias maledicências. O que não significa que nos furtemos a um esclarecido debate de ideias e a uma exigente confrontação de opções estéticas. Mas gostaríamos que na vida – como no teatro de que falamos – pudéssemos superar estereótipos gastos e reclamar a emancipação das ideias, dos gostos e dos afectos.

De tão desmedido que é, este programa faz-nos esquecer as condições inacreditáveis em que o praticamos: uma devoção totalmente "generosa" (alguém "de fora" saberá disto?), um infatigável labor de escrita e revisão (não há olhos e braços outros que nos assistam...), uma obsessiva marcação de prazos acelerados e quase autofágicos (em estridente conflito com tudo o que fazemos para além deste compromisso de "missão").

E assim, nesta singular obstinação, aí está mais um número da *Sinais de cena* a dar conta do que queremos que não seja esquecido. A começar pelo Prémio da Crítica (e as três Menções Especiais) que o júri da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro atribuiu, no seu rosto plural e nas suas diversas fundamentações: *Para além do Tejo* (do Teatro Meridional e projecto *Percursos*, do Centro Cultural de Belém), *O fazedor de teatro* (da Companhia de Teatro de Almada), *Luz/Interior* (um projecto de Rita Só, co-produzido pela Casa Conveniente e João Garcia Miguel

Unipessoal) e *A cabra, ou quem é Sílvia?* (do Teatro da Comuna). Os quatro objectos cénicos distinguidos representam modos diversos de entender – e exercer – o gesto criativo e nas alegações públicas, que apresentámos no Salão Nobre do Teatro Nacional D. Maria II (por amável cedência do seu Director, António Lagarto), pudemos dizer das razões que justificaram a selecção feita. E, curiosamente, constatámos que o desacordo dos artistas relativamente ao discurso analítico não deplora apenas as palavras aceradas de crítica: pode também, como o fez a fundadora e principal criadora da Casa Conveniente, verberar o elogio, quando ele não alinha com expectativas outras. Mas podendo isto ser sintoma de alguma insuficiência de debate artístico entre nós, não nos pode demover de prosseguir, pela nossa parte de críticos, uma atenta e problematizadora abordagem do que se faz (ou fez) em teatro, sem nos rendermos à *mui* portuguesa tentação da renúncia complacente.

Outras celebrações – centenárias as quatro – ocupam este número: a morte de Rafael Bordalo Pinheiro, infatigável caricaturista e enamorado do teatro; a formação entre nós de companhias que visavam cumprir o programa que Antoine propunha do naturalismo em teatro: o Teatro Livre (1904) e o Teatro Moderno (1905); o do lugar da invenção, no início do século XX, do teatro irlandês: o Teatro da Abadia; e o de Tchekov (pela data do seu falecimento, a 1904). Nestes quatro casos, a celebração implicou renovadas investigações que trouxessem algumas das circunstâncias, nomes e lugares por onde passaram os protagonistas da mudança. Para o Arquivo solto, Maria Virgílio Cambraia Lopes recorda o inventor do Zé Povinho e os seus olhos postos em cena, enunciando as suas visões do teatro: por autores, artistas, empresários, teatros e até ... por si próprio, "encravado" numa cadeira de rodas, com um pé partido, e sem poder ir ao teatro. No artigo de Luiz Francisco Rebello, para além da substantiva informação (também avaliativa), esclarece-se um facto que durante algum tempo permaneceu equívoco: afinal, a presença de Antoine nos palcos portugueses ocorreu apenas uma vez, em 1903. No de Paulo Eduardo Carvalho, para além da "notícia de fora" que

¹ Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie* (1974), trad. Emmanuelle Genevois, Paris, Fayard, 1980, p. 3, tradução minha.

dá conta das múltiplas actividades concitadas em Dublin no final de 2004, em torno do centenário, refere o autor – ainda que com brevidade – a fortuna dos dramaturgos irlandeses em Portugal. Por seu lado, Rui Pina Coelho apresenta uma longa e exaustiva lista de espectáculos (com algumas das suas respectivas ilustrações) que os textos de Tchekov (ou inspirados pela figura e obra do autor russo) fizeram passar pelos palcos portugueses.

Uma outra lista, organizada pacientemente por Sebastiana Fadda, sinaliza os livros de e sobre teatro que foram publicados em Portugal em 2004, encerrando dessa maneira uma rubrica – Leituras – que prevê a inquirição a peças originais, reedições e edições críticas, bem como traduções e estudos (ou documentos) sobre teatro. Dá, assim, conta de alguma da actividade editorial neste campo que, entre nós, ainda é errática, insuficiente e pouco publicitada. Para ela contámos com a participação de estudiosos do teatro, mas também de especialistas em tradução (bem vindos a este nosso esforço conjunto!), bem como de investigadores que apuram os seus conhecimentos sobre o teatro em Portugal, residindo em Portugal, ou de longe, como é o caso de Graça dos Santos. E quase sempre propusemos o “confronto” entre o que é dito sobre os livros e algumas das suas consequências teatrais, com fotografias de cena que relembrem os autores ou as circunstâncias das realizações cénicas de que se fala.

E é ainda de escrita que nos fala a rubrica Em rede, nela revelando Rui Cintra como na *internet* se podem procurar, ler e imprimir textos de dramaturgos clássicos, usando das virtualidades ao alcance de um “clique”.

Nessa equação entre escrita e cena surge também a notícia de autores catalães vistos em Paris, numa visita rápida às potencialidades de uma dramaturgia rica e em ascensão, de acordo com a opinião competente de Francesc Massip. E de Paris chega-nos, pela escrita de Jean-Pierre Wurtz, uma informada descrição de como se organiza o tecido teatral em França, com particular destaque para as responsabilidades cometidas aos seus poderes públicos – nacionais e regionais – na animação da vida artística feita em palco.

Em cena, mas em terras portuguesas, lembramos alguns espectáculos deste início de 2005, diversos nas geografias que percorreram – em Évora, Coimbra, Porto e Lisboa –, no fôlego institucional em que se recortaram, e nas opções estéticas que mobilizaram. Nessa declarada multiplicação de propostas, assinala-se a atenção a uma dramaturgia contemporânea de ácido comentário à vida que nos cerca

(nos repertórios do Cendrev e dos Artistas Unidos, encenados, respectivamente, por Luís Varela, Jorge Silva Melo e Andreia Bento), ou tecendo enredos enigmáticos (que Cristina Carvalhal tomou de Gombrowicz). Há ainda uma visita à *Mahabharata* na arte da manipulação de marionetas, bem como as mais esplendorosas e memoráveis criações que os dois Teatros Nacionais ergueram neste início do ano: em Lisboa, a partir de Gil Vicente (Maria Emília Correia a inventar um universo mágico e festivo para a co-produção que dirigiu) e no Porto, a partir dos *Ubus*, de Jarry, em imaginativa tradução de Luísa Costa Gomes, uma produção brilhante dirigida por Ricardo Pais, com excelentes e competentíssimas colaborações criativas, que fazem explodir em cena um virtuosismo de ironia e alacridade, em rigorosos e lúdicos registos de interpretação.

Um outro espectáculo que os “Passos em volta” relembram é o de Luís Castro que tematiza questões de identidade na performatividade de um corpo que se expõe em coreografias diversas na forma de expressão e intenção de comunicabilidade. E essa acaba por ser a questão maior de que falam também, de outro modo, Miguel Abreu e André Murraças aos entrevistadores Miguel-Pedro Quadrio e Mónica Guerreiro, debatendo as suas propostas muito pessoais de teatro de “género”. Compondo razões pertinentes para fundamentar o teatro que insistem em criar, estes criadores desvendam a interpelação que lançam aos hábitos e juízos sociais que integram o conceito de género, como emergindo numa lógica de padronização que muitas vezes rasura formas outras de entender a sua relação com o sexo, a sexualidade e a arte em geral.

Mas no conceito amplo das artes performativas, que a revista interpela e celebra, cabe ainda a magia das artes do novo circo de que nos fala Isabel Alves Costa, de forma conhecedora, e que – por coincidência de tempos e de afectos – surge de outro modo no portefólio de Susana Paiva a propósito da sua participação no projecto *Percursos*, em iniciativa do CCB. No conjunto de imagens, que aqui a fotógrafa nos dá a ver, não estará resumido ou sinalizado o seu – já longo e rico – trajecto, atento a tantas e variadas realidades de que vem dando testemunho. Mas está uma forma de “confissão”: a do deslumbramento que lhe trouxe esta renovada forma de efabulação que lhe “devolve a magia e o mistério que, por vezes, faltam ao quotidiano”.

A abertura às artes performativas que aqui se pratica é, de facto, a celebração da vida nestas dimensões tão manifestamente plurais.

O(s) Prémio(s) da Crítica 2004

Paulo Eduardo Carvalho

A atribuição de prémios nos domínios da criação artística é sempre um procedimento delicado. E, contudo, eles abundam. Em Portugal, a situação apresenta contornos particulares, nem todos eles muito auspiciosos no que diz respeito ao teatro. Após algumas décadas em que se acumulavam os prémios da própria APCT com os Prémios Garrett, os Setes de Ouro e os Troféus Nova Gente, ou ainda os prémios TV Guia e os Prémios Antena Um, quase todos eles contemplando as múltiplas e variadas categorias de intervenção na criação teatral e pautados pela sempre discutível sugestão de que se premiava o "melhor", encontramos, em anos mais recentes, numa situação de clara rarefacção ou especialização das distinções consagradas à criação teatral: os Prémios Almada e Revelação Ribeiro da Fonte, os Prémios ACARTE/ Madalena de Azeredo Perdição, os Prémios do Teatro na Década ou este mais recente Prémio da Crítica traduzem todos eles a dificuldade de dar conta, de forma que desejaríamos exaustiva e abrangente, de experiências não só diversificadas, mas também cada vez mais fragmentadas e atomizadas e mais amplamente distribuídas pelo território nacional, sujeitas a períodos de apresentação consideravelmente curtos, razões de sobra para tornar muito difícil uma qualquer distinção valorativa por categorias.

Além disso, a importância de um prémio resulta não só da qualidade historicamente comprovada dos seus contemplados, mas também da sua própria longevidade. Em Portugal, a atávica brevidade das diversas experiências, acima referidas, destes últimos trinta anos não conseguiu criar nada com um prestígio equivalente aos britânicos Evening Standard ou Olivier, aos Lope de Vega espanhóis ou aos Molière franceses. Claro que, entre nós, os prémios teatrais não têm qualquer efeito no *marketing* do espectáculo, afirmando-se unicamente como tributos genuínos, como sinais de aprovação e celebração. E justamente porque queremos continuar a "criticamente" celebrar a criação cénica, também nós, na renascida Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, achámos que valia a pena recomeçar.

De acordo com o regulamento aprovado no início de 2003, o Prémio da Crítica destina-se a distinguir "uma invulgar contribuição para o panorama artístico nacional" no domínio das artes performativas, contemplando ainda a possibilidade de atribuição de três Menções Especiais, sujeitas ao mesmo tipo de consideração. No ano passado, atribuímos o Prémio da Crítica à tradutora e dramaturgista Vera San Payo de Lemos, distribuindo as três Menções Especiais pelo projecto *Percursos*, uma iniciativa do Serviço de Pedagogia e Animação do CCB, coordenado por Madalena

Victorino e Giacomo Scalisi, pelo espectáculo *Circo*, do Teatro da Garagem, escrito e encenado por Carlos J. Pessoa, e pelo sonoplasta e desenhador de som Francisco Leal.

Nesta segunda edição, decidi um júri constituído por João Carneiro, Maria Helena Seródio, Miguel-Pedro Quadrio, Mónica Guerreiro e por mim próprio, atribuir o Prémio da Crítica 2004 ao espectáculo *Para além do Tejo*, uma criação de Miguel Seabra, co-produzido pelo Teatro Meridional e pelo CCB. Decidi ainda este júri atribuir três Menções Especiais a três outros espectáculos, aqui apresentados pela sua ordem de estreia: o espectáculo *O fazedor de teatro*, texto de Thomas Bernhard, com encenação de Joaquim Benite e produção da Companhia de Teatro de Almada; o espectáculo *Luz/Interior*, um projecto de Rita Só, co-produzido pela Casa Conveniente e por João Garcia Miguel Unipessoal; e ainda o espectáculo *A cabra, ou quem é Silvia?*, texto de Edward Albee, encenação de Álvaro Correia e produção d'A Comuna – Teatro de Pesquisa.

Tal como já aconteceu o ano passado – e esta será a mais assumida diferença destes prémios – a cerimónia pública de entrega dos nossos humildes, embora originais, troféus foi acompanhada pela mais discursiva expressão dos méritos muito diversos reconhecidos às realidades distinguidas. Assim, cada um dos espectáculos foi objecto de uma breve reflexão, empenhada em desenvolver e justificar as nossas opções, deste modo contribuindo também – assim o esperamos – para a ampliação crítica dos méritos reconhecidos aos premiados.

Com base na divisão de tarefas realizada aquando da reunião do júri, coube a Maria Helena Seródio assegurar o texto de apresentação do espectáculo *Para além do Tejo*, o Miguel-Pedro Quadrio o comentário de *O fazedor de teatro*, a Mónica Guerreiro apresentar *Luz/Interior*, e a João Carneiro falar de *A cabra, ou quem é Silvia?*. Tal como já aconteceu o ano passado, para além de algumas tímidas recomendações em termos de extensão, os textos que se seguem resultam das abordagens muito pessoais características de cada um dos intervenientes, agilizadas em função do seu próprio entendimento das realidades artísticas distinguidas.

Resta acrescentar que, devido ao amável e eficiente empenho do director do Teatro Nacional D. Maria II, António Lagarto, a cerimónia de entrega destes prémios, realizou-se no Salão Nobre daquele Teatro, no dia 28 de Março de 2005. A ela assistiu o Senhor Secretário de Estado da Cultura, Professor Mário Vieira de Carvalho, e durante a sessão foi lida uma primeira versão dos textos que agora, aqui, publicamos.

>
Carlos Pimenta,
Rita Só e Mónica Calle.



<
Miguel Seabra.



Joaquim Benite.

<
Álvaro Correia.

>
Rita Só
e Carlos Pimenta.



Uma paisagem de rosto humano

Miguel Seabra e os roteiros artísticos do Teatro Meridional

Maria Helena Seródio



<

Para além do Tejo,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional/CCB,
2004
(Carla Galvão e
Mónica Garnel),
fot. Rui Mateus e
Patrícia Poção.

O espectáculo *Para além do Tejo*, do Teatro Meridional, concebido e encenado por Miguel Seabra, mereceu o Prémio da Crítica de 2004. No diploma que, na cerimónia do dia 28 de Março de 2005, entregámos ao encenador, registámos, de forma breve e necessariamente incompleta, a razão da escolha feita pelo júri: "Por uma belíssima criação cénica que, depurada nos processos teatrais a que recorre, e de um estreme lirismo, evocava de forma admirável a paisagem humana do Alentejo de encontro a um expressivo jogo de silêncios e acordes musicais".

Mas, como críticos e estudiosos de teatro que somos, não ignoramos quanto de colectivo há numa criação em teatro e, por isso, ao distinguirmos este espectáculo, destacamos com igual entusiasmo todos os que nele colaboraram, entre técnicos e artistas. Destes citamos Natália Luiza, que garantiu a assistência artística, Marta Carreiras, autora do espaço cénico e figurinos, Miguel Seabra e José Manuel Rodrigues, que conceberam o desenho de luz, Fernando Mota, criador da música original e do espaço sonoro, e, claro, os actores Adriano Carvalho, Carla Galvão, Gonçalo Waddington, Mónica Garnel, Nuno Lopes e Romeu Costa, a quem coube erguer a extraordinária partitura de gestos e comportamentos que artisticamente compunha o espectáculo.

Co-produzido pelo Teatro Meridional e pelo Centro de Pedagogia e Animação do Centro Cultural de Belém, o espectáculo integrou-se na iniciativa *Percursos – Festival europeu de artes do espectáculo para um público jovem*, co-dirigido por Madalena Victorino e Giacomo Scalisi. Decorreu esta iniciativa entre 2002 e 2004 e envolveu artistas nacionais e estrangeiros numa dispersão criativa por várias cidades de Portugal, entre Coimbra, Viseu, Évora e Lisboa. Os projectos integrados nestes *Percursos* implicavam residências artísticas e exigiam uma disponibilidade para a experimentação e para o diálogo cultural, bem como para a descoberta de novas formas de cruzamento entre a arte e a vida. Sobre *Percursos* na sua formulação mais vasta, que mereceu da APCT em 2004 uma Menção especial, Ana Pais escreveu, de forma eloquente, um texto para a sessão de entrega dos diplomas em 2004 (que decorreu no Jardim de Inverno do Teatro S. Luiz a 15 de Maio) e que foi publicado no 1º número da revista *Sinais de cena*.

No caso de *Para além do Tejo*, a residência iniciou-se em Outubro de 2003 em Évora, implicando por parte dos seus criadores (actores, encenador, músico e equipa de imagem) deslocações a lugares referenciais e contactos

>

Cloun Dei,

criação e enc.

Teatro Meridional, 1993

(Oscar Sánchez,

Julio Salvatierra,

Miguel Seabra,

e Álvaro Lavin),

fot. Pedro Sena Nunes.

>

*Ñaque ou sobre**piochos e actores,*

de J. Sanchis Sinisterra,

enc. Teatro Meridional,

1994 (Miguel Seabra

e Álvaro Lavin),

fot. Pedro Sena Nunes.

>

*Delirios dell'Arte**(Versão Pantalone),*

de Mário Botequilha,

enc. Miguel Seabra,

Teatro Meridional, 2001

(Carla Maciel e

Dinarte Branco),

fot. Pedro Sena Nunes.

locais com pessoas de diversos níveis etários, mas também pesquisas literárias e artísticas que envolvessem aquele espaço cultural e que, de algum modo, sugerissem marcas e referentes privilegiados para abordar a realidade humana que o ocupa e lhe empresta o corpo vivo. De tudo isto se partiu para inventar pequenas histórias que seriam contadas a partir de gestos e movimentos, curtos fragmentos do quotidiano, imagens que, no seu conjunto, assinalavam formas de relação com o tempo, o lugar, os outros e o campo aberto do imaginário.

A apresentação final ocorreu a 9 de Outubro de 2004, no Teatro Garcia de Resende, e dela ficou-nos a brilhante análise de Christine Zurbach "Para além do texto" publicada no 2º número de *Sinais de cena*. Dela cito um curto excerto em que a autora fala do processo de criação envolvido:

Consustanciada num modo de criar assente na ideia de pesquisa, esta proposta teatral surge (...) 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. (Zurbach 2004: 90)

Com efeito, o espectáculo, concebido como uma visão artística das gentes e vidas do Alentejo, conferiu ao recorte antropológico da sua razão fundadora um lirismo extremado, articulando-se, porém, na contenção das palavras, na sobriedade dos gestos, na delicada forma de dar a ver quadros de um quotidiano simples, e na subtilidade com que recolhia em cena o sopro de uma paisagem humana que atravessava a alegria, a revolta, o companheirismo e o mais profundo desalento.

Com uma admirável orquestração de imagens e narrativas (quase sem texto a dizer em cena) por parte de



Miguel Seabra, e com um extraordinário trabalho de actores em composições prodigiosas na expressividade de gestos e atitudes, o espectáculo dava conta de uma convergência singular de três atitudes criativas. Por um lado, a observação – atenta, compadecida e exaltante – da realidade para que apontava a cena; por outro, uma depuração de elementos cénicos que tornava a figura dos actores o eixo maior de construção cénica; por último, a mobilização sóbria e justa de processos artísticos muito diversos.



Entre esses processos contava-se a criação de um espaço sonoro, de Fernando Mota, em que se confundiam os hálitos da planície e dos homens, repetindo-se, como em eco, as poucas palavras cantadas, o riso, o choro, ou mesmo o silêncio. Mas contava-se ainda – na sua construção cênica – com o uso estilizado da *commedia dell'arte*, a composição de grupo (refeita da vida, mas também captada na pintura ou na fotografia), o surto iridescente de ruídos a pontuar gestos (como nas extraordinárias cenas do jogo das cartas ou no corte da linha com os dentes), bem como com a coreografia de corpos que se debruçavam uns sobre os outros nos diversos tempos da vida e da morte.

Recortava-se o jogo cênico por sobre um simples "tapete" rectangular de cor clara, para onde lentamente os actores entravam, em fila, para de imediato sinalizarem a entrada em "cena" com o corpo, o rosto e os movimentos a adoptarem a humana contorção que lhe imprimiam o trabalho, o cansaço ou a velhice. Os figurinos, baseados no recorte simples e usando o tom cinzento claro,

acentuavam a simplicidade e parcimónia dos elementos visuais, entre os quais se contavam ainda objectos – poucos – no lugar de cena, como bancos, cadeiras, canas, enfim, coisas do quotidiano que se tornavam axiais pontos de apoio para o corpo dos actores. E com eles os intérpretes recordavam episódios de vida, evocavam o trabalho, a diversão, o protesto político, ou o mal estar social, e sinalizavam, de forma subtil, momentos de cumplicidade – dorida, quantas vezes – para mostrar a realidade humana que se reporta ao Alentejo. Do ponto de vista da sequência da vida, o espectáculo percorria o tempo ao contrário, iniciando-se na idade adulta para ir recuando até à infância e aos jogos de escola. O recatado simbolismo, que a cena usava, poder-se-ia ver no breve apontamento que descobria o pano vermelho como o outro lado da manta de retalhos, ou na entrada dos mineiros, ao fundo e de costas para o público, no movimento próprio de um grupo coral alentejano, entoando uma canção de protesto.

Este procedimento artístico não é, porém, alheio a pontos importantes do historial do Teatro Meridional que, embora alterando a sua composição a certa altura¹, e com trabalhos desiguais, manteve, no essencial, o espírito com que foi criado. Radica num encontro de jovens artistas de vários países que em Itália procuravam aprender a dominar as técnicas da *commedia dell'arte*, e foi nesse contexto, de cruzamento de aprendizagens e contando com proveniências geográficas (e culturais) bem diversas (mas todas meridionais: Itália, Espanha e Portugal), que se formou a companhia. A sua aparição em Portugal fez-se de modo fulgurante em 1992 com o espectáculo *Ki fatxiamu noi kui*, um prodígio de graça e de competência artística dos quatro *zanni*: Stéfano Filippi, Alvaro Lavin, Julio Salvatierra e Miguel Seabra. O espectáculo valeu-lhes, merecidamente, o Prémio ACARTE/ Madalena de Azeredo Perdigão de 1992 devido "ao espírito de inovação no campo das artes do espectáculo", mas já antes tinha

<

Histórias 100 tempo, do Teatro Meridional, enc. Miguel Seabra, Teatro Meridional / CCB, 2001 (Dinarte Branco, Carla Maciel, Fernando Nobre e Carla Chambel), fot. Pedro Sena Nunes.

<

Mar me quer, de Mia Couto, enc. Miguel Seabra, Teatro Meridional, 2002 (Cucha Carvalheiro e Daniel Martinho), fot. Pedro Sena Nunes.

<

O relato de Alabad, de Nuno Pino Custódio, enc. Miguel Seabra, Teatro Meridional, 2002 (Fernando Mota e Nuno Pino Custódio), fot. Miguel Seabra.

¹ Logo a seguir à primeira produção, em 1992, saiu o actor italiano, tornando-se a companhia um projecto ibérico. Em 2000, os dois actores espanhóis resolveram desenvolver a sua actividade em Espanha, ficando a direcção da companhia em Portugal a cargo de Miguel Seabra e Natália Luiza.

>

Mundau,

texto e enc. Natália Luiza,

Teatro Meridional, 2003

(Alberto Magassela e

Pedro Barbeitos),

fot. Rui Mateus e

Patrícia Poção.

>

Endgame,

de Samuel Beckett,

enc. Bruno Bravo,

Teatro Meridional /

Primeiros Sintomas, 2004

(Miguel Seabra e

João Lagarto),

fot. Rui Mateus e

Patrícia Poção.



arrecadado, nesse mesmo ano, em Marrocos, o 1º prémio para o melhor espectáculo do V Festival Internacional de Teatro de Casablanca.

Se *Cloun Dei*, em 1993, prosseguia um figurino semelhante de teatro gestual e satírico, a produção que apresentaram em 1994 sobre texto de J. Sanchis Sinisterra, *Naque ou sobre pilhos e actores*, provava como à habilidade de expressão gestual de Miguel Seabra e Alvaro Lavín se adicionavam outras capacidades. Era o caso do apelativo uso da palavra, da música que executavam em cena, da envolvente relação directa com o público, bem como do cumprimento ágil da metateatralidade do texto. De resto, neste último ponto, e sabendo nós que o Teatro Meridional é uma companhia itinerante, poderíamos identificar no espectáculo aspectos de declarada auto-referencialidade. No seu conjunto, todos estes traços vinham, afinal, designar para esta companhia, apesar da sua assumida multinacionalidade, um lugar muito próprio no teatro português.

Na relação com o texto literário – dramático ou narrativo – passará o Teatro Meridional por curiosas formas de adaptação. Julio Salvatierra assinará em 1996 a dramaturgia de *Romeu, versão montesca da tragédia de Verona*. Tratava-se de uma peculiar redução do universo de Shakespeare a uma das famílias em luta, os Montéquios, estabelecendo por aí uma concentração da história no masculino. Em cena estavam – de acordo com o que diz o programa – três actores que entre si se revezavam: António Castro e Pedro Alonso alternavam na personagem Romeu e os actores Oscar Sánchez e Miguel Seabra² nas personagens Benvolio e Frei Lourenço. No ano seguinte voltaram a Shakespeare para fazerem *Macbeth, uma tragédia ibérica*, de novo com dramaturgia de Julio Salvatierra.

Mas será no texto narrativo que o Teatro Meridional encontrará a sua mais forte relação electiva. Em 1996 usaram a adaptação de Sanchis Sinisterra de um fragmento do romance *Ulisses*, de James Joyce, com o título *A noite de Molly Bloom*. Natália Luiza, aqui assegurando a solo

um trabalho de grande delicadeza e expressividade, passava à linha da frente da companhia (a que estava ligada desde o seu início), desempenhando a partir daí um papel cada vez mais importante no colectivo. A ela se deve, certamente, uma interessante inflexão na história do Meridional que, a partir de certa altura, os colocava numa rota menos de Europa meridional do que de africanidade lusófona, pela atenção aos universos de Mia Couto e José Eduardo Agualusa, para além da invenção que Natália Luiza (nascida em Moçambique) fez ela própria em *Mundau*, em 2003.

De entre os textos narrativos de que partem para as suas singulares composições teatrais esteve *Cosmicómicas* (1965), de Italo Calvino, que se tornou *Qfwfq – Uma história do universo* (também esta com adaptação de Julio Salvatierra), em 1999. Sobre esta nova aventura cénica da companhia escreveu Manuel João Gomes: "O casamento da literatura cosmicómica de Italo Calvino com o espírito deste grupo itinerante tem efeitos explosivos (...) Nunca se terá contado com tanta irreverência a história do universo (...) que é também (a história o dirá) uma viragem significativa na história do Teatro Meridional" (*Público*, 27-3-1999). Sabemos hoje que não deixaram de ser proféticas estas palavras do crítico do *Público*.

Vieram depois os textos narrativos de Mia Couto *A varanda do frangipani* (de 1999) e *Mar me quer* (em 2001) a instalarem no património artístico da companhia uma imagem de África. Sobre *Mar me quer* escreveu Ana Maria Ribeiro:

(...) nesta África apetecível, de que nos fala Mia Couto, os homens não valem pelo que têm ou pelo cargo que ocupam – valem pelas histórias que podem contar, pela sabedoria acumulada ao longo da vida. Apropriadamente, o cenário do espectáculo (de Marta Carreiras) é extremamente simples – todo em tecidos que, pelas cores neles projectadas, tanto podem ser o céu como o mar ou a areia do deserto. É neste espaço aberto que os dois velhos fazem a dança da sedução como ela deve ser feita – sem pressas. É aqui que assistiremos a uma revelação surpreendente, que mudará irremediavelmente a vida dos protagonistas; é aqui ainda, que o autor nos deixa uma lição:

² Embora o programa registe a participação de Miguel Seabra neste espectáculo (como actor, mas também como técnico de luz e de som, e como assegurando o desenho e a realização de figurinos), tratava-se, afinal, de uma homenagem muito afectiva ao actor que, na altura, estava a recuperar de um AVC e impossibilitado, por isso, de participar no espectáculo.



é preciso viver, é preciso amar, antes que a morte venha. (*Correio da manhã*, 6-6-2001)

É certo que cada vez mais o universo do Meridional consente esta radicação a valores humanistas e exprime, de forma singela mas comprometida, uma visão de bonomia (relativamente aos afectos) e de filosófica aceitação da verdade da vida.

Outro texto narrativo será convocado mais tarde: de Luís Sepúlveda levarão à cena em versão dramaturgica de Natália Luiza, a *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar*, em 2002. Carlos Porto reconheceu a sua superlativa qualidade, comentando: "um espectáculo tão belo, tão belo na sua teatralidade, tão verdadeiro na sua humanidade, tão fortemente político no que tem de contestatário", e destacou também "o trabalho forte dos intérpretes, com uma Carla Chambel a parecer uma gaivota a voar" (*Jornal de letras*, 23-1-2002).

Com *Mundau* (2003) Natália Luiza regressa a uma imagem de África, sublinhando uma vez mais um sentido de vida sem pressa no contacto com uma natureza pródiga, mas que parece exigir um posicionamento ético em quase tudo.

Não anda longe desta visão "subvertida" (ou "subversiva") a história que Nuno Pino Custódio escreveu e interpretou de forma brilhante no Teatro Meridional, em 2002, sob a direcção de Miguel Seabra: *O relato de Alabad*. Sublinhado por um expressivo espaço sonoro da autoria de Fernando Mota, o espectáculo trazia a público a história de um poeta que, como escreveu Ana Teresa Ferreira, se "arma em (desastrado) arqueiro para resistir ao cerco de D. Afonso Henriques à cidade de Lisboa, no ano de 1147" (*Diário de Notícias, Notícias Magazine*, 1-12-2002). A voz e o corpo davam-nos o outro lado da história, se compararmos com a que sempre nos contaram e que menoriza (ou anula) o valor e a humanidade do adversário. E, apesar de Nuno Pino Custódio não pertencer à companhia, a verdade é que, com este belo texto e a sua excepcional interpretação a solo, entrava em perfeita

consonância com a marca estética de uma companhia que faz do trabalho do actor o seu eixo maior de invenção cénica e que procura revelar o lado escondido da vida: aquele que fala do humano medo, do sonho e da alegria, mas, mais que tudo, de um desejo de encontro com "o outro".

Porque, de facto, descobrimos nestas visões "meridionais" a vontade de instaurar outras formas de ver diferentes da dominante, percebendo o lado escondido da vida e com isso passando uma imagem de tolerância e de plena aceitação do outro.

Mas se é verdade que o universo narrativo tem conduzido os espectáculos do Meridional à reinvenção de um espaço de poesia e sonho referido à paisagem, ao ritmo e às gentes de África, não desapareceu deste colectivo o compromisso com as primeiras aprendizagens, nem com os gostos de um início de carreira. Assim vêm voltando os processos da *commedia dell'arte*. Foi o caso, por exemplo, dos seus *Delirios dell'arte* – que teve uma versão Doutor (2000) e uma versão Pantalone (2001), em ambos os casos sobre textos de Mário Botequilha e direcção cénica de Miguel Seabra e Natália Luiza. Sobre a versão Doutor escreveu João Carneiro:

A ironia, a sátira, a paródia, o cómico e o humor da *commedia* continuam neste texto que, partindo de improvisações, se foi afinando e acabou por ser fixado de forma notável por Mário Botequilha. Lá estão o amor, o ciúme, a bondade e o interesse que continuamos a conhecer nos humanos; lá está a fome dos criados, e o ridículo dos patrões, lá estão a vida, a morte, o amor e o dinheiro, numa mistura tão subtil que parece evidente, num registo tão fluente que só géneros muito sofisticados e autores muito hábeis sabem construir. Lá está, como ao longo da história do teatro europeu, e como noutros momentos da vida do Teatro Meridional, o teatro no teatro, num gesto que tem sabido unir, nos seus melhores momentos, a inteligência com o mais puro prazer da fruição artística." (*Expresso*, 28-10-2000)

É assim que o Meridional vem pautando o seu trabalho: num registo artístico que em arco – de gestos, situações

<

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

>

Geração W,

de José Eduardo Agualusa,
enc. Natália Luiza,
Teatro Meridional, 2004
(Daniel Martinho,
Laurinda Chiungue,
Patricia Galiano de Abreu
e Luís Gaspar),
fot. Rui Mateus e
Patricia Poção.



>

Endgame - Revisitado,

de Samuel Beckett,
enc. Bruno Bravo,
Teatro Meridional /
Primeiros Sintomas, 2005
(Miguel Seabra e
Diogo Infante),
fot. Rui Mateus e
Patricia Poção.



e poucas falas – reúne o humor e as tristezas da vida humana em partituras de cena sóbrias mas expressivas, e que, pela simplicidade de meios a que recorre, se apresenta disponível para itinerâncias várias, dentro e fora do país, visando públicos de diferentes idades e de desiguais gostos e interesses.

Em 2004 a opção foi por um autor que associamos a um imaginário mais sombrio: Samuel Beckett. A escolha recaiu na peça *Endgame*, traduzida por Francisco Luís Parreira, e levada à cena numa co-produção com Primeiros Sintomas cenicamente dirigida por Bruno Bravo. Mas, apesar de reconhecermos no universo beckettiano um pessimismo que parece alheio à estética do Meridional,

não podemos deixar de reconhecer algumas afinidades de preocupações, de desejos e de mágoas entre os seus mundos.

Sebastiana Fadda, na brilhante análise que fez a este espectáculo na sua primeira versão (publicada no 1.º número de *Sinais de cena*) faz justamente a ligação entre dramaturgo e espectáculo. Nas personagens de Beckett reconhece figuras "espantadas, horrorizadas, [que] existem e resistem. Apesar de tudo e contra toda a lógica" (Fadda 2004: 87). No espectáculo a investigadora e crítica sinalizou o acerto do espaço cénico que transferiu para o palco a própria redução dramática de dois a um acto que Beckett praticara:

No lugar da porta há uma espécie de parede e as duas janelas fundem-se numa, situada no fundo à esquerda. Isso significa que as hipotéticas saídas ou pontos de possível fuga diminuem; quanto ao mundo exterior, é uniformizado e reduzido ulteriormente numa zona indistinta de terra/mar de ninguém. Hamm pede a Clov que o leve até ao centro do centro desse minúsculo microcosmos, mas é inútil. Uma vez quebrada a simetria, só estará sempre e de qualquer modo no centro da desordem. Esse pequeno deus impedido na visão e na motricidade é arrastado pela escuridão no meio do caos. (Fadda 2004: 89)[]

Mas se esta opção cénica serve para acentuar os traços de rarefacção e de contingência do mundo beckettiano, em contrapartida o trabalho dos actores, como muito bem assinalou Sebastiana Fadda, orientou-se para uma certa amenização:

Na composição das personagens, João Lagarto retirou a Hamm os excessos de crueldade e soube dotar de uma certa humanidade a sua criatura; Miguel Seabra conferiu a Clov a pungência e dignidade possuída pelos ofendidos conscientes da sua posição. Ambos, na verdade, foram capazes de expressar uma vasta gama de sentimentos e de registos, contracenando nos diálogos e nas pausas, harmonizando as cenas mais dramáticas com as mais moderadamente risonhas. As cenas mais intensas, onde o diálogo reincide sobre o conceito de progressiva decomposição da vida e do universo (...) são mitigadas pelo registo mais certo com que os actores permitem saborear o humorismo de certas passagens do texto, inclusive o gozo de Hamm a contar o seu romance, os tiques de Clov a subir o escadote ou a falar para dentro dos caixotes, ou ainda o som do claxon usado no passeio pelo espaço doméstico. (...) João Lagarto e Miguel Seabra restituem por inteiro o delicado mecanismo tragicómico tão minuciosamente descrito por Beckett. (*Ibidem*)

Esta convergência deliberada entre visão do mundo e criação cénica entretete a dor com o triunfo da vida, a míngua das coisas com a reclamação do humano "demasiado humano" (*Ibidem*: 87), e podemos, de facto,

reconhecer nessa justaposição uma das traves fundadoras da estética do Meridional. Que, evidentemente, terá tido, ao longo dos seus 13 anos de história, momentos menos felizes e apostas menos acertadas. Mas essas singulares marcas estéticas, a que atrás nos referimos, surgem uma vez mais e de forma excepcionalmente vibrante em *Para além do Tejo*.

De facto, trabalhando este espectáculo materiais da vida em colectivo, descrevia-se em cena a rotação – dos tempos, dos ânimos e dos afectos – que são próprios de um território humano, como aqui é o Alentejo. E essa rotação realizava-se numa vibrátil sinalização artística que foi capaz de superar a banalidade de prescrições estereotipadas e descobrir o poético na simplicidade dos processos de representação teatral. E assim, essa evocação da vida, entre o reconhecimento da imagem e a descoberta do seu outro – lado, visão e valor –, ganhava a capacidade de acordar no público o riso e as lágrimas, o entusiasmo e a dor, numa ardente e emotiva celebração do humano.

E a isso o júri da APCT não podia deixar de ser sensível. Dai o Prémio que com muita alegria e genuíno reconhecimento publicamente entregámos ao Miguel Seabra em nome da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.[]

Referências bibliográficas

- FADDA, Sebastiana (2004), "Desumano, demasiado humano: *Endgame*", in *Sinais de cena*, n.º 1, Lisboa, APCT / CET, Junho, pp. 87-89.
- PAIS, Ana (2004), "Percurso", in *Sinais de cena*, n.º 1, Lisboa, APCT / CET, Junho, pp. 25-27.
- ZURBACH, Christine (2004), "Para além do texto: *Para além do Tejo*", in *Sinais de cena*, n.º 2, Lisboa, APCT / CET, Dezembro, pp. 90-92.

Thomas Bernhard “servido” por Joaquim Benite

Miguel-Pedro Quadrio

O teatro sempre foi político, uma vez que sempre se referiu à polis, à cidade. Nesse sentido, o papel político do teatro é uma condição da sua existência. É evidente que quando digo que o teatro é político não estou a dizer que ele deva ser alinhado com uma ideologia ou uma interpretação global do mundo. Quero dizer sim que se trata de um teatro interessado na História, na vida do dia a dia, e interessado nos problemas que a Humanidade enfrenta.□□

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



A 29 de Janeiro de 2004 estreou-se, no Teatro Municipal de Almada, a encenação de Joaquim Benite d'*O fazedor de teatro* (*Der Theatermacher*), de Thomas Bernhard (1931-1989). Este é o facto. Quanto à memória, o espectáculo permanecerá na de quem o fez, a ele assistiu e – deficitariamente – no que sobre ele se escreveu; quanto ao texto, os ensaios reunidos no vigésimo número do caderno *Textos de Almada* poderão ajudar quem queira situar esta peça de 1984 no universo dramático do dramaturgo austríaco. Ora, na ocasião em que a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro entrega a Menção Especial com que distinguiu esta produção da Companhia de Teatro de Almada – e cabendo-me, como membro do Júri que

unanimemente a votou, uma justificação pública dessa escolha – não me parece particularmente interessante (nem produtivo) voltar a reiterar apenas uma argumentação que se cinja à qualidade estética do espectáculo. Pelo contrário, e dado que sobre ele escrevi pelo menos duas vezes, queria clarificar hoje um outro aspecto que, dada a escassez de espaço – ou a falta de arte –, tentei transmitir no *Diário de notícias* em formulações ambíguas, porque (aparentemente) generalistas ou excessivamente afectivas: na crítica publicada durante a carreira do espectáculo, considereí-o "uma das mais deslumbrantes e poderosas criações da Companhia de Teatro de Almada" (Quadrio 2004a) e, no balanço do ano teatral, classifiquei-o como

¹ Entrevista concedida a Rita Amado, *Cenas: Publicação cultural*, Ajagato, Fevereiro de 2005, n.º 4, p. [4]

a "melhor direcção de sempre" de Joaquim Benite (distinguindo ainda Morais e Castro, que interpretou o protagonista, como o melhor desempenho masculino do ano que então findava: cf. Quadrio 2004b). Com estas duas variações do mesmo juízo superlativo quis anotar afinal que, a par da inegável distinção performativa já referida, esta encenação apresentava uma iniludível marca ética – ou política, se entendermos a noção no seu sentido mais nobre – que não só a tornava exemplo significativo do "desabrido rigor" com que Joaquim Benite vem programando e trabalhando o texto teatral, como lhe conferia um valor metonímico relativamente à atitude da Companhia Teatral de Almada face à comunidade em que hoje se insere. Proponho três argumentos para a identificação dessa dimensão do fazer teatral e da sua correlata eficácia.

Em primeiro lugar, Joaquim Benite escolheu "um texto que fala". Thomas Bernhard compôs *O fazedor de teatro* como uma redução absurda e bizarra do carácter tautológico que caracterizou a reflexão estética e a prática artística do século XX. Neste texto dramático – escrevi-o na crítica – tudo é claro e preciso: o contexto (em *tournee* pela Áustria, Bruscon, um actor falhado, e a sua trupe, parodicamente resumida à mulher e aos filhos Ferruccio e Sara, chegam a um lugarejo insignificante, Utzbach, para mais uma récita d' *A roda da História*, uma comédia da autoria do próprio Bruscon); o tempo, o espaço e as personagens (a acção decorre entre as três e as sete e meia da tarde, na sala da estalagem "Veado Negro", onde se prevê que a representação venha a ter lugar, surgindo, para além dos Bruscon, as figuras quase mudas dos donos da hospedaria e da respectiva filha); e um enredo desenvolvido em quatro cenas, que gira em torno da remontagem da peça (cf. Quadrio 2004a). No entanto, como bem assinala José A. Palma Caetano, tradutor da versão usada por Joaquim Benite, esta é "uma peça em que propriamente não há acção, não há conflito e não há verdadeiramente uma história" (2004: 5). Aparentemente, estas duas caracterizações parecem contradizer-se. Conciliam-se, todavia, se nos lembrarmos que Bernhard se posicionou face a esta intriga "inactiva" como um "Beckett musical", ou seja, à semelhança do efeito que a tragédia absurda da vida e do homem provocara no teatro do irlandês, silenciando-o até aos "actos sem palavras", no deste austríaco metamorfoseou-o num jogo complexo de longa duração, que cruelmente expõe a ilusão da "quantidade" das palavras ditas (tão valorizada no quadro das democracias ocidentais) e que, recorrendo à repetição das intervenções em séries semelhantes mas nunca idênticas, sinaliza o vazio significativo que pode resultar da capacidade humana para produzir infinitos enunciados distintos. Note-se, ainda, que a avassaladora solidão que aflige as descarnadas personagens de Beckett, muitas vezes restringidas a um inquietante imobilismo, se reflecte com igual intensidade nas figuras agitadas concebidas por Bernhard e na sua tendência para se diluírem em infíndáveis e rebarbativos (quase) monólogos.

Além de escolher um texto que fala, Joaquim Benite deixou que "o texto falasse". A discrição com que o encenador quis assinalar a sua "presença ausente" tornou-se óbvia na selecção da tradução e na concepção plástica do espectáculo. Ao utilizar uma versão "que tende a ficar 'rente ao texto' de partida" – conclusão de Alexandra Lopes (2004: 114) que me parece resumir certeira a tendência conservadora da tradução utilizada – Benite assumiu claramente o risco de confrontar o público português com uma profusão de referências contextuais que pouco ou nada lhe diriam. A apresentação de Bruscon como um "actor nacional" que se vê forçado a cumprir uma itinerância por lugares e em espaços insignificantes, as constantes alusões à comédia que se propõe representar (uma "roda da História" onde, em curto-circuito constante, se glosa o recente e pouco edificante percurso da Áustria) ou um cómico de linguagem que frequentemente se socorre da culinária local (as discussões estéticas podem desembocar ou ter origem em minuciosas divagações sobre o modo de preparar "sopa de massa frita" ou um qualquer outro prato típico) são algumas das subtilidades irónicas que, ao serem mantidas e até realçadas pela dramaturgia, fariam prever uma menor comunicabilidade do espectáculo. Também os figurinos "localistas" de Sónia Benite e o minucioso espaço de representação concebido pelo cenógrafo francês Jean-Guy Lecat – onde se reconstituiu um degradado salão de festas, similar aos que se encontravam nas sociedades recreativas da primeira metade do século XX – se situavam na mesma ambiguidade interpretativa, ou seja, ao mesmo tempo que materializaram com obsessivo e indiscutível rigor o contexto de *O fazedor de teatro*, acentuaram ainda mais a sua intradutibilidade cultural. E será – acrescentaria eu – que o obsessivo teatro de Bernhard se poderá fazer de uma outra maneira?

Ora, além de ter escolhido um texto que fala e de o deixar falar, Joaquim Benite criou as condições para que "o seu" público o ouvisse". O encenador encontrou no próprio texto a estratégia para o integrar na cultura de chegada. O principal achado concretizou-se na surpreendente acomodação à realidade nacional da oposição irónica entre o "actor nacional" Bruscon e o Bruscon, que, dadas as circunstâncias, se vê obrigado a uma humilhante presença em Utzbach. Quando Benite recorreu a Morais e Castro, um actor que vem devendo a sua fama crescente a uma omnipresença televisiva, encontrou nessa visibilidade a condição portuguesa de um "actor nacional". Programar a sua actuação para o palco de um grupo de teatro independente (neste caso, a Companhia de Teatro de Almada) poderia sugerir graciosamente a invisibilidade da insignificante Utzbach, dado o desequilíbrio de meios e de audiências entre um colectivo teatral e um programa cómico transmitido em *prime-time*. Além desta saborosa provocação das expectativas do público, o convite permitiu também dois efeitos igualmente relevantes: (a) demonstrar uma criteriosa capacidade para constituir um elenco: não só Morais e Castro é dos poucos actores portugueses que se adequariam

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



à desmesurada personagem de Bruscon – a sua antológica interpretação muito ficou a dever ao modo como Benite geriu rigorosamente a prolixidade "deste" Bruscon, o seu movimento e presença em palco, a sua capacidade para contrastar e variar registos – como se explorou a sua imensa e peculiar potencialidade expressiva em perfeita articulação com as valências dos restantes intervenientes, desenhados como se fossem títeres de uma tão hilariante, quanto descoroçoada pantomina (Francisco Costa foi um estalajadeiro perplexo que suportou os desmandos de Bruscon numa impressiva contracena silenciosa, Teresa Gafeira, sua mulher, uma austríaca "típica", que se desconjuntava como uma marioneta, Miguel Martins um apatetado Ferruccio e Maria Frade uma filha doce e resignada); (b) caucionar uma estratégia eficaz de comunicabilidade: utilizou-se a previsível empatia do público com a actuação de Morais e Castro para suprir eventuais distanciamentos e perplexidades que as indeléveis marcas culturais desta peça poderiam provocar num auditório transversal.

É esta sageza de dar a ver o melhor teatro nas condições ideais para que qualquer tipo de público a ele tenha acesso – esforço não só concretizado na

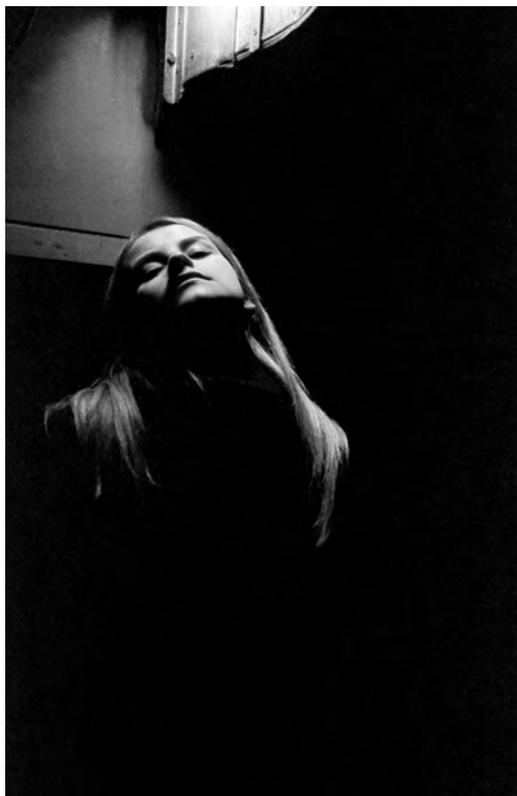
equilibradíssima programação da Companhia de Teatro de Almada, mas que também se tem reflectido na criteriosa selecção dos espectáculos que preenchem a oferta anual do Festival de Teatro de Almada (uma estratégia claramente sancionada pelo número crescente de espectadores que participam na iniciativa) – que transforma o trabalho de Joaquim Benite com a Companhia de Teatro de Almada num dos mais relevantes e inteligentemente comprometidos projectos do nosso panorama teatral.

Referências bibliográficas

- CAETANO, José A. Palma (2004), "A denúncia do absurdo (a propósito de *O fazedor de teatro*)", *Textos de Almada*, Almada, CTA, n.º 20, pp. 3-8.
- LOPES, Alexandra (2004), "Os tradutores, esses fazedores de cultura" [recensão à tradução de José A. Palma Caetano de *O fazedor de teatro*, de Thomas Bernhard], *Sinais de cena*, n.º 2, Lisboa, APCT / CET, Dezembro, pp. 112-114.
- QUADRIO, Miguel-Pedro (2004a), "Thomas Bernhard e a boa morte do teatro", *Diário de notícias*, 17 de Fevereiro.
- (2004b), "Os espectros do teatro", *Diário de notícias*, 30 de Dezembro.

Nós, os espectadores

Mónica Guerreiro



< >

Luz/Interior,
a partir de Peter Handke,
encenações de Carlos
Pimenta e Mónica Calle,
Casa Conveniente, 2004
(Rita Só),
fot. Pilar Mayorgas.

As experiências de intimidade radical perseguidas por Mónica Calle nos seus espectáculos têm tido continuidade em alguns projectos paralelos do colectivo Casa Conveniente. Em 2004, ano de transição para uma nova Casa (a escassas dezenas de metros da primeira, com características e tipologia similares), Mónica Calle começou por dirigir *Esquina de uma rua*, espécie de irmão desavindo – ou lado b – do projecto *Um dia virá*; e acaba o ano, inaugurando o seguinte, com *A missão, ou porque as raparigas continuam a querer ir para Moscovo*, exercício de intervenção social disfarçado de construção civil e manifesto feminista. Entre uma coisa e outra, dois espectáculos continuaram a levar os espectadores a conhecer a nova Casa: *Na colónia penal*, sob direcção de Amândio Pinheiro, a partir de Kafka; e *Luz/Interior*, um díptico gizado por Rita Só a partir de Peter Handke. E falta falar de *E depois, disseste...*, pequenos encontros encenados na discoteca Lux, ao abrigo do Festival WAY, relembando a singularidade dos actos performativos discretos: em cada cubículo da casa de banho das senhoras, um actor esperava companhia. Partilhava-se pão saloio, a possibilidade da escrita, banda sonora escolhida a dedo. E durante aqueles minutos, aquela *performance* acontecia só para nós, que de forma comprometida e pela calada entrávamos e saíamos, sem

revelar os segredos sussurrados lá dentro.

Em *Luz/Interior* propõe-se uma releitura da dramaturgia de Peter Handke para o olhar de uma Lisboa às voltas com o fim do milénio, a boémia nocturna, a degradação (metafórica e literal) dos espaços de representação e a possibilidade do teatro. Projecto de uma actriz para dois encenadores, *Luz/Interior* estuda a teatralidade possível entre palco e plateia convencional (mas afrontada, porque instalada perante um espelho intimidatório) ou constituída apenas por quatro pessoas (e o que isso implica de cumplicidade para com o acto que à sua frente tem lugar). O projecto adianta-se ao questionamento metódico das relações entre a plateia e a cena, para pôr em causa aquilo que de tradicional resiste nessa troca; mas consegue fazê-lo sem perigar a própria existência da categoria espectáculo, sem almejar desfazer esse relacionamento por o considerar ultrapassado. Aqui, a discussão sobre o papel prescrito para os artistas e o lugar confortável do espectador está ao serviço da consecução de um projecto artístico; aqui, somos confrontados com o convencionalismo dos formatos e dos cânones, e com a nossa fácil anuência aos mesmos. Mas isso não significa que não aconteça teatro, e que não fiquemos felizes por não termos acabado com a relação.

>

- > Talvez por isso, por essa felicidade do reencontro, possam *Luz* e *Interior* montar juntos uma liturgia com tanto em comum, tendo sido fabricados em separado. Objectos comunicantes, trabalhados desde o conceito como antagónicos, preservaram essa dualidade até à sua configuração final. E manipulam um exercício de contrários: de um lado, a face pública, com auditório, o palco apostado, as luzes da ribalta, microfones, a parafernália da cena; do outro, aquilo que se esconde, o lado privado, um encontro nos bastidores – nos interstícios da Casa – sem plateia, sem palco, sem luz, no silêncio, sabendo que há uma encenadora que observa de fora. O lado solar e o lado lunar, expostos pela mesma actriz – a jogar o jogo dos actores – e pelo mesmo dramaturgo – em peças simultaneamente de provocação e de catarse – para os mesmos espectadores, em dias alternados.

Em *Luz*, cujo (pre)texto é *Insulto ao público* (*Publikumsbeschimpfung*, 1965), assalta-nos o anacronismo: o público da Casa Conveniente está bem distante do público burguês e impressionável a quem o texto se destinara. Por isso, engendrou-se um contexto para forçar o desconforto, potenciando cenicamente as palavras. Francisco Rocha e Carlos Pimenta trabalharam a actualização e revivificação do texto – e do incómodo que ele provoca – através de processos de fragilização do espectador: à entrada, é separado daqueles com quem veio e sentado num lugar determinado; é confrontado com a sua imagem reflectida num espelho, enquanto atrás de si, reforçada pela amplificação, a voz continua a debitar um percurso sinuoso de diminuição do espectador, do seu carácter, da sua posição, do seu papel. O lugar do palco é quase todo ocupado pelas cortinas e pelo espelho: pela imagem da plateia, devolvida após ser dilacerada. Continua a ser possível insultar o público.

Em *Interior*, oferece-se uma experiência quase diametralmente oposta: a plateia é enobrecida pelo facto de se vincar o intimismo do encontro – apenas quatro espectadores em cada récita. Aquilo que há de assimétrico na relação entre actor e espectador é aqui rasurado: estamos frente a frente, sentamo-nos em cadeiras iguais, evoluímos juntos no caminho esboçado por Introspecção (*Selbstbeziehung*, 1966), de Peter Handke. Torrencial confissão sobre a tomada de consciência, o texto cresce do murmúrio para o grito, da contenção para a gestualidade acentuada, da partilha para o protesto – à medida que a voz e o corpo se diluem no escuro. A violência é encenada por Mónica Calle com outros instrumentos: a actriz torna-se monstro, a exiguidade do espaço aterroriza, o som tonitruante das máquinas acompanha um monólogo anafórico que, longe de decair no narcótico, se estrutura



num crescendo incondicionalmente fascinante. Então, ténues ligações reinscrevem este espectáculo no diptico de que faz parte e que interpela genuinamente a relação palco/plateia: novamente o espectador é confrontado com a sua imagem, uma fotografia tirada no momento e afixada à sua frente; em vez de, olhos nos olhos, lhe dirigir um insulto, a actriz pede-lhe que leia algumas frases de um caderninho. Continua a ser possível emocionar o público.

O que *Luz/Interior* consegue, de forma admirável, justificando esta menção especial, é devolver ao público uma experiência de teatro levada ao limite do suportável – pela sobre-exposição involuntária imposta por *Luz*, pela claustrofobia incapacitante de *Interior* –, de que se sai plenamente reconciliado com este nosso papel, a um mesmo tempo gratificante e ingrato, de espectadores dialogantes com as obras.

> *Luz/Interior*,
a partir de Peter Handke,
encenações de Carlos
Pimenta e Mónica Calle,
Casa Conveniente, 2004
(Rita Só),
fot. Pilar Mayorgas.

O que de inesperado a vida nos reserva

João Carneiro



<

A cabra, ou quem é Sílvia?,
de Edward Albee,
enc. Álvaro Correia,
Teatro da Comuna, 2005
(Cucha Carvalheiro),
fot. Susana Paiva.

A cabra, ou quem é Sílvia?,
de Edward Albee,
enc. Álvaro Correia,
Teatro da Comuna, 2005
(Carlos Paulo e
Victor Soares),
fot. Susana Paiva.

>

Em *A Cabra, ou quem é Sílvia?*, de Edward Albee, o título sugere uma complicação: se aceitarmos, ou se quisermos, que Sílvia refere também *Os dois cavalheiros de Verona*, de Shakespeare, Sílvia refere ainda uma das personagens centrais da peça, aquela por quem dois amigos se apaixonam, o que fará com que um traia o outro, o que faz com que uma história de amor e de amizades se transforme numa história de traições e de bandidos, o que fará do final da peça de Shakespeare um final inesperado, o que fez que muito bons críticos, à luz desse final, desconsiderassem razoavelmente a peça.

E, no entanto, Sílvia é aquela por quem o inesperado acontece, aquela por quem o amor chega aos homens. Sílvia, sem querer, vem perturbar o equilíbrio entre a emoção e a razão, e Sílvia é só uma mulher. Numa outra peça de Shakespeare, uma rainha apaixonou-se por um burro, na sequência de uma história de ciúmes, de vingança e de um encantamento que pesa, temporariamente, sobre a rainha e sobre o burro, que antes era homem e depois volta a ser homem – altura em que a paixão da rainha deixa, também, de existir. Em qualquer dos casos, o amor, o desejo e o ciúme perturbam a vida de homens e mulheres, e não é por algumas destas personagens pertencerem à esfera do sobrenatural que escapam a aventuras complicadas.

Albee, na sua peça, transformou Sílvia numa cabra

e fez dela aquela por quem a infelicidade entra na família dos homens, porque Martin, um arquitecto famoso, se apaixonou por ela. A sua mulher não gosta de saber que há uma outra, mas tudo se altera radicalmente quando se sabe que a outra é um bicho. A mulher, o amigo, o filho de Martin, todos são apanhados nas malhas da surpresa total, e todos reagem de maneiras diferentes, é verdade. Penso que o melhor que a peça de Albee pode fazer é mostrar-nos que não sabemos nem o que é a paixão, nem o que é o desejo, nem o que podem ser os causadores destes sentimentos, muito menos ainda quais serão as nossas reacções perante as surpresas que, de cada vez, a vida nos apresenta.

O espectáculo da Comuna, na encenação de Álvaro Correia, com as exemplares interpretações de Carlos Paulo, Cucha Carvalheiro, João Tempera e Victor Soares teve a extraordinária virtude de nos fazer ficar estupefactos perante toda esta história, perante todas estas situações, e perante todas estas personagens. Soube recriar, a partir do texto original, os sentimentos de admiração, de espanto e de medo que podemos sentir perante o que de inesperado a vida nos reserva, e para o qual não há resposta preparada. Tudo o que podemos fazer é saber que não estamos livres de nada. É uma lição antiga, que muito, mas muito raramente nos é contada de maneira tão exemplar.

Respirar fundo

Susana Paiva¹

Respirar fundo. Respirar fundo foi, durante muito tempo, a minha única solução para ganhar a necessária coragem e responder afirmativamente aos pedidos de organização do meu portefólio.

Seleccionar sempre me aterrou. Eliminar conjuntos de imagens, por vezes referências únicas a trabalhos com uma certa companhia, e criar argumentos sustentáveis para uma escolha do nosso próprio trabalho – sejam eles de ordem estética, técnica ou mesmo contextual – sempre me pareceram tarefas injustas e particularmente solitárias.

Seleccionar é condenar, precocemente, imagens a uma morte que, dessa forma, as impedirá de ver a luz do dia, elevando outras, certamente sínteses imperfeitas, à condição de ícone.

Acredito, e teimarei em acreditar, numa prática fotográfica múltipla e de partilha. Albergoo o persistente e secreto desejo de encontrar um tempo e um espaço onde haja lugar para a cumplicidade da escolha.

Seleccionar é já interpretar. Reinterpretar um olhar, fazer juízo da beleza, significado e relevância de uma imagem.

Na fotografia de espectáculo, como em todas as outras áreas, estar à altura das expectativas é a mais dura e, porventura, dolorosa experiência. Fotografar é também aprender a viver espartilhado no delicado equilíbrio entre a nossa mundividência e a visão do mundo dos outros. Traduzir, em imagens, a essência de algo tão complexamente expresso por corpos que cruzam luzes ao ritmo de voláteis sons num espaço não obedece a regras nem oferece fórmulas de sucesso.

Fotografar espectáculos é tão intenso como estar vivo. Depende sobretudo da capacidade, diária e individual, de interpretar e de acreditar no sentido e na beleza das coisas que se nos apresentam.

Estar vivo é deixar-nos tocar pela vida e poesia que brota de alguns espectáculos. É compreender que, não obstante as nossas preferências estéticas e formais, há espectáculos que nos devolvem a magia e o mistério que, por vezes, falta ao quotidiano.

Confesso que o novo circo me despertou para uma renovada forma de efabulação – uma possibilidade de viagem já tão remota em algumas outras práticas artísticas. Chamem-lhe facilitismo, o que quiserem. A verdade é que lá encontrei artistas completos, cujas vozes e corpos me induziram em espaços de fantasia e encantamento que eu própria havia já esquecido.

Em Évora, durante os *Percursos*, depois do espectáculo de Camille Boitel – inclassificável, ousou dizer –, ouvi claramente diversos outros artistas participantes apelidarem-no de "fenomenal" ou mesmo de "inacreditável". Inexplicáveis minutos de prazer sensorial e intelectual, os de *O homem de Hus*. Primitivo e simultaneamente sofisticado. "Conceptual" ouvi, mais tarde, Camille dizer acerca do seu trabalho.

Um ano depois, ainda no âmbito dos *Percursos*, recebi mais duas dádivas de puro prazer – os Baro d'Evel que transportaram na magia do seu *Bechtout* os sons da tradição romani, tão delicadamente conjugados com o seu contagiante humor francês, e os portugueses Circolando que transformaram os espaços por onde passaram em calorosos e surpreendentes mecanismos de sedução de público.

Na praça do Giraldo, em Évora, os Circolando libertaram os seus homens-toupeira, herdeiros de uma reinventada tradição musical mineira e, no seu carrossel de bicicletas, puseram à roda a cabeça de um público entusiasmado. Mais tarde, no grande auditório do Centro Cultural de Belém, com *Giroflé* libertaram toda a sua poesia e delicada melodia e transportaram o público para um espaço entre a terra e o céu.

Chamem-lhe o que quiserem, já o disse. Continuarei a acreditar que a arte se partilha e, como tal, se sente. Pela via da razão ou pela via da emoção, o que verdadeiramente mais desejo é continuar a fotografar, comunicando que há ainda muitas e boas razões para, intensamente, abraçar esta vida.

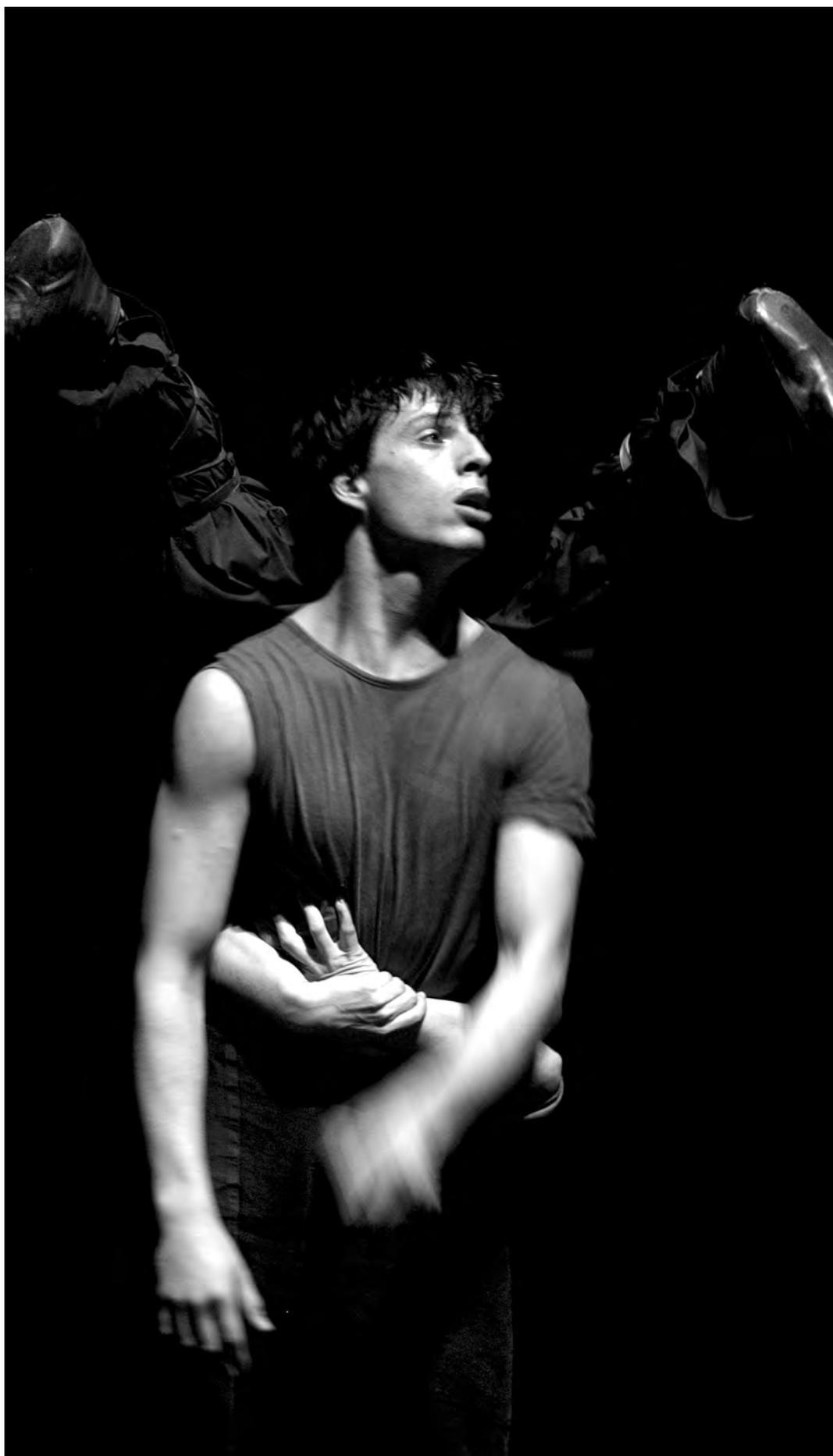
Em La Ferme d'en Haut, Villeneuve d' Ascq, Lille, Abril de 2005

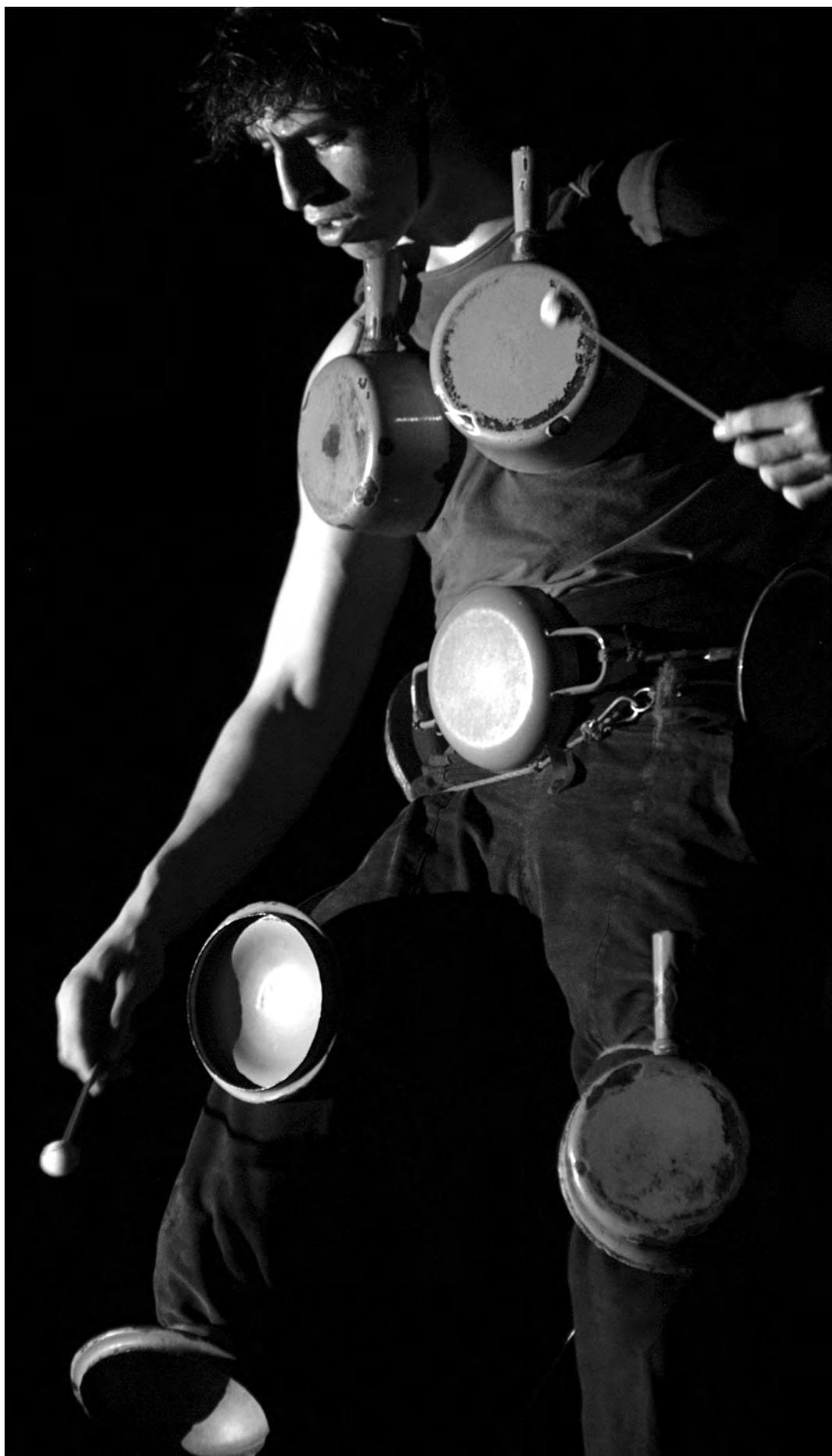
¹ Todas as fotografias integradas neste portefólio são creditadas a Susana Paiva / Percursos CCB.



<
Bechtout,
criação colectiva Baro
d'Evel, colaboração na
encenação de
Michel Cerda e
Sébastien Lalanne,
Companhia Baro d'Evel,
Festival *Percursos*,
Teatro Viriato,
Viseu, Outubro de 2004.

>
Bechtout,
criação colectiva Baro
d'Evel, colaboração na
encenação de
Michel Cerda e
Sébastien Lalanne,
Companhia Baro d'Evel,
Festival *Percursos*,
Teatro Viriato,
Viseu, Outubro de 2004.



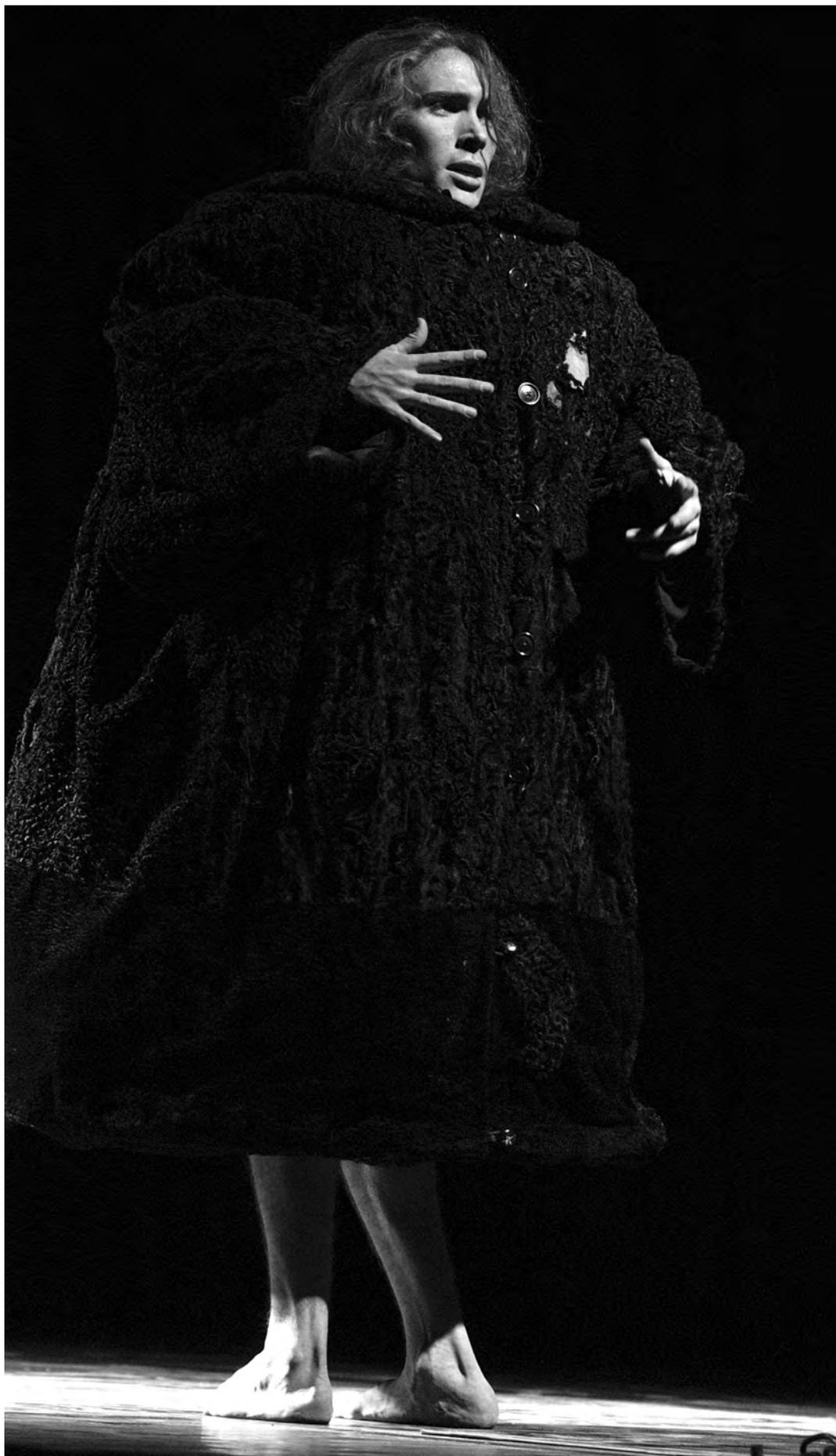


<

Bechtout,
criação colectiva Baro
d'Evel, colaboração na
encenação de
Michel Cerda e
Sébastien Lalanne,
Companhia Baro d'Evel,
Festival *Percursos*,
Teatro Viriato,
Viseu, Outubro de 2004.

>

O homem de Hus,
 direcção de Camille Boitel,
 Companhia La Mère Boitel,
 Festival *Percursos*,
 Teatro Garcia de Resende,
 Évora, Outubro de 2003.





<

O homem de Hus,
 direcção de Camille Boitel,
 Companhia La Mère Boitel,
 Festival *Percursos*,
 Teatro Garcia de Resende,
 Évora, Outubro de 2003.



<

Giroflé,
 criação colectiva
 Circolando,
 enc. André Braga,
 Companhia Circolando,
 Festival *Percursos*,
 Centro Cultural de Belém,
 Lisboa, Outubro de 2004.

>
Giroflé,
criação colectiva
Círculo,do,
enc. André Braga,
Companhia Círculo,do,
Festival *Percursos*, Centro
Cultural de Belém, Lisboa,
Outubro de 2004.





<

Giroflé,
criação colectiva
Círculo, enc. André Braga,
Companhia Círculo,
Festival Percursos,
Centro Cultural de Belém,
Lisboa, Outubro de 2004.

>

Giroflé,
criação colectiva
Circolando,
enc. André Braga,
Companhia Circolando,
Festival Percursos,
Centro Cultural de Belém,
Lisboa, Outubro de 2004.





<
Giroflé,
criação colectiva
Círculo, enc. André Braga,
Companhia Círculo,
Festival Percursos,
Centro Cultural de Belém,
Lisboa, Outubro de 2004.

>

Charanga,
criação colectiva
Circolando,
enc. André Braga,
Companhia Circolando,
Festival *Percursos,*
Praça do Giraldo,
Évora, Outubro de 2004.



>

Charanga,
criação colectiva
Circolando,
enc. André Braga,
Companhia Circolando,
Festival *Percursos,*
Praça do Giraldo,
Évora, Outubro de 2004.



André Murraças e Miguel Abreu

A invenção do “actor T”: Teatro de género em Portugal

Mónica Guerreiro e Miguel-Pedro Quadrio



<
André Murraças,
fot. Nelson Gomes.

Miguel Abreu
(e as mãos de
Rita Sousa Guerreiro),
fot. Luísa Ferreira.

>

A afirmação com que Eduardo Pitta encerra o seu ensaio Fractura: A condição homossexual na literatura portuguesa é clara: “literatura gay é coisa que não existe em Portugal. Os escritores homossexuais portugueses não precisam de investir na ‘superção semântica da identidade do desvio’: A sua libido itinerante dá resposta adequada a todas as situações” (2003: 31). A certeza com que aqui se acantonam os pressupostos de uma criação artística afectada pelas questões de “género” e a afirmação peremptória da sua inexistência na escrita portuguesa contemporânea – zonas que tanta polémica e reflexão teórica têm gerado noutras paisagens culturais (nomeadamente na anglo-saxónica) – despertaram-nos o interesse para um diálogo sobre identidades, arquétipos e figurações que marcam (ou não) o teatro que por cá se vai fazendo. Por terem sido os estudos queer os principais responsáveis pela reinscrição desta problemática na agenda de criadores e críticos – recuperando o fôlego inicial do feminismo –, desafiámos três dos encenadores que se têm vindo a mover nesta área para um diálogo sobre a pertinência da discussão no actual panorama das artes performativas em Portugal. A recusa de um deles é bem um sintoma da controvérsia ainda associada a estas questões. Fica o relato revelador, e não menos polémico, da conversa tida com André Murraças e Miguel Abreu, dois criadores de duas gerações distintas que, de diferentes maneiras e através de propostas radicalmente divergentes, lançaram o debate sobre o teatro de género. Dada a escassez de reflexão teórica sobre esta matéria, segue-se um primeiro levantamento de questões relevantes, numa conversa que se poderia prolongar por outros objectos e fazedores teatrais.

Miguel-Pedro Quadrio: Partimos do princípio que os vossos trabalhos poderiam representar um tipo de intervenção comparável ao que, em outros países, se vem designando por “teatro de género”, nomeadamente por se centrar na reconfiguração da(s) identidade(s) sexual(ais). O que pensam disto?

Miguel Abreu: Eu não me preocupo muito se faço ou não teatro “de género”. Interessa-me mais a questão do actor e não tanto a discussão sobre categorias críticas. Aquilo que me motivou e motiva é encontrar, dentro do trabalho do actor, uma técnica que, independentemente do sexo do intérprete, permita à personagem existir, de acordo com aquilo que o encenador ou o actor considere ser o mais adequado. Há actores masculinos que são capazes de desempenhar melhor papéis de certas personagens, que são femininas no seu arquétipo cultural ou social. Pode acontecer um actor, mais do que uma actriz, conseguir ir ao centro de uma personagem feminina. Por exemplo, no caso de personagens femininas que, pela sua natureza interior, pareçam mais “masculinas” do que “femininas”. E aí é que entra o género, no sentido de discutir o que culturalmente é marcado como sendo próprio de um certo sexo, e aquilo que, se nos abstermos da classificação cultural e investirmos na capacidade de exteriorizar

determinadas emoções ou vivências, deverá ser interpretado não por alguém do sexo masculino ou feminino, mas sim pelo intérprete certo para chegar à questão interior daquela personagem.

M-PQ: Mas reconheces que no *Cabaret das virgens* as personagens eram marcadas claramente por qualquer coisa que não existia... Aliás, a transformação de um cabaré – lugar típico da submissão feminina e da transgressão masculina – numa paródia carnalizada interpretada só por homens (a maioria deles comendo travestis que insinuavam também o seu lado masculino) teve o seu impacto social...

MA: O que ali houve foi essa consciência: tu não precisas de te mascarar, nem de pôr cabeleiras, podes ser tu enquanto homem – ou enquanto mulher, mas nesse caso eram homens – com a capacidade de explorar determinadas maneiras de representar, que socialmente são vistas como femininas. Viver “aquela” feminilidade do homem quando faz de mulher. Falemos da característica vocal do contratenor Mário Marques, por exemplo: decidimos fazer uma “Maria do Patrocínio” contando com as suas características de actor, com o timbre natural da sua voz, a sua fisicalidade. A questão era como se conseguia brincar através dessa

>
Vida de artista,
ou a verdadeira história
de Barbí,
 de José Pinto Correia,
 enc. Miguel Abreu,
 Cassefaz, Teatro Municipal
 Maria Matos, 1993
 (Paulo Ferreira,
 F. Pedro Oliveira e
 Miguel Abreu),
 fot. Luísa Ferreira.



distância – porque o espectáculo era o que era, uma brincadeira, não tinha qualquer pretensão intelectual. Como se consegui ver a “Maria do Patrocínio” através daquele corpo e daquela voz: o hábito faz o monge ou o monge faz o hábito? Um actor mascara-se e a questão é: eu sou actor, tenho aquela voz, aquele ritmo... Por exemplo, o ritmo masculino de conversação é diferente do feminino, as inflexões são diferentes... Mas a questão é: são diferentes porque há uma reprodução de fora, porque há um actor a parodiar isso, ou porque intrínseca e naturalmente a feminilidade pressupõe um ritmo de oralidade outro, que pode ser tomado ironicamente por um homem ou uma mulher? No fundo é baralhar tudo isto: o que é o processo cultural e o que é o teu processo interior de vivência e de expressão, que pode estar para além disso...

Mónica Guerreiro: Usaste essa estratégia de travestismo para explorar temáticas de género, mas não se tratava necessariamente de uma reflexão sobre esses processos de cruzamento e transgressão. Contudo, era-o na perspectiva da técnica do actor.

MA: O processo que eu acompanho mais, em termos de técnica, é o processo do teatro japonês, o nô e o kabuki. O kabuki é um género de teatro em que os homens fazem de mulheres. No Japão, antes de haver televisão, a moda feminina das japonesas era profundamente influenciada pelos figurinos do kabuki. Numa sociedade onde predomina o homem ou a cultura masculina, o travestismo só pode ser aceite de duas formas: ou como uma coisa carnavalesca que ainda reforça mais a masculinidade; ou como qualquer coisa perigosa, transgressora, porque se estão a questionar códigos e regras, a pôr em causa todas as regras de masculinidade. Portanto, ou é para reforçar a virilidade, e então é *bouffonnerie*, palhaçada, é cómico, é uma coisa que não mexe com o teu quotidiano, porque é carnavalesca e festiva, ou então, se mexe com o teu quotidiano, se começas a perceber que a fronteira é muito ténue, porque

de repente está ali um actor que adquire contornos de feminilidade sem precisar de grandes artefactos, isso põe em causa o padrão “macho”. Se a sociedade não fosse marcada por papéis tão vincados, provavelmente mexer nessas fronteiras teria um impacto muito menor. O facto de alguém se assumir em palco não mascarado ou com a máscara incompleta aumenta o perigo: o perigo de que tu, enquanto espectador, te sintas tão próximo daquilo que fiques com os teus papéis baralhados. Quando as coisas deixam de estar tão estereotipadas entre “o que o menino faz” e “o que a menina faz” isso começa a ser um problema. As pessoas sentem-se ameaçadas porque não têm a sua sexualidade bem definida. Um heterossexual, seja homem ou mulher, cuja vida sentimental esteja resolvida, não tem problemas com os homossexuais. Claro que falar nisto tem o seu impacto, mas nunca foi coisa que me preocupasse: se o público aparecer e eu vender muitos bilhetes, tanto melhor. Aquilo que me interessa mais é aquilo a que eu chamo “o actor T”, um modelo de trabalho de actor que gostava de desenvolver e que, em última análise, tem como objectivo final não tanto a reflexão sobre o género, mas a reflexão sobre uma técnica. Esta técnica desenvolve várias coisas do Stanislavski e é uma técnica de representação de personagens que podem ser desempenhadas por um intérprete de qualquer sexo. E será uma técnica que se investiga, que se sistematiza e se transmite – dá para fazer uma escola. O ponto essencial é que ela não tem necessariamente de estar ligada à sexualidade do intérprete ou à sua orientação sexual: a maior perversão do discurso sério sobre isto é toda a gente achar que se “não fores *gay* não vais fazer mariquices de actores *gay*”. Por exemplo, quando fiz as *Barbis* convidei o Pedro Oliveira porque o tinha visto fazer *Auto-retrato*, uma peça da Madalena Victorino. Ele apresentava-se no espectáculo com as suas características masculinas, mas envergando um vestido da própria coreógrafa. Interessou-me essa sua capacidade para evidenciar traços de



<

Cabaret das virgens,
dir. Miguel Abreu,
Cassefaz,
hall do Teatro S. Luiz, 1991
(Luís Castanheira e
Miguel Abreu),
fot. Luísa Ferreira.

Cabaret das virgens,
dir. Miguel Abreu,
Cassefaz,
hall do Teatro S. Luiz, 1991
(ao centro Mário Marques),
fot. Luísa Ferreira.

>

feminilidade e ser convincente na criação de uma personagem feminina. Convidei-o por ter precisamente achado que ele conseguia "baralhar" a sexualidade do intérprete com a sexualidade da personagem. É quando eu já não sei se falo com a minha voz ou se falo com a voz com que é suposto os homens falarem. Repara que há homens que falam e que gesticulam de acordo com aquilo que a norma ensina para se ser homem. E eu deixo de saber exactamente qual é o seu timbre vocal verdadeiro. A técnica que se possa desenvolver por aí implica toda essa desinibição, destrinchando-se o que é cultural e não (supostamente) "natural".

André Murraças: Eu não sei se deveríamos falar de género ou de pós-género. E não sei se existe em Portugal uma questão de género no teatro. Também em relação ao meu trabalho nunca me quis catalogar, inserir numa categoria que existisse em termos teóricos. O meu trabalho é sobretudo muito pessoal, parte de um labor muito caseiro, de uma reflexão muito própria, é muito ligado às minhas vivências.

M-PQ: Logo aí surge uma diferença importante relativamente ao trabalho do Miguel, uma vez que tu és o intérprete – e autor – de tudo o que acontece nos teus espectáculos...

AM: Todo esse controlo é uma espécie de dilatação daquilo que eu ponho de pessoal na criação. Por isso é que eu quero ser responsável desde a concepção da ideia até à apresentação final. Em relação à questão do género, o que sobretudo me interessa é, para além de toda a parte teórica, a questão da performatividade. A questão do género é sobretudo "performatividade". E depois é realmente questionar a base do que está instituído como "o que é ser homem", "o que é ser mulher", ou seja, o que há de performativo nessas distinções. O que acontece muitas vezes é que o meu universo de criação vai ao encontro de questões que são levantadas nos estudos teóricos do género (*gender studies*) e do *queer*. Isso tem ainda a ver com outra questão – uma coisa muito minha – que é

perceber a história da sexualidade. Todos esses interesses pessoais estão depois directamente associados às minhas motivações e aos meus impulsos criativos. Por isso não consigo dissociar as coisas. Não que esses interesses sejam exclusivos, mas tudo neste tema é potencialmente espectáculo. Interessa-me a questão da performatividade, de o teu sexo biológico não ter de estar directamente associado ao comportamento social e cultural que assumas. Interessa-me, depois, baralhar aquilo que está imposto com aquilo que tu em palco podes explorar.

MG: E essa relação entre género e performatividade tem a ver com uma abordagem daquilo que é estereotipado, que se assume como cânone?

AM: Sim. Nós saímos de uma ditadura de quarenta anos e vivemos numa sociedade completamente conservadora. Eu acho que através do teatro consegue pôr-se isto em causa. Não me interessa nada estabelecer um modelo de como as coisas devem ser, mas gosto de baralhar as pessoas.

MA: Mas os portugueses aceitam mal a verdade!... Claro que se podem fazer insinuações, jogos subtis, mas não estará na altura de se começar a explicitar a verdade? Durante muito tempo, o trabalho da Cassefaz consistiu precisamente em jogar com a perversão: poder ir ao perverso, poder ir ao malicioso, poder entrar em zonas de perversão sem ser vulgar nem agressivo, mas tocando em assuntos mais ou menos proibidos – a(s) sexualidade(s) – mas também, por exemplo, a figura do ditador Salazar (*Salazar / Deus, Pátria, Maria*). Neste caso e ainda antes da estreia, quer a esquerda quer a direita recearam... Parecia ser um tema a evitar...

M-PQ: Mas vulgaridade não é exactamente o oposto de perversão... Essa tal denúncia que tu dizias poderia ser mais clara.

MA: Não acho. Quando tu denuncias claramente uma situação é mais fácil caíres em alguma vulgaridade. As

>

As peças amorosas,
 autoria e enc.
 André Murraças,
 Teatro Taborda, 2001
 (André Murraças),
 fot. Duarte Camacho.

>

As peças amorosas,
 autoria e enc.
 André Murraças,
 Teatro Taborda, 2001
 (André Murraças),
 fot. Duarte Camacho.



peças julgam que isso deve continuar a ser apenas insinuado, que não precisas de ir para o palco dizer que és *gay*. Toda a gente cochicha sobre o facto, mas se tu vais lá acima e dizes "eu sou", acham que tens necessidade de dizer que és e que elas não têm nada a ver com isso.

MG: Isso é o sintoma da vergonha: sabes que existe, mas preferes que fique longe do olhar público. Por isso é que as pessoas continuam a desprezar manifestações públicas da homossexualidade, como os desfiles do "orgulho gay".

MA: Porque isso as afronta, vêem-se obrigadas a tomar uma posição. Essas manifestações são vistas como um ataque e não como uma brincadeira, porque alteram os códigos de descodificação do espectador, que é obrigado a tomar uma posição: percebi, gostei ou não gostei. Se for uma paródia, não está em jogo nada de grave. A sociedade portuguesa é, desde sempre, muito ambígua na sua sexualidade. No século XVI constatou-se, em alguns países católicos europeus, que nove meses depois da Páscoa nasciam muitas criancinhas, facto que se associava à abstinência sexual durante a Quaresma. Ora em Portugal nunca se verificou essa variação, porque o nosso catolicismo sempre foi mais de fachada do que real: "públicas virtudes, vícios privados"... É contra esta dissimulação que a perversão e o jogo com a perversão podem ser estratégias desarmantes. Ora o que me puxou para o teatro, aquilo que me deu e continua a dar gozo, e que empurrou para a encenação e para a produção, foi o querer fazer determinados trabalhos que ninguém, na altura, me permitiria fazer. Nomeadamente esta apuradíssima técnica do actor T, que há-de ser qualquer coisa, se chegar a ser alguma coisa...

M-PQ: Por voltar a falar no trabalho de actor: André, é importante que sejas tu a interpretar? Poderá ser uma questão geracional, porque já disseste que abordas muito a questão das tuas vivências pessoais e portanto também te expões mais?

AM: Faz todo o sentido que seja eu, não por uma qualquer megalomania de repetir *one man shows*, mas como consequência natural de tornar mais transparente o objecto e o que quero transmitir. Porque sou eu que quero transmitir a ideia que tive e só eu sei como a quero dizer. São coisas tão pessoais e tão próprias que só faz sentido que seja eu a fazê-las, a assumir uma representação na qual as pessoas me vêem no palco como me veriam em casa, a fazer exactamente a mesma coisa. Num ou noutro projecto houve um trabalho talvez maior de construção de actor, mas normalmente sou eu. N'*As peças amorosas* eu fazia aquilo exactamente como faria em casa, não há uma personagem; ou, se se quiser entrar por aí, eu interpreto, mas ao mesmo tempo estou a interpretar e não estou a interpretar.

M-PQ: É um jogo total: expões-te na justa medida em que não te expões, ou seja, ninguém consegue decidir exactamente quem é que está a ver em palco...

AM: A partir do momento em que tens alguém a ver é sempre espectáculo: há uma personagem; estamos a falar aqui mais numa questão de tom da representação. Mas voltando às dúvidas sobre as inquietações, sobre a perversão, é claro que a mim me incomodam algumas coisas, tenho ideias que gostava que passassem mais, há problemas que gostava de ver resolvidos. É claro que nós, pelo teatro, não vamos mudar o mundo, mas não há dúvida que é um meio através do qual podés alertar as pessoas. Saber se isso é mais confortável ou desconfortável para ti, depende também da maneira como tratas o trabalho. Por isso é que as questões do género são óptimas para abordar estes assuntos. Ser homem e ser mulher são das coisas mais enraizadas na sociedade, particularmente na sociedade portuguesa. Nunca me esqueço do que o meu pai me dizia, quando eu era miúdo: "há duas coisas em que não se toca – na Igreja e na tropa". E ainda hoje é assim, essas duas instituições estão aí e nelas não se mexe. Da mesma maneira que ser homem e ser mulher.



<

As peças amorosas,
 autoria e enc.

André Murraças,
 Teatro Taborda, 2001
 (André Murraças),
 fot. Duarte Camacho.

E é como diz o Miguel: ou se encara a coisa pelo lado da brincadeira – e tudo bem, é Carnaval, ninguém leva a mal – ou se faz a coisa pelo outro lado e fica a pergunta no ar: "ora deixa lá pensar nisto duas vezes".

M-PQ: Gostava de te perguntar se sentiste alguma reacção mais incomodada num espectáculo como *As peças amorosas*, em que estava presente um público muito heterogéneo e em que o espaço de actuação tornava a exposição dramática declaradamente marcada. Lembro-me de que, num dos textos, por exemplo, se fazia a dicotomia entre "bichas" e "betos" ("O falhanço do DJ") e, naquele que considero o melhor fragmento desse espectáculo ("Dois rapazes descendo o Chiado"), te referias explicitamente aos subtis gestos de afecto entre dois homens...

AM: As pessoas achavam muita graça ao facto de o espectáculo ser feito – primeiro num varandim no Teatro Taborda e depois num camarim do Maria Matos – com uma grande proximidade com o público, com um aspecto muito caseiro, e acho que se ligaram mais afectivamente ao espectáculo por esse lado de partilha, de um espectáculo apresentável com os meios mínimos. Mas não consegui perceber, em termos do público, que reacção houve. Para mim, a questão da recepção não é nada linear: posso utilizar o género para levantar questões importantes, mas não me interessa fazer teatro só para o público gay, só para o público feminino ou só para um público masculino. Preocupo-me com quem são os públicos, porque sei quem me vai ver e sei quem está na minha *guest list*. Mas o *Pour homme* esgotou no Centro Cultural de Belém ainda antes de ter entregue a minha lista de convidados. Portanto, não faço ideia de que público foi aquele, não sei se esgotou por ter, no mesmo programa, uma outra peça de uma coreógrafa [*Algumas flores permaneciam*, de Vitalina Sousa, distinguida em 2004 com o Prémio Ribeiro da Fonte].

MG: E em relação aos públicos dos teus espectáculos, Miguel?

MA: O *Cabaret das virgens* era um espectáculo essencialmente para a noite e para a comunidade homossexual, a qual estava arredada dos "sítios nobres".

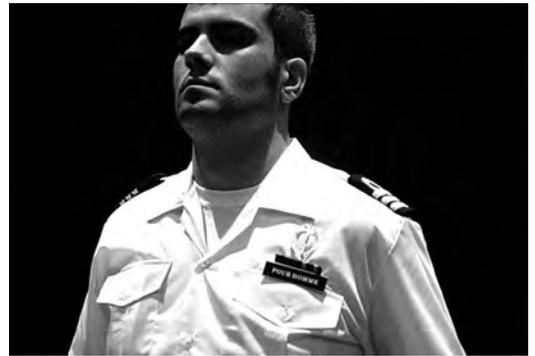
Foi uma luta. Primeiro fomos expulsos do Teatro da Trindade; depois fomos obrigados a adiar a estreia porque coincidia com a vinda do Papa a Portugal [Maio de 1991], mas quase ao fim de um ano de insistência e de muita persistência, fez-se. E é olhar para os jornais da altura: João Soares, à data vereador da cultura da Câmara Municipal de Lisboa, foi atacadíssimo por nos ceder o São Luiz [o espectáculo realizou-se na escadaria e no foyer de entrada]. O semanário *O diabo* fez uma reportagem tenebrosa contra ele por nos ter cedido um teatro municipal. Foi uma coisa que mexeu muito com as pessoas porque, até lá, a comunidade homossexual estava na marginalidade. Tínhamos, portanto, um público muito cúmplice, um público gay que se identificava com o espectáculo. Mas às sextas e sábados vinha um outro tipo de público – jovem, urbano e heterogéneo – que procurava divertimento, procurava confrontar-se com um objecto diferente, uma transgressão ao teatro mais canónico.

Porque também fazíamos uma oferta que a cidade não tinha: quem quisesse um espectáculo fora de horas não tinha onde ir, numa época em que a oferta nocturna era mais restrita do que é hoje. Nas *Barbis* foi diferente, a par de um público homossexual, o espectáculo foi procurado por um público familiar. E podia acontecer que um jovem homossexual levasse os pais a ver uma peça com ele.

AM: Foi o que aconteceu comigo: eu fui com a minha mãe...

MA: E essa cumplicidade familiar é um grande trunfo no sentido de aproximares vários públicos. Por variadíssimos motivos. Se quiseses ter público tens de comunicar com o feminino. O público de teatro em Portugal – e também nos outros países, mas aqui muito mais porque há menos público – é um público marcadamente feminino.

>
Pour homme,
 autoria e enc.
 André Murraças,
 Teatro Taborda,
 2004
 (André Murraças),
 fot. Marisa Nunes.



M-PQ: Aí está outra questão de género...

MA: Exactamente. As mulheres é que levam os maridos ao teatro. Esta coisa do consumo cultural está bem definida: ou é feminino ou é *gay*. As artes performativas, como o teatro ou a dança, são apropriadas essencialmente pelo feminino, dentro da divisão tradicional da "cultura" numa sociedade masculina, embora também aí se esteja a dar a volta. E as *Barbis* tocavam as mulheres por isso. Aliás, nós estreámos só para mulheres: nos primeiros dois dias só puderam entrar senhoras. E estavam muito à vontade por não estarem condicionadas pelos namorados e maridos, podiam ser mulheres e reagir como lhes apetecesse.

Quando chegámos ao palco e, antes de o pano subir, vimos que o espectáculo estava "tomado" pela plateia, foi o pânico: estavam centenas de mulheres e ou aquilo funcionava muito bem ou acabava logo ali. Ou elas se sentiam ofendidas – porque achavam que estávamos a carnavalizá-las e a gozar com elas – ou encontravam em nós não os actores a parodiar a mulher, mas os intérpretes que põem questões com as quais elas se identificavam. E como não éramos actores conhecidos, as personagens valeram por si.

M-PQ: O espectáculo funcionou para um público feminino pelo lado da identificação e para um público masculino como carnavalização das questões que eles não entendem nas mulheres?

MA: Acho que os homens o viam só pelo lado paródico. As mulheres iam por vingança em relação ao *status quo* e, portanto, a paródia para elas era de identificação conosco, de cumplicidade. Os homossexuais iam pelo travesti bem feito, pelo humor cáustico e *gay* das *Barbis*. Porque aquilo era um excelente trabalho de actores, mas também porque tinha um texto com um humor corrosivo muito particular. Nenhum actor é bom se não tiver um bom texto, porque as luzes, os adereços e o cenário não fazem um bom espectáculo. O teatro é poesia e tu tens que dizer bem o "poema": mesmo que estejas calado. O poema tem que estar lá, da ponta dos cabelos à ponta dos pés. O suporte do teatro é o intérprete e aquilo que

nas *Barbis* fascinava o público – homens, mulheres e *gays* – era a técnica da representação. Ao fim de dez minutos já se tinham esquecido de que estavam a ver homens.

Como actor, eu percebi que quando vestia a personagem Tuxa ela dominava completamente o Miguel Abreu. A Tuxa passou a ser uma pessoa de carne e osso, que existia com a padronização cultural que tinha assimilado, com a sua educação católica de mãe de família, integrada no Antigo Regime... Quando fomos à televisão, deram-nos o guarda-roupa da televisão, e a personagem recusou-o. Não consegui vestir aquela roupa. Não era mau feito do Miguel Abreu: aquela personagem não conseguia existir se não tivesse um conjunto de características que enformam a sua educação cultural. Da mesma forma que uma senhora de sociedade não veste certas coisas. Por mais que tentasse, a minha personagem não conseguia, porque tinha uma condicionante cultural. E eu, como actor, fui dominado por ela, uma coisa que nunca tinha sentido antes.

MG: E tu, André? Nunca te deixaste atrair pelo travestismo, mas há em algumas personagens tuas uma androginia latente...

AM: A única vez que usei um salto alto e uma meia de rede foi no espectáculo *Words Are My Business*, em que eu tinha um cigarro na boca e fazia um *playback* da música *Femme fatale*, dos Velvet Underground. Mas mesmo assim estava vestido de *smoking* de homem e ao mesmo tempo havia um poema do e. e. cummings a passar ao fundo... E era qualquer coisa tão indefinida entre o homem e a mulher, um ser – que era eu – que não era nem uma coisa nem outra. Mas não sei se era andrógino.

M-PQ: Essa indefinição sente-se também em *Pour homme*, nas poses que nos sugerem essa ténue linha entre o que é marcadamente feminino ou masculino, e pode aproximar-se da recém-inventada categoria do metrosssexual.

AM: Muito do que aparece no *Pour homme* é assumido cultural e sociologicamente como o que é ser homem, como é suposto um homem comportar-se ou "posar".



Mas depois existiam pequenos desvios que poderiam ser mais femininos, ou metrosssexuais, ou pós-metrosssexuais, categoria que também já existe e que abrange os homens *straight* que, apesar de usarem Armani como os metro, deixam crescer a barba, andam com o cabelo sujo e não dão muito uso a produtos cosméticos caros. Um tipo de barba rija com Armani é neste momento considerado um pós-metrosssexual: li um artigo no *The Guardian* sobre isso e a referência era o Jude Law.

M-PQ: A metrosssexualidade será um modo de resolver esta fricção ou não terá importância para a reconfiguração cultural dos géneros?

AM: Eu acho que o importante em termos teóricos foi o aparecimento do *queer*. Tudo o resto me parece folclore. Os estudos *queer* é que vieram chamar a atenção para a questão de, independentemente de as pessoas pertencerem, biologicamente, ao sexo feminino ou masculino, poderem vir a tornar-se uma série de coisas. O *queer* surge como resposta à exclusão das minorias e à indefinição sexual: se não sou *straight* nem *gay*, então sou o quê? As feministas ficavam de fora, os sadomasoquistas ficavam de fora, os bissexuais ficavam de fora, os transexuais ficavam de fora. A metrosssexualidade é mais uma palavrinha que foi adicionada ao saco do *queer* e é sobretudo uma resposta muito masculinamente heterossexual ao facto de as mulheres começarem a dominar um mercado enorme e isso poder torná-las poderosas. Sabemos que a beleza é, ou pode ser, sinónimo de poder e portanto é perigosa; logo, os homens sentiram-se ameaçados. De repente já não é o homem que tem poder de compra, que "usa as calças em casa"... Por isso se fabricou a categoria do metrosssexual. Mas estou convencido de que é um puro produto de moda.

MG: Miguel, dizias há pouco que o público para a arte em Portugal era principalmente feminino ou *gay*. Achas que, para os artistas e para o público, o teatro de género só interessa a quem se preocupa com esta

temática, talvez por identificação com a sua própria história?

MA: Pode ser e pode não ser. Eu procuro trabalhar com actores que conscientemente não tenham isso no seu código genético. Podem tê-lo ou podem não o ter, pois a sexualidade é uma preocupação permanente em toda a gente, seja hetero ou homo.

M-PQ: Embora seja aos homens que se peça uma constante redefinição e justificação do seu papel.

AM: Há uma resposta muito simples para isso. Actualmente existe muito teatro que reflecte sobre mulheres de 30 anos, casadas ou solteiras, e toda essa produção heterossexual feminina também pode ser vista como teatro de género. Curiosamente ninguém levanta a questão a propósito destes espectáculos... Não são só os *gays* e as *lésbicas* que têm a preocupação de tratar esta temática.

MG: Portanto, a tendência é para trabalhar por mimese, explorando em palco as preocupações de cada um, numa abordagem à vida pessoal...

MA: As pessoas que representam, tal como as que pintam ou escrevem, levam para o palco as suas experiências ou aquilo que as preocupa, sensibiliza, ou afronta de alguma maneira. Todas as pessoas reflectem sobre a sexualidade. O problema é que a sexualidade é posta como uma questão de pecado, quando é uma questão de fronteira (natural? cultural?) e de (eventual) transgressão. É o teu corpo que se transmuta e te dá outras sensibilidades; portanto, conforme estás mais ou menos consciente da tua sexualidade, estás mais disponível ou indisponível para outras sexualidades. Depois há a questão do papel social, que é jogo puro com a cultura – ou seja, aquilo que tu e eu decidimos. O que desassossega mais as pessoas são os reflexos sociais nesse jogo, aquilo que se vê reflectido no olhar dos outros. Tu podes achar que dar aqui, em público, um beijo na boca a uma amiga tua pode não ter um significado especial para ti ou para ela, mas talvez te

<

Pour homme,
autoria e enc.
André Murraças,
Teatro Taborda,
2004
(André Murraças),
fot. Marisa Nunes.

< >

Pour homme,
autoria e enc.
André Murraças,
Teatro Taborda,
2004
(André Murraças),
fot. Marisa Nunes.

retraias pelo reflexo social que o gesto possa ter. E, das três, uma: ou dás o beijo na mesma, porque não estás preocupada, sabes que vais ter consequências mas elas não te afectam; ou não o dás para evitar as consequências; ou dás o beijo porque sabes que vai ter consequências e queres assumir esse risco.

MG: O outro encenador convidado para esta conversa não quis participar porque receou que, ao aceitar esta entrevista, pensassem que ele faz teatro gay ou que, tacitamente, ele estaria a afirmar que o faz.

MA: Quando as pessoas revelam essas preocupações é porque estão numa de duas situações: ou têm problemas por resolver ou estão a pensar em construir uma carreira. Eu não me preocupo nada com as carreiras. Acho que todos nós somos água, energia e sexo. E quando fazes um espectáculo com verdade – seja ela mais ingénua ou mais elaborada – expões-te sempre enquanto criador.

MG: Se, por um lado, se teme a catalogação com o que isso tem de redutor, por outro também é verdade que há fenómenos de *marketing* associados a temáticas gay. Daqui a alguns meses, vamos ver o Miguel Abreu num concurso televisivo, a versão portuguesa de *Queer Eye For The Straight Guy*, em que um grupo de homossexuais tenta "converter" um heterossexual a preocupar-se com a sua imagem. Confirmas a participação no programa?

MA: Ou o programa tem algum controlo de produção da minha parte ou não faço. Tanto pode ser uma macacada para ganhar audiências, como pode ser qualquer coisa que, ainda que seja para um público alvo de *prime-time*, e portanto seja entretenimento e tenha de seguir regras específicas, contribua para tornar desnecessária a razão publicitária primária do próprio programa, que ainda empola o seu lado escandaloso. Ou seja, o interessante seria que as pessoas, a pouco e pouco, deixassem de discutir se o que ali se está a passar é *gay* ou não-*gay*, mas sim se é bom ou mau, para além deste tipo de classificações

imediatistas. Lançar estas questões é uma coisa que o teatro pode fazer em pequena escala e que a televisão e o cinema podem fazer em grande escala. Mais importante, contudo, do que ser eu a fazê-lo ou não, foi a reacção das pessoas. Não houve ninguém que não me dissesse para não o fazer. E, claro, está-me a dar umas ganas enormes de o fazer porque eu ajo sempre por negação... O que passará pela cabeça das pessoas para me aconselharem a desistir? Estamos a falar de um programa destinado às donas de casa e às famílias, portanto não podes estar a elaborar um discurso que as pessoas não vão perceber. Podes é contribuir, dando tu a cara com o trabalho que tens – respeitado e respeitável –, para "baralhar", agitar a cabeça das pessoas. A verdade é que, quando apareceu uma fotografia minha no jornal a dizer que ia entrar no programa, houve logo quem me perguntasse se já me tinha demitido da função de programador de teatro de Faro 2005 Capital Nacional de Cultura.

MG: Já alguma vez sentiram dificuldades na afirmação do vosso trabalho pelo facto de abordarem questões de género?

AM: Não.

MA: Eu também não. À parte as dificuldades na montagem do *Cabaret das virgens*, claro. Mas os tempos também mudam: antes parecia bem rejeitarem-nos, agora pareceria mal. Havia toda uma geração teatral que não apreciava a intervenção que eu vinha fazendo...

M-PQ: E serem privilegiados por isso? Há ou não há um *lobby gay*?

AM: Existem *lobbies*, mas não um *lobby gay*.

MA: Também acho que não há. Há cumplicidades. São circunstâncias das mediações. Se quando eu fiz o *Cabaret das virgens* a Eugénia Vasques não tivesse vindo... Ela era "a" crítica e escrevia no *Expresso*, o que veio legitimar o meu discurso. Se ela tivesse odiado o espectáculo, levando-o para o lado da crítica apalhaçada à mulher, aquilo teria ficado como uma coisa de "bichas", embora eu não esteja



preocupado com estas classificações, mas com o meu trabalho. O resto são consequências que os outros podem discutir.

M-PQ: No teu trabalho, André, o tratamento das questões de género não segue uma linha convencional. Existem marcas e ícones *gay*, como a figura do *cowboy* ou do *marinheiro*, mas há inquietações fundamentais do actual "teatro de género" que não contaminaram o teu discurso, como por exemplo o tratamento estético das consequências sociais e "tribais" da sida.

AM: Há muitos anos, numa daquelas coisas que se fazem com 16 anos, escrevi uma peça em que toda a gente estava morta. Depois li o *Angels in America* e pensei que já estava tudo escrito, que tinha de deitar a minha peça para o lixo... A questão da sida nunca calhou, reconheço. Eu trabalho muito por impulsos, com as referências que me interessam e me são dadas.

M-PQ: Não estava a referir-me a um problema existencial, mas à sida como problema artístico, que em Portugal passou um pouco ao lado, mas é central nas várias formas de criação do fim dos anos 80, início de 90. A tua abordagem ao género pauta-se por uma nostalgia, identificável com um certo horizonte tardo-romântico, que te permite fazer um trabalho quase ingenuamente afectivo, em torno do desejo da paixão, do processo de enamoramento...

AM: Eu sou um romântico por natureza. Adoro toda a escola romântica e tenho pena que esse tipo de sensibilidade tenha vindo a desaparecer. Tudo o que vier de mim vem

daí, vem da paixão, do amor, seja carnal, seja cultural ou social. Tenho uma visão romântica das coisas, não há lugar para uma coisa mais obscura. Pelo menos ainda não apareceu.

MA: Provavelmente, o criador sente – ou não – essa necessidade a partir das suas próprias referências, como aconteceu a coreógrafos como Bill T. Jones ou Javier de Frutos. Eu, por exemplo, não tenho a vivência de um hospital, de uma família desestruturada por causa disso, não tenho essa experiência. Posso ter conceitos a partir do que leio ou de que vou vendo em filmes... Mas fazer um espectáculo sobre isso seria para mim o mesmo que aceitar uma encomenda.

MG: Que outros artistas ou teóricos, dentro e fora de Portugal, podem ter influenciado o vosso trabalho e o vosso percurso?

MA: Em Portugal acho que foi a Eugénia Vasques que fez um discurso mais coerente e trilhou este caminho. Não conheço ninguém que tenha escrito e reflectido tanto sobre isto. Ela é incontornável. Falando em estrangeiros, gosto muito do trabalho do Patrick Devos, com quem me correspondo. Ele trabalha muito em Tóquio.

AM: No meu caso, a culpa é toda dos meus pais, que muito pequenino, me começaram a levar ao teatro. Foi com eles que vi todos os espectáculos infantis da Casa da Comédia, o TIL, o Fernando Gomes, quando ele fazia algum cabaré ainda antes das *Virgens*... Fora de Portugal, toda a escola teórica da Judith Butler, os artistas nova-iorquinos da onda *underground*, tipo Jack Smith, Charles Ludlam, Tim Miller... Mas há dois espectáculos da minha vida, que não posso deixar de referir: *Artifact*, de William Forsythe, uma das obras primas da história das artes performativas, e *The Power of Theatrical Madness*, do Jan Fabre, que vi quando era miúdo. Estes dois espectáculos pouco têm a ver com o género: o Forsythe nada e o Fabre até é um bocadinho fascista nesse aspecto. Tiveram em mim uma influência brutal, mesmo que o meu trabalho se distancie deles. Aquilo que mais me influencia são as vivências, as histórias: sou

<

Swingers,
dir. André Murraças
e Inês Jacques,
CCB / Hospital Miguel
Bombarda / Teatro
Taborda, 2003
(André Murraças),
fot. Caprice/Javi.

<

Swingers,
dir. André Murraças
e Inês Jacques,
CCB / Hospital Miguel
Bombarda / Teatro
Taborda, 2003
(André Murraças
e Inês Jacques),
fot. Caprice/Javi.

muito impulsivo e diria que a criação surge como resposta ao meu universo, ao que vejo, leio, os meus "romances"... E podem ser coisas muito casuais. Eu descobri os *one man shows* quando fazia o mestrado em cenografia, porque fui obrigado a concretizar na prática o que tinha defendido teoricamente. E aí pensei: isto agrada-me. Foi a partir daí que a coisa desandou.

MA: Eu também não teria feito a Cassefaz se não tivesse ido a Bruxelas e reparado que havia modelos semelhantes. E achei que se não funcionasse em Portugal, onde estava a ser tão atacado e pressionado, iria para lá. Cada vez mais penso que há muita discussão teórica, onde eu também vou buscar quando preciso, mas o que mais me influencia é a arte e a vida. Há poetas que inspiram, objectos que me inspiram (tenho um fascínio particular por instalações), um bar, um espectáculo num bar, pessoas especiais (o meu João)... Isso desenvolve-me, isso inspira-me. Foi quando li *O vestido de lantejoulas*, da Rita Ferro, que me apeteceu fazer as *Barbis*.

MA: Aeroportos, hipermercados, discotecas, cidades, ver pessoas – também me inspiram muito mais do que o trabalho ou a teoria.

MA: Eu apenas estou disponível e tento ser eficaz. Porque é que não tenho feito nada, como actor, nos últimos anos, se tenho uma produtora e pago a outros para o fazerem? Porque não me apetece, não tenho nada a dizer neste momento, não tenho nenhuma urgência em dizer alguma coisa. O que faço na direcção de um teatro ou na parte da produção é-me agora mais atraente do que estar a fazer uma peça. Essa é a liberdade que me concedo, porque acho que quanto mais livre uma pessoa for, mais o seu espaço há-de aparecer. Se os outros estão atentos e compreendem, muito bem; se não estão atentos e não compreendem, muito bem na mesma. Mas não se pode estar à espera de validação do que quer que seja para o trabalho artístico acontecer. E essa liberdade permite-me escapar à formatação: regra geral, os encenadores mais estabilizados em Portugal têm de fazer produção em série, estreiar três espectáculos por ano, para justificar o subsídio. Não me venham dizer que quem vive assim está sempre inspirado, porque ninguém tem um rasgo de inspiração de três em três meses. Eu, com a minha produtora, posso estar cinco anos sem ir ao palco, não tenho necessidade de ir: vou lá fazer o quê, fazer carreira? Estar em cena? Até respeito quem o faz para viver, mas aí é uma escolha: se é para ganhar dinheiro é melhor estar a fazer uma má telenovela do que arrastar-se penosamente num palco, sem ter nada para dizer. O teatro é demasiado sério e a televisão demasiado ligeira.

Depois de Faro 2005 Capital Nacional de Cultura, vou dedicar-me a isto do actor T: vou para o Japão, a Fundação Oriente está a ajudar-me...

MG: A ideia é sedimentares essa técnica no sentido de se poder tornar uma escola?

MA: O desejo é ir trabalhando de experiência em experiência, ir escrevendo, trabalhar um ou dois anos em Vila Velha de Rodão, no Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas. E depois talvez se consiga voltar a pensar num projecto antigo, o Festival T... Era um festival sobre transformismos, transgressões, transformações. O corpo que não é masculino nem feminino o que é? Esse era o mote. Achei que um festival como este, num espaço simbólico como o CCB (quando fui o programador teatral da instituição), daria uma dignidade ao discurso que nos outros países é sério e em Portugal é um pouco exótico. Seria uma oportunidade de trazer grandes e pequenos espectáculos e ter uma oferta muito diversificada de artistas americanos, japoneses, franceses, espanhóis e portugueses, da instalação ao teatro, além de um discurso paralelo, uma grande reflexão com pessoas que há muitos anos reflectem sobre estas coisas. Era importante ser num espaço como o CCB, mas houve politiquices que acabaram por inviabilizar o projecto. Todos os estrangeiros que eu contactei ficaram espantados por ser num espaço como este: tornar-se-ia numa referência. Acabei por perceber que é muito mais complicado falar disto do que falar na sida, ou noutras coisas dolorosas na vida das pessoas.

Miguel Abreu / Cassefaz

Espectáculos do ciclo "Barbis": *Vida de artista ou a verdadeira história de Barbi* (1992); *Outra vez as Barbis* (1994); *O poder das Barbis* (1997); *2001: A odisseia das Barbis* (1999)

Outros espectáculos de referência: *Cabaret das virgens* (1991); *Cabaret das virgens... Ou talvez não!* (1999); *Salazar / Deus, Pátria, Maria* (1995); *As alegres comadres* (2001); *Be Sex Cabaret* (2002)

André Murraças / Metamorfose Total

As peças amorosas (2001); *Words Are My Business / As palavras são o meu negócio* (2001); *Swingers* (2003); *Pour homme* (2004)

Referência bibliográfica

PITTA, Eduardo (2003), *Fractura: A condição homossexual na literatura portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus.

Textos em rede

Rui Cintra



<
William Shakespeare.



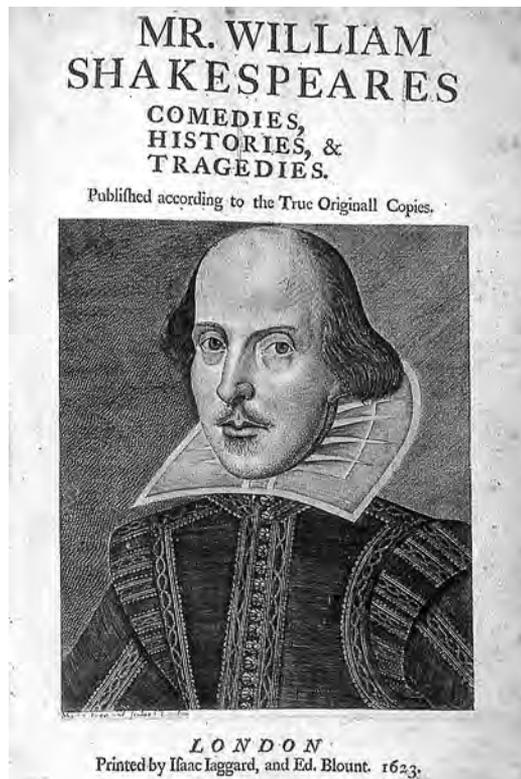
<
O Teatro Globo numa aguarela do séc. XVIII, feita a partir de uma gravura de 1616.

Nós, que estamos vivos neste pedaço de História, podemos dizer que tivemos o privilégio de assistir a uma das maiores revoluções técnicas que veio influenciar o modo de compreensão que temos do mundo. Trata-se da *internet*, claro. Ainda hoje é-nos difícil ter plena consciência da dimensão do seu impacto. De repente, encontramos-nos numa posição semelhante à do homem do século XV que mal adivinhava a revolução que estava prestes a acontecer enquanto Gutenberg imprimia a sua Bíblia. Hoje podemos dizer que existia um mundo antes da *internet* e outro depois dela. E apanhou-nos a todos de surpresa. De todas as invenções que estavam previstas o homem alcançar (voar, viagens espaciais, computadores, envio de imagens à distância, etc.), a *internet* nunca foi intuída por ninguém até à altura em que começou a ser desenvolvida nos finais dos anos 60 e mesmo assim sem se prever o impacto que iria ter nas vidas de todos nós. A criação da *internet* encurtou distâncias, desfez barreiras temporais e físicas e acelerou as nossas vidas. Alterou, inclusive, a nossa percepção do corpo, obrigou-nos a repensar a ideia de privacidade, e até da própria sexualidade, como se discute hoje nos estudos de cibercultura. Entranhou-se, pois, no mais íntimo da nossa existência, ao modificar a nossa linguagem e ao impor-se como modelo de pensamento através da noção de rede. Tornou-se no "meio" por excelência ao levar até às últimas consequências a célebre fórmula de McLuhan que faz corresponder o meio à mensagem¹. O que define a *internet* é pois o modo de acesso imediato: o ter à mão a informação (e não só) de que se precisa. O seu suporte é a linguagem, mas, mais importante do que isso, é o uso que faz dela através da abertura de possibilidades de relação que o hiper-texto e a hiper-ligação permitem, o que, à semelhança da rede neuronal, permite a relação significativa entre conceitos de uma forma muito mais rápida.

Actualmente, as actividades dominantes no uso da *internet* compreendem a troca de correio electrónico, a busca de informação através de motores de busca e não só, a importação de *software* e de música. Mas dizem os especialistas que as áreas dominantes nos próximos tempos serão a procura de vídeo (será possível aceder a filmes do mesmo modo que hoje se descarrega música nos computadores), de televisão e de livros. Os três sítios que escolhi prendem-se com esta última actividade: a busca de textos autorais, em particular, de textos teatrais de forma livre e gratuita. São três exemplos do muito que podemos encontrar na *internet* acerca de autores consagrados que pertencem já ao património cultural da humanidade. Em Portugal é escassa ainda a oferta de *e-books* (livros electrónicos) e ainda menor o acesso aos textos integrais dos nossos clássicos na *internet*. Poderá

¹ Para uma introdução clara e acessível aos aspectos sociais, históricos, económicos e culturais do fenómeno *internet* sugiro a leitura de Manuel Castells, *The Internet Galaxy*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

<
 First Folio
 (compilação organizada
 por John Heminges e
 Henry Condell), 1623.



First Folio: Índice.

126

A CATALOGVE
 of the severall Comedies, Histories, and Tragedies contained in this Volume.

COMEDIES.	
<i>The Troupers.</i>	Fol. 1.
<i>The two Gentlemen of Verona.</i>	20
<i>The Merry Wives of Windsor.</i>	38
<i>Measure for Measure.</i>	61
<i>The Comedy of Errors.</i>	85
<i>Much adoe about Nothing.</i>	101
<i>Love's Labour lost.</i>	122
<i>Midsummer Nights Dreame.</i>	145
<i>The Merchant of Venice.</i>	163
<i>As you Like it.</i>	185
<i>The Taming of the Shrew.</i>	208
<i>All is well, that Ends well.</i>	230
<i>Twelfth-Night, or what you will.</i>	255
<i>The Winters Tale.</i>	304
HISTORIES.	
<i>The Life and Death of King John.</i>	Fol. 1.
<i>The Life & death of Richard the second.</i>	23
<i>The First part of King Henry the fourth.</i>	46
<i>The Second part of King Henry the fourth.</i>	74
<i>The Life of King Henry the Fifth.</i>	89
<i>The First part of King Henry the Sixth.</i>	96
<i>The Second part of King Hen. the Sixth.</i>	120
<i>The Third part of King Henry the Sixth.</i>	147
<i>The Life & Death of Richard the Third.</i>	173
<i>The Life of King Henry the Eighth.</i>	205
TRAGEDIES.	
<i>The Tragedy of Coriolanus.</i>	Fol. 1.
<i>Titus Andronicus.</i>	31
<i>Romeo and Juliet.</i>	53
<i>Timon of Athens.</i>	80
<i>The Life and death of Julius Caesar.</i>	109
<i>The Tragedy of Macbeth.</i>	131
<i>The Tragedy of Hamlet.</i>	152
<i>King Lear.</i>	283
<i>Othello, the Moore of Venice.</i>	310
<i>Antony and Cleopatra.</i>	346
<i>Cymbeline King of Brittain.</i>	369

>
 O Teatro Globo
 reconstruído, 1997,
 fot. Richard Kalina.

> ser este mais um sintoma da nossa resistência constitutiva da não inscrição de que fala José Gil no seu *Portugal hoje?* Este pode ser mais um barco que vamos perder. A internet é um território que também se conquista através da imposição de cultura.

O primeiro exemplo que menciono encontra-se em www.shakespeare.palomar.edu. Trata-se de um sítio inteiramente dedicado a Shakespeare que funciona mais ou menos como um portal e é quase uma referência obrigatória em muitos dos sítios dedicados àquele autor. Nas páginas aparece com o título genérico *Mr. Shakespeare and the Internet* e foi criado essencialmente para orientar os estudantes na busca de fontes acerca de Shakespeare. A apresentação é simples e ao mesmo tempo original: um texto vai fazendo referência às diferentes abordagens do que se pretende saber acerca de Shakespeare, como uma espécie de guia, comentando cada uma das ligações para onde nos reenvia. Esta página, que vai já na sua quarta versão é mantida pelo professor Terry Gray da Universidade de Palomar, Califórnia. Aqui podemos encontrar várias edições das obras do poeta inglês *on-line*, e até *fac-similes* de primeiras edições do século XVI. Segue-se uma secção dedicada à vida de Shakespeare onde não falta todo o tipo de ligações para as diversas teses acerca da identidade do poeta. Mas talvez a secção que mais nos interesse aqui seja a que diz respeito ao teatro isabelino. Nesta secção podemos encontrar páginas dedicadas à pronúncia do inglês da época de Shakespeare e à música da altura, de onde podemos importar ficheiros MIDI mediante inscrição. Não falta também uma visita virtual ao Globe Theatre, e são muitos os estudos sobre a arquitectura e arqueologia dos teatros isabelinos, bem como sobre a dança, a coreografia e a arte da esgrima do século XVI. E sem esquecer ligações para páginas acerca do vestuário da época.

A área dedicada ao estudo e à crítica shakespeariana é a rainha deste sítio. É possível encontrar aqui ligações



para quase tudo o que é departamento de estudos shakespearianos. Podemos perder-nos durante horas a explorar cada uma das várias ligações percorrendo bibliotecas, catálogos e estudos *on-line*. Outra área não menos importante é a dedicada à exploração das fontes das obras de Shakespeare. Estão lá as fontes bíblicas, as fontes clássicas (sem esquecer uma secção dedicada a Ovídio), e as fontes históricas, onde Shakespeare bebeu inspiração para algumas das suas tragédias. As restantes áreas são mais prosaicas, mas mesmo assim não deixam de merecer uma visita atenta. Na rubrica *Other Sites*, podemos encontrar alguns sítios divertidos inspirados na

>
 Rei Lear,
 filme de Grigori Kozintsev,
 1970.



<
The Hamlet Company no
Teatro Globo reconstruído,
2000,
fot. John Tremper.



<
Molière retratado por
Pierre Mignard, grande
amigo do dramaturgo.

neste dramaturgo francês do século XVII. A estrutura do sítio é relativamente simples. A coluna da esquerda serve de guia permanente entre as diversas páginas. Depois da página introdutória, passamos a uma cronologia, organizada por anos, iniciando-se com o nascimento do autor. Paralelamente, temos também informações sobre acontecimentos culturais, políticos e sociais da época enquanto são descritos momentos-chave da vida de Molière.

Segue-se a secção de obras. Aqui podemos encontrar todas as obras do dramaturgo podendo fazer a importação em formato PDF que facilita a posterior impressão. Esta edição contém notas do próprio Gabriel Conesa. Outra ferramenta de interesse é o dicionário de expressões utilizadas por Molière e de termos relacionados com o seu teatro. São mais de 300 entradas que apresentam uma explicação do termo, das obras em que figura e de como é utilizado. Outra secção de interesse é referente à iconografia, um instrumento útil que nem sempre é tido em conta na elaboração de sítios sobre autores. As imagens subdividem-se em três categorias: as personagens das peças de Molière, as imagens que ilustram essas peças e uma terceira categoria de "Diversos" que engloba ilustrações de época, teatros onde Molière representou, etc.

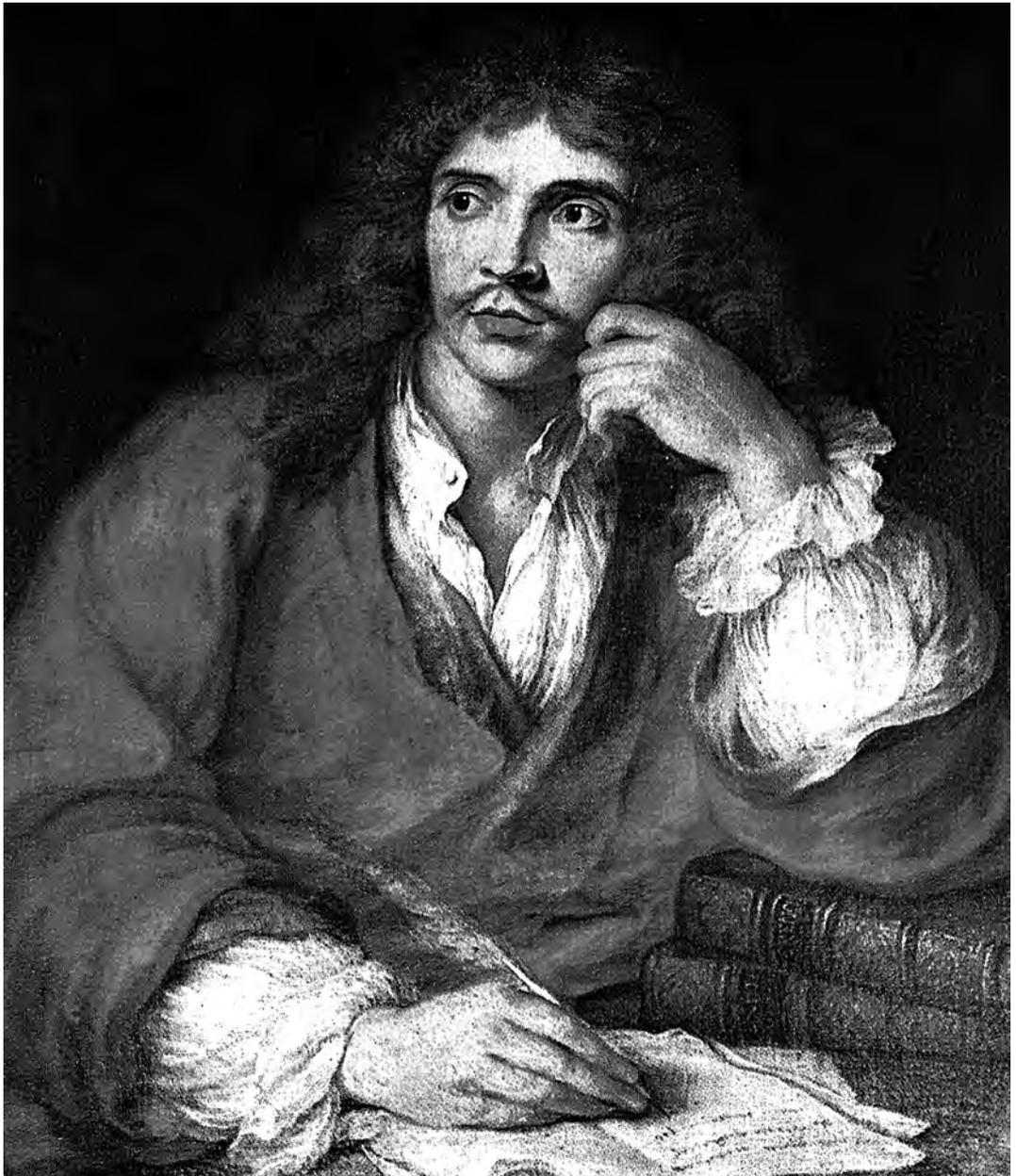
A secção dedicada à bibliografia, organizada por ordem alfabética, comporta para cima de 5000 títulos e contém um motor de busca que facilita a pesquisa. Também de grande interesse poderá ser a secção que se segue, dedicada à filmografia em torno de obras de Molière. Trata-se de uma filmografia internacional que inclui também as versões feitas para televisão. A encerrar esta listagem vem a inevitável página de ligações, que faz acompanhar cada um deles por um breve comentário acerca do que comportam. Concluindo, trata-se de um sítio muito prático, de fácil utilização, e constitui um excelente ponto de partida para o estudo e a compreensão de Molière.

vida e obra do dramaturgo inglês como a *book-a-minute* para quem não tem tempo para ler as peças na íntegra.

O modo exaustivo como este *Mr. Shakespeare and the Internet* apresenta as correspondências para todo o universo da *internet* faz dele um instrumento indispensável e de consulta obrigatória para quem se dedique ao estudo de Shakespeare. Obrigatório figurar nos favoritos.

O segundo sítio que proponho também é dedicado a um autor específico. Neste caso escolhi www.toutmoliere.net. Como o próprio nome indica trata-se de um sítio dedicado a Molière. Foi elaborado por Gabriel Conesa, professor da Universidade de Reims-Champagne Ardenne e especialista

>
Molière retratado por
Coytel, inspirado do
quadro de Mignard.



Por último, falo de um sítio obrigatório para figurar em todos os favoritos: o www.gutenberg.org, conhecido por *Projecto Gutenberg*. Trata-se do maior arquivo de livros electrónicos ou *e-books* em rede. Nascido experimentalmente em 1972, este projecto tem vindo desde então a desenvolver um enorme catálogo de obras, nas línguas originais (mais de 50 línguas) ou em traduções (sobretudo inglesas) de obras cujos direitos de autor expiraram, tendo já caído no domínio público. O projecto vive sobretudo dos contributos da comunidade electrónica, particulares ou instituições, que resolvem partilhar na *internet*, obras literárias ou ensaísticas consideradas património da humanidade. Aqui podemos encontrar autores como Homero, Platão, Camões, Kant, Leonardo da Vinci, Darwin, Tolstoi, Dostoievski, Kafka, etc., assim como podemos encontrar inúmeras peças de teatro, desde tragédias e comédias gregas de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, passando por Shakespeare, Corneille, Rabelais, até às peças de Tchekov ou de Eugene O'Neill, só para dar alguns exemplos. Através de um simples *download*, passamos a estar gratuitamente na posse de um livro

electrónico que podemos imprimir, ler no ecrã ou num PDA (ou agenda electrónica). O que é interessante neste projecto é o seu poder de partilha. Embora grande parte das obras seja em inglês, podemos encontrar algumas obras em português, mas nenhuma de teatro, o que é uma pena. Mas a verdade é que está ao nosso alcance fazer a partilha.

O projecto Gutenberg é o exemplo acabado do que é a filosofia cibernáutica, espaço de partilha de informação livre e gratuita para todos os que possam aceder. Um dos resultados imediatos da sua existência foi a baixa de preço dos livros cujos direitos de autor tenham passado a domínio comum. Outro resultado foi o de acabar com as desculpas para não se lerem os clássicos.

Referências bibliográficas

- CASTELLS, Manuel (2001), *The Internet Galaxy*, Oxford, Oxford University Press.
GIL, José (2005), *Portugal hoje: O medo de existir*, Lisboa, Relógio d'Água.

As artes do circo*

Isabel Alves Costa



<
Bascule,
 enc. Vincent Gomez
 e Christian Lucas,
 Anomalie, 2002,
 fot. Jean-Pierre Estournet.

*Para bem falar do circo
 É preciso ser poeta.
 Porque só os poetas sabem ver
 O que escapa à realidade.*

Annie Fratellini

Vem esta reflexão a propósito da recente publicação do número 2 dos *Cadernos do Rivoli* dedicado exclusivamente ao novo circo, o que talvez justifique uma mais sistemática reafirmação dos seus princípios no âmbito desta revista, visando a sua divulgação por outros meios. Responderá, assim, também ao interesse manifestado por todos aqueles – programadores e públicos – que estão, a pouco e pouco, a descobrir as potencialidades e a contemporaneidade deste tipo de circo a que, por comodidade, ainda chamamos "novo" para o distinguir do outro a que, pelas mesmas razões, ainda chamamos "tradicional" (ou, como alguns preferem, "clássico").

1. Alguns pontos de referência

Em Portugal, a literatura existente sobre o circo é muito diminuta. Valerá, por isso, a pena referir alguns dos autores que se dedicaram ao estudo do mundo circense.

Jorge Tavares publicou, em 1978, o livro *O circo!*, na sequência das muitas crónicas que sobre este tipo de

espectáculo foi escrevendo ao longo dos anos. Grande amante do circo, acabaria também por desenhar figurinos para vários artistas, chegando mesmo a ter projectado uma "tenda para um circo ambulante" e a conceber um espectáculo. Para este autor, o aspecto mais fascinante do circo é o de escapar à análise: "O circo ou é bom, ou é sofrível – raramente é mau. Pode ser rico, pode ser pobre, mais requintado ou menos. Ter actos melhores ou piores, mais bem executados ou menos. Podemos gostar, ou não gostar. E é tudo" (Tavares 1978: 15).

Luciano Reis fez um vastíssimo trabalho de investigação e de pesquisa documental do qual resultaram três livros, contributos absolutamente incontornáveis para "a construção da memória do movimento artístico e do circo em Portugal" (Salgado 2004: 13). Em 2001, foram editados pelo Teatrinho de Santarém, com o apoio do Ministério da Cultura / IPAE e da Câmara Municipal de Lisboa: *História do circo* e *História do circo: Famílias*. Integram ambos textos prefaciais do então Ministro da

>
Bougez pas bougez,
enc. Sébastien Lalanne,
Oki Haiku Dan, 2002,
fot. *Scènes de cirque.*

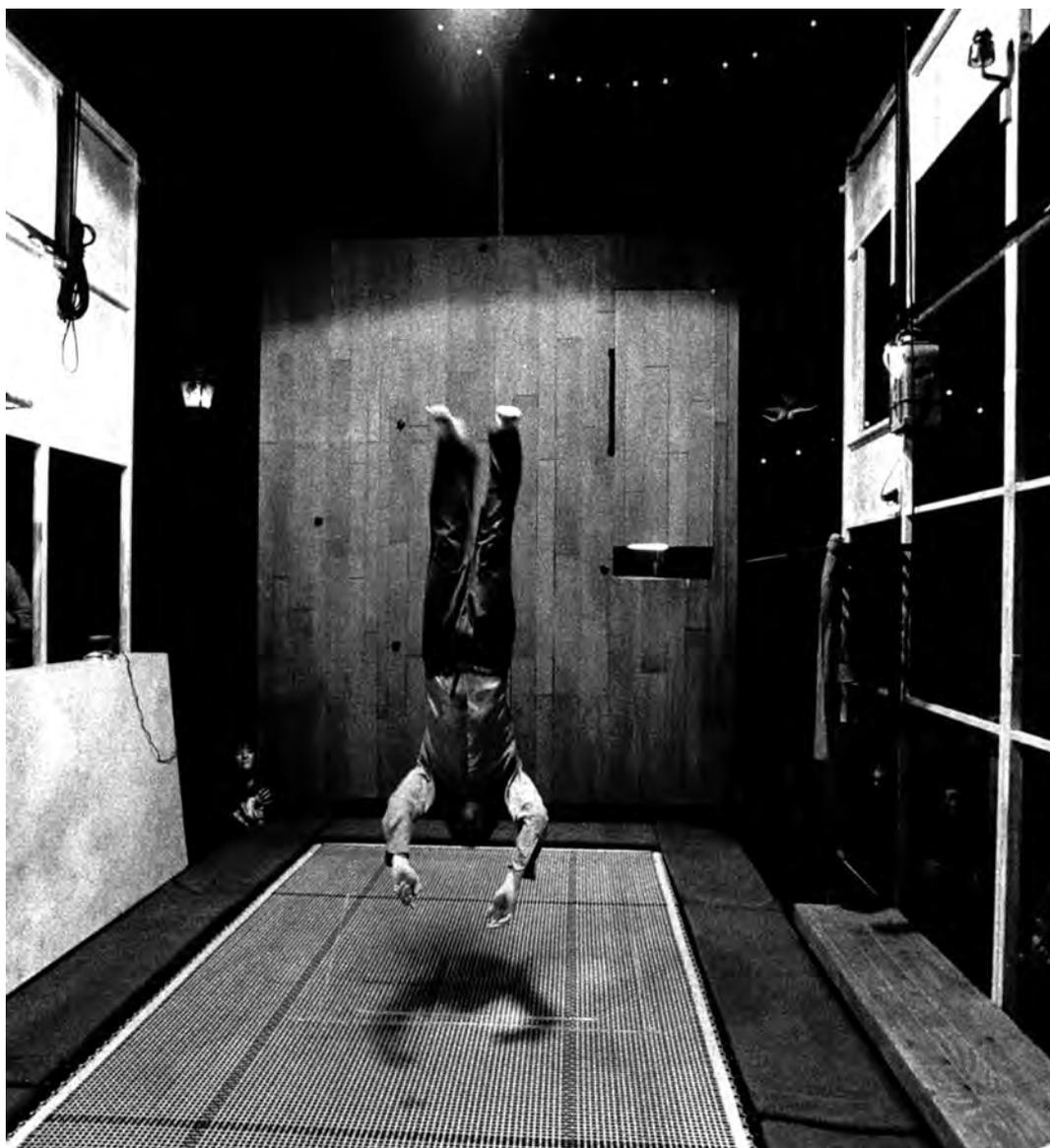


Cultura, Augusto Santos Silva, e do Presidente da Câmara de Lisboa, João Soares. Em 2004, saiu *História do circo: Família e modalidades*, numa edição Produções Editoriais, Lda., onde é amplamente referido o novo circo e os seus protagonistas portugueses.

Finalmente, deve ser referido o livro da antropóloga social Joana Afonso, *Os circos não existem*, escrito a partir de um estudo de caso, o Circo Chen, publicado em 2002.

Em França, um dos principais berços da renovação do circo, os estudos publicados são mais numerosos, tendo-se assistido na década de noventa à emergência de uma literatura verdadeiramente especializada, reveladora do interesse crescente do mundo académico por este sector artístico (vejam-se, por exemplo, Gaber 2002, Lachaud 2002 e Denailles 2002). Parece ser legítimo sugerir que o interesse dos investigadores vem, de algum modo, acompanhando a emergência e o reconhecimento das novas formas de circo, quer por parte das instituições, quer por parte dos públicos.

Hoje, contrariamente ao que escrevia Jorge Tavares nos anos setenta, começa seriamente a sentir-se a necessidade de encontrar metodologias de análise e de objectivação, capazes de permitir o desenvolvimento de instrumentos de avaliação das formas contemporâneas do circo. Julien Rosemberg, doutorado em história das políticas culturais, acaba de publicar um livro, *Arts du cirque: Esthétiques et évaluation* (2004), que levanta um pouco o véu sobre este campo de investigação. Da análise bibliográfica que constitui o preâmbulo desta obra, Rosemberg constata que as investigações sobre a análise estética do circo ganham cada vez mais peso na literatura produzida sobre o género e que, da leitura destes trabalhos, se destacam claramente quatro tipos de estéticas cujas categorias não aparecem sincronicamente, tendo antes tendência a coabitar. São elas o circo dito "tradicional", o circo "neoclássico" (ou, como lhe chamou Sylvestre Barré, o "novo circo tradicional"), o "novo circo" e o "circo contemporâneo". É destes dois últimos que iremos falar.



<
Fenêtres,
criação de Mathurin Bolze,
Les mains, les pieds et la
tête aussi, 2003,
fot. Christophe Reynaud
de Lage.

2. Do “novo circo” ao “circo contemporâneo”.

A emergência de novas formas circenses remonta, em França, aos anos 70. Os “inventores” do novo circo, que não eram “filhos do circo”, pertenciam a uma geração fortemente marcada por Maio de 68. Vindos de formações muito variadas (algumas mesmo fora do campo artístico), mas sobretudo da área do teatro, fazendo eco das esperanças e dos sonhos que se exteriorizaram durante essa época de utopias, lançaram-se em múltiplas aventuras artísticas. Ao desejo de mudar o seu quotidiano, juntava-se a vontade de abanar as convenções pelas quais se regia a criação artística oficialmente reconhecida e apoiada. Descobrimo o mundo dos saltimbancos, experimentaram assim, de uma forma selvagem, as potencialidades expressivas de diferentes formas populares abandonadas ou (ainda) não institucionalmente legitimadas. A rua seria, para muitos deles, o terreno primordial de intervenção. Era absolutamente necessário sair dos espaços institucionais e descer à rua, ao encontro de todos, em defesa de uma cultura democrática. O teatro de rua, fortemente politizado, é disso uma emanação directa. Será, por isso, na rua que nascerão as propostas mais interessantes.

Nesses mesmos anos, Victoria Chaplin e Jean-Baptiste Thierrée foram os precursores de um circo “poético” com o seu Cirque Bonjours, o que representava, para a época, uma forte inovação. E, abrindo a sua tenda a outros grupos e companhias, instauravam assim um novo tipo de *compagnonnage*.

Em 1974, Alexis Gruss, digno representante do circo dito “clássico”, a quem havia sido confiada, pela excelência do seu trabalho, a criação de um Cirque Nacional, juntou-se a Sílvia Monfort, vinda da área do teatro, inventando juntos a École au Carré, enquanto Pierre Etaix e Annie Fratellini criaram a École National du Cirque, numa tentativa desesperada de dar um novo impulso a uma arte pretensamente moribunda. Provavelmente nenhum deles se deu conta que estava a participar num processo de mutação tão importante. É que abrir uma “escola” era permitir ao circo escapar à asfixia dum sistema fechado sobre si próprio, onde se vive em família, onde as competências se transmitem por filiação e onde a arte tem sérias dificuldades de se renovar. Abrir uma escola, significava que já não era necessário ser-se um “filho do circo” para poder vir a tornar-se um acrobata ou um malabarista.

Os jovens artistas que saíram destas escolas ou que vinham directamente do teatro de rua acabariam por criar um movimento ao qual a crítica, obrigada a tê-los em conta pelas formas inovadoras dos seus espectáculos, acabaria por atribuir, por falta de melhor alternativa, a designação de "novo circo".

Os grupos de novo circo, desenvolvendo livremente as concepções dos seus espectáculos, imaginando maneiras diferentes de praticar as artes da pista, acabaram por romper deliberada e radicalmente com algumas das características até ali intocáveis do espectáculo de circo: a estética única, a presença dos animais (com excepção do cavalo), a sucessão linear dos números, a proeza física e outros clichés, como o vermelho da cortina de veludo ou do nariz do palhaço, os dourados, os ornatos e as lantejoulas, os rolamentos de tambor, etc. Podiam assim manter a tradicional tenda e a pista circular, mas podiam também abandoná-las ocupando outros espaços (a que hoje chamamos alternativos), construir estruturas especificamente concebidas para os seus espectáculos ou mesmo confrontar-se com as exigências da representação frontal. Aparece claramente definido nos seus espectáculos um fio condutor, uma dramaturgia, ou, como diria Bernard Dort, um "estado de espírito dramático" que anima o pensar e o fazer do novo circo. A escrita do espectáculo torna-se complexa; a cenografia afirma-se sustentando o projecto artístico de conjunto; o universo musical deixa de ser ornamental, passando a assumir a sua própria carga artística; as luzes, os figurinos, as maquilhagens, os acessórios passam a ser trabalhados em função da criação. É reivindicada fortemente a dimensão artística dos espectáculos, recusando o lado mais comercial do circo. Assiste-se igualmente à passagem da proeza "gratuita" ao princípio de "base técnica suficiente para provocar novos significantes". Os responsáveis do Circolando, por exemplo, afirmam numa entrevista dada aos *Cadernos do Rívoli* que "ao contrário de um período inicial, hoje sabemos que nos interessa abordar as diferentes técnicas de uma forma frágil" (Braga / Figueiredo 2004: 69). Bernard Kudlak, fundador do Cirque Plume, conta que aprendeu o malabarismo por um livro, e na sua companhia diz trabalhar "com o que têm à mão", inclusive em relação às suas próprias competências circenses. Amantes como são de *bricolage*, vão alegremente buscar os seus materiais às outras artes, construindo espectáculos híbridos que desafiam as leis de todos os géneros instituídos. Nascidos sobre um terreno híbrido, fazem da hibridação uma das suas bandeiras.

A técnica já não constitui o meio e o sentido do espectáculo, sendo antes colocada ao serviço de uma ambição narrativa cujo principal meio expressivo é, a maior parte das vezes, o corpo. Como nos diz Jean-Michel Guy: "contrariamente ao circo tradicional, onde os artistas apresentam os seus números e, ao fazê-lo, estão apenas a apresentar-se a si próprios, o novo circo é à partida 'representacional', isto é, instaura uma dissociação entre

intérprete e personagem" (Guy 1999: 36). Em suma, podemos dizer que o novo circo questiona a relação com o corpo e a sua representação, e instaura uma nova relação com a obra, com a sua escrita e, conseqüentemente, com o seu público.

Se o novo circo marcou uma ruptura incontestável na própria concepção do género, os analistas tendem a distingui-lo de uma outra categoria que o teria suplantado no início dos anos noventa: o "circo contemporâneo".

Entre os elementos chave que favoreceram a emergência de novas formas estéticas no seio do circo, revela-se determinante a chegada de artistas circenses profissionais altamente qualificados, que não conheceram a transmissão familiar própria a muitos dos circos ditos "tradicionais". A criação, em França, de um Centro Nacional das Artes do Circo (CNAC), em 1985 – reflectindo a vontade do Estado em prosseguir as iniciativas individuais começadas dez anos antes – favoreceu a emergência no circuito profissional de alunos que tinham beneficiado de um ensino pluridisciplinar muitíssimo exigente. O apelo feito a encenadores ou coreógrafos, exteriores ao mundo do circo, para "porem em pista" o trabalho final dos alunos desta Escola, foi determinante para o reconhecimento e circulação destas obras. O caso mais paradigmático – que ainda hoje marca uma espécie de "fronteira" entre uma categoria e outra – foi a apresentação, em 1995, do espectáculo *Le cri du caméléon*, com encenação de Josef Nadj que, durante quase três anos, percorreu os circuitos nacionais e internacionais.

São estes jovens que, em grande parte, irão elaborar esta nova categoria estética, que adopta as evoluções trazidas pelo novo circo, ultrapassando-as: "Já não se trata, como nos anos oitenta de 'reunir' teatro, dança, música e circo (em macedónia), mas sim de os fundir (numa maionese) dando assim origem a novas formas que desafiam qualquer nomeação" (Guy 2001: 19).

Vários outros aspectos caracterizam o circo contemporâneo. Em primeiro lugar, a emancipação de cada uma das artes do circo constitui, para Jean-Michel Guy, a maior novidade. Tradicionalmente, o circo recobria várias disciplinas: as artes do *clown*, as artes da manipulação de objectos, a arte equestre, as artes aéreas e as artes acrobáticas. Segundo este investigador, cada arte sofreu evoluções mais ou menos sensíveis a partir dos anos noventa. Assim, por exemplo, nas artes do *clown*, a personagem teria enriquecido os seus códigos "bebendo" no teatro, na dança, na música e na palavra; as artes da manipulação de objectos já não se situariam ao nível do "cada vez mais objectos a manipular"; o malabarismo (nomeadamente em França) torna-se poético, lento, dançado, depurado e portador de significados muito mais complexos do que a simples valorização de uma competência; a arte equestre tem tendência a diversificar-se ganhando nos dois "tabuleiros": o da excelência e o da democratização; as artes aéreas acentuam o seu carácter poético e enriquecem-se com novos instrumentos, como



<

Bechtout,

criação colectiva,

Baro d'Evel Cirk, 2003,

fot. Philippe Cibille.

Kiang,

coreografia e encenação

de Bruno Dizen, Galouma

(dir. artística de Valérie

Fratellini), 2003.

>

a corda vertical, ou os tecidos... As artes acrobáticas tendem a ser coreografadas.

Todas estas evoluções, que obviamente nem se revestiram das mesmas intensidades nem surgiram ao mesmo tempo, tiveram como consequência que cada vez mais companhias se especializassem numa só disciplina ou mesmo num só objecto ou aparelho. A título de exemplo, podemos citar algumas das companhias que visitaram Portugal nos últimos anos: Les Nouveaux Nez (*clown*), Les Arts Sauts (trapézio volante), Mathurin Bolze (acrobacia, trampolim), a Companhia Jérôme Thomas (o mestre do malabarismo), a Companhia Lunatic (aéreos, corda vertical), etc. Esta emancipação pode também reflectir-se nos "invólucros" em que estes espectáculos são apresentados e para os quais foram convocados arquitectos e cenógrafos. Apenas dois exemplos: o imenso globo insuflável dos Arts Sauts e a pequena cabana de Mathurin Bolze.

A partir do que se disse, facilmente se compreenderá a razão pela qual a designação "artes do circo" tende progressivamente a substituir o termo "circo" (novo ou contemporâneo). A distinguir do circo clássico do circo contemporâneo, identificamos os diferentes modos de vida, de produção, de transmissão de saberes e competências, de difusão, de funcionamento financeiro, de relação com o público, bem como, em consequência, as suas produções. Vejamos muito esquematicamente algumas especificidades das formas mais contemporâneas do circo.

No plano do funcionamento económico, as estruturas são muito diferentes entre si. Na prática, cada companhia parece ter inventado um equilíbrio muito próprio, combinando, com ponderações diferentes, a exigência artística e os constrangimentos comerciais. Não há dúvida, porém, que as escolhas estéticas, que aparecem à cabeça de uma produção, determinam realidades económicas distintas. Por outro lado, a passagem de um circo baseado na

sucessão de números (em que a proeza desempenha um papel importante) para formas que preferem o risco metafórico nas suas criações articuladas por um fio condutor, provoca uma alteração profunda do lugar ocupado pelo artista circense. O princípio da "totalidade da obra" do circo contemporâneo não permite ao artista circense inserir "o seu número" de circo em circo; o artista deixa, assim, de ter a possibilidade de participar em vários espectáculos ao mesmo tempo. Isso significa, portanto, que a família "genética" do circo tradicional é substituída pela "família escolhida", pelo menos durante o tempo da criação e da difusão de um espectáculo.

O tempo de concepção dum espectáculo é, pelas mesmas razões, mais longo, o que levanta o problema de, por um lado, terem de estar garantidos à partida os recursos financeiros que "paguem" esse tempo da criação e, por outro, que o tempo de exploração do espectáculo seja suficientemente longo para permitir amortecer o investimento inicial. Neste estádio, coloca-se claramente o papel da política cultural no que concerne o apoio à criação e à difusão destas produções, particularmente arriscadas para as companhias de circo contemporâneo que, neste aspecto, se aproximam das companhias congéneres de teatro e de dança quando reivindicam, pelo seu carácter inovador, um apoio do Estado.

No plano da difusão, as companhias de circo contemporâneo diversificaram os modos de exploração dos seus espectáculos – nas receitas de bilheteira, venda do espectáculo, partilha de receitas, etc. – e tendem, obviamente, a entrar no circuito das estruturas públicas de difusão cultural.

Finalmente, a relação com o público. Uma das grandes inovações dos últimos anos é, sem dúvida, "a dificuldade, se não mesmo a impossibilidade, de definir um público tipo" (Jacob 2002: 198). O circo contemporâneo está profundamente ligado à ideia de autoria, de assinatura,

>
Quiero, quiero,
 enc. André Riot-Sarcey,
 co-produção Porto 2001
 Capital Europeia de Cultura
 e Culturporto, 2001,
 fot. Rui Pinheiro.



à valorização de uma imagem de si e daqueles que com ele se identificam. O consumo em termos de espectáculos de circo atomizou-se, fragmentou-se em nichos ou tribos, ligados à estética desenvolvida por cada uma das companhias: "Os modelos multiplicam-se e imbricam-se produzindo tantos objectos quanto públicos, tornando cada vez mais delicada a definição de uma qualquer tipologia quer das companhias, quer dos públicos e, ainda menos, das estéticas" (*Ibidem*). Corroborando esta observação de Pascal Jacob, assistimos, em Portugal, às dificuldades demonstradas em definir-se enquanto género por parte de uma companhia profissional como o *Circolando* que, no panorama nacional, continua a ser um caso único daquilo a que, nesta breve caracterização, poderíamos chamar "circo contemporâneo". Aliás é interessante igualmente constatar que esta companhia, com um considerável reconhecimento público nacional e internacional, seja convidada a apresentar os seus espectáculos tanto em programações claramente na área das artes do circo, como em festivais de dança, de teatro ou mesmo de marionetas! Porventura, esta é a dificuldade intrínseca à actual (quase) impossibilidade de dar um "nome" a estes objectos artísticos.

3. O novo circo em Portugal

À luz do que acabámos de expor (muito centrado na realidade francesa), arriscaria dizer que, em Portugal, salvo raríssimas excepções, estamos ainda na época do "pré-novo circo", em que, só muito raramente, as artes do circo e as artes de rua se encontram autonomizadas em duas áreas distintas. Aliás, o levantamento feito por Luciano Reis (2004: 105-216), que inventaria 58 artistas e/ou companhias em actividade ou já desaparecidas (caso d'Os Cestos d'Artes), é disso um bom exemplo, na medida em que, nesta grande categoria que ele denomina "novo circo", o leque é tão vasto que vai de Pedro Tochas ao *Circolando* passando pelo palhaço Batatinha!

Daqui decorre a importância e a urgência de uma investigação séria sobre este movimento (se movimento

existe...) capaz de traçar a história do novo circo em Portugal que, tal como em França, teve em finais dos anos setenta, alguma expressão: recordem-se, por exemplo, no Porto, os diversos espectáculos do Realejo e o espectáculo *Hoje começa o circo!* (1979), do grupo de teatro Rodaviva. Seria ainda importante que por aí se separassem de forma clara: os que fazem animações circenses e os verdadeiros criadores; os que, embora com pretensões artísticas mais rigorosas, percorrem os circos ditos tradicionais e os que se agrupam em novas famílias criativas, como são os casos do teatro Ka (Lisboa), da Companhia Maribondo (Lousã), da Trupiraliante (Lisboa), do *Circolando* (Porto), entre outros; e, por último, os que se assumem enquanto teatro de rua (por exemplo o *Artelier - Associação Teatro Nacional de Rua*) e os que fazem teatro *na rua* (como acontece com alguns projectos do *Circolando*). Haverá ainda a considerar os festivais que incluem nas suas programações espectáculos circenses (casos, por exemplo, do *Fazer a Festa*, no Porto, do *Imaginarius*, em Santa Maria da Feira, do *Festival Cómico da Maia* ou do *FIAR*, em Palmela) e os encontros temáticos, como por exemplo a *Bienal de Palhaços e Artes de Teatro-Circo*, em Santarém, ou os *Encontros Portugueses de Malabarismo*, que foram acontecendo em cidades diferentes e que parece terem-se fixado na Lousã.

Embora de forma balbuciante e um pouco frágil, há coisas que vão acontecendo no terreno e que demonstram uma vontade de articulação entre os diferentes operadores nas áreas das artes de rua e do novo circo. São disto exemplo os recentes debates levados a cabo por iniciativa de Judite da Silva Gameiro, do Teatro Ka – "As artes de rua e do novo circo em Portugal" (Livraria Ler Devagar, Lisboa, Novembro de 2004) e "Teatro de rua e novo circo" (Incrível Club, Almada Velha, Janeiro de 2005) –, mas que ainda não autonomizam as duas áreas de criação.

A grande maioria dos artistas que trabalha na área do novo circo teve a sua formação no *Chapitô*. Trata-se da Escola Profissional das Artes e Ofícios do Espectáculo, liderada pela Teresa Ricou, "Tété", que existe desde 1987/88



<

Le vertige du papillon,
enc. e coreografia de
Fatou Traoré,
Feria Musica, 2004,
fot. Pascal Ducourant.

e que continua a experiência da Colectividade Cultural e Recreativa de Santa Catarina, lançada em 1981. Ai as artes circenses são uma parte importante das vocações pedagógicas da escola, embora essa componente seja também complementada pela frequência de oficinas ou de formações de curta duração, dinamizadas por algumas instituições nacionais como o Espaço Evoé, em Lisboa, a Academia Contemporânea do Espectáculo ou o Teatro Rivoli, no Porto, ou então no estrangeiro e, nesse caso, dependendo de vontades individuais. Este é um contexto em que dificilmente se podem dar passos significativos

Ora, como vimos, foi o aparecimento do CNAC em França – exemplo rapidamente seguido noutros países europeus e no Canadá – e um crescente investimento por parte do Estado que permitiram o rápido desenvolvimento deste género artístico. Esse investimento incidiu no apoio quer à criação, quer à implantação no território nacional de espaços específicos de apresentação – os designados Pôles Cirque, como é o caso de La Villette em Paris –, quer ainda à sua difusão, nomeadamente na vertente internacional.

Implementar uma Escola Superior de Circo é, sabemos-lo bem, uma empreitada difícil e demorada, que necessita de vontade política, de financiamento e de articulação entre vários Ministérios. Que necessita também, porventura, dadas as especificidades desta área, da implantação de outras Escolas que façam um trabalho propedêutico prévio. A este propósito, Luísa Moreira dá-nos, no seu artigo "Um Porto de circo", alguns contributos importantes para aquilo que ela designa como "os três eixos para uma formação artística" (2004: 74-75).

Por outro lado, o circo contemporâneo (ou as artes do circo) não constitui ainda uma categoria com direito próprio (como a dança ou o teatro, por exemplo) nos processos de candidatura aos apoios do Estado à criação. Os projectos nesta área são remetidos para as categorias transversais ou pluridisciplinares (o que quer que isso signifique), pelo que é nessa categoria que, por exemplo, o Circolando tem de se inscrever.

Daqui decorre também a dificuldade encontrada pelos jornalistas – que, diga-se de passagem, têm apoiado incondicionalmente a divulgação do circo contemporâneo –, em, nas suas agendas culturais, encontrarem o lugar certo onde encaixar este género de espectáculos, quando estes não trazem associados o nome de um encenador (o que os remeteria para a rubrica de teatro), ou de um coreógrafo (o que os remeteria para a rubrica da dança).

Acreditamos que iniciativas como a da constituição da Sem Rede (Rede Nacional de Programação de Novo Circo) – que juntou um núcleo fundador de 13 estruturas de programação, de produção e de residência – bem como de outras que se venham a imaginar, podem contribuir decisivamente para o conhecimento, o alargamento e a formação de públicos "para os espectáculos que hão-de vir", desta que é, com toda a legitimidade, uma das mais inovadoras artes do espectáculo.

Se o denominado "Ano das artes do circo", que decorreu em França entre 2001 e 2002 e que representou uma verdadeira aposta do Ministério da Cultura (através dos seus múltiplos departamentos), contribuiu de forma decisiva para a mediatização e a legitimação do circo, assim esperamos nós que em Portugal este ano de 2005 possa servir para despertar os nossos governantes e que, a par do incremento de políticas de financiamento mais consistentes para os nossos jovens criadores circenses, se olhe também de forma atenta para a situação trágica dos nossos circos tradicionais que desesperam por reformas que lhes permitam (sobre)viver. São necessários tanto uns como outros, porque, no fundo, todos pertencem à mesma família, justamente, a do circo.

Referências bibliográficas

- AFONSO, Joana (2002), *Os circos não existem*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais e Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
BARRÉ, Sylvestre (2001), "Le nouveau cirque traditionnel", in GUY, Jean-Michel (dir.), *Avant-garde, cirque: Les arts de la piste en révolution*,

>
Covattera,
dir. André Braga,
Círculo, 2005,
fot. João Tuna.



Autrement - Mutations, n.º 209, Paris, pp. 37-45.

BRAGA, André / FIGUEIREDO, Cláudia (2004), entrevista realizada por Isabel Alves Costa e António Ramos, "Círculo", *Cadernos do Rivoli*, n.º 2: *Novo circo*, Porto, Culturporto/Rivoli Teatro Municipal, pp. 64-70.

DAVID, Gwénola / SAGOT-DUVAUROUX, Dominique (2001), "Les enjeux économiques d'une mutation", in GUY, Jean-Michel (dir.), *Avant-garde, cirque: Les arts de la piste en révolution*, *Autrement - Mutations*, n.º 209, Paris, pp. 220-234.

DENAILLES, Corine (2002), "Du nouveau cirque au cirque contemporain", *L'Avant-scène théâtre*, número especial, Dezembro, pp. 54-59.

GABER, Florianne (2002), "Naissance d'un genre hybride", in WALLON, Emmanuel (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud - Papiers, Apprendre, pp. 53-60.

GUY, Jean-Michel, "La transfiguration du cirque" (1999), *Théâtre aujourd'hui*, n.º 7, pp. 26-51.

-- (2001), *Les arts du cirque en France en 2000*, Paris, AFAA, Chroniques de l'AFAA.

-- (2002), "Au-delà de la jubilation", *L'Avant-scène théâtre*, número especial, Dezembro, pp. 38-43.

MOREIRA, Luisa (2004) "Um Porto de circo", *Cadernos do Rivoli*, n.º 2: *Novo circo*, Porto, Culturporto/Rivoli Teatro Municipal, pp. 72-75.

LACHAUD, Jean-Marc (2001), "Le cirque contemporain entre collage et

metissage", in GUY, Jean-Michel (dir.), *Avant-garde, cirque: Les arts de la piste en révolution*, *Autrement - Mutations*, n.º 209, Paris, pp. 126-142.

-- (2002), "Au risque du mélange", in WALLON, Emmanuel (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud - Papiers, Apprendre, pp. 61-72.

PASCAL, Jacob (2002), *Le cirque: Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse/VUEF.

REIS, Luciano (2001a), *História do circo*, Santarém, Teatrinho de Santarém, com o apoio do MC / IPAE e da CML.

-- (2001b), *História do circo: Famílias*, Santarém, Teatrinho de Santarém, com o apoio do MC / IPAE e da CML.

-- (2004), *História do circo: Famílias e modalidades*, Lisboa, Produções Editoriais.

ROSEMBERG, Julien (2004), *Arts du cirque: Esthétiques et évaluation*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales.

SALGADO, Rizério, (2004), Prefácio, in REIS, Luciano, *História do circo: Famílias e modalidades*, Lisboa, Produções Editoriais, pp. 11-13.

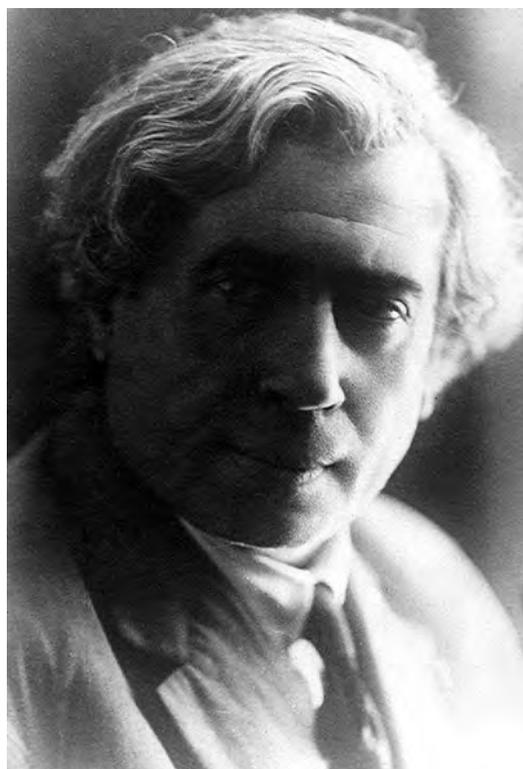
TAVARES, Jorge (1978), *O circo!*, Porto, Editora Nova Crítica.

* Este texto recupera a apresentação pública do segundo número dos *Cadernos Rivoli*, exclusivamente dedicado ao novo circo, realizada a 20 de Janeiro de 2005, no Teatro Aveirense.

Um duplo centenário

O "Teatro Livre" e o "Teatro Moderno"

Luiz Francisco Rebello



escreveu Jean-Richard Bloch num admirável ensaio, lamentavelmente pouco lembrado hoje, *Destin du théâtre*, "o Théâtre Libre foi a insurreição contra a hegemonia dos princípios burgueses, o processo Dreyfus do teatro"(1930: 37) – poderia ter dito o correspondente artístico da Comuna de 1871.

Se foi importante o seu contributo para a revelação de novos autores, franceses (como Brieux, Curel, Courteline, Émile Fabre) e sobretudo estrangeiros (Ibsen, Strindberg, Björnson, Tolstói, Hauptmann, Verga), mais ainda o foi a renovação que propiciou de um novo modo, ou estilo, de representação e encenação – pôde dizer-se também que foi com Antoine que esta nasceu –, tornando-as mais aderentes à vida real dos homens, libertando-as de obsoletos e asfixiantes condicionalismos. Renovação que foi, sem dúvida, mais longe e mais fundo que certas inovações mais chocantes do que a simples exibição em cena de peças de carne autêntica, de água a sair de uma torneira, de colocar os actores de costas voltadas para o público ou a representar de mãos nos bolsos... Não por acaso serviu ele de modelo a todas as iniciativas que, pela Europa fora e até do outro lado do Atlântico, foram surgindo ao longo da última década do século XIX: a Freie Bühne alemã em 1889, o Independent Theatre inglês em 1891, o Teatro d'Arte de Moscovo em 1898 – e, em Portugal, o Teatro Livre e o Teatro Moderno em 1904 e 1905 respectivamente. Há um século, pois.

A ideia partiu – é Joaquim Madureira que o recorda numa das suas crónicas publicadas no *Mundo* e agrupadas em *Impressões de teatro* – de "um grupo de rapazes de ideias sãs e vistas largas, com as almas abertas a todas as aspirações de revolta e os peitos experimentados em vários combates com a Rotina" (1905: 313). Fundaram eles, em Julho de 1902, uma cooperativa com a finalidade de "dar rejuvenescimento [e] trazer uma nova e forte seiva ao teatro português", "em face do rebaixamento e da decadência do teatro nacional, infestado de retrógradas ideias, onde o misticismo e a pornografia alternam em íntima camaradagem". Conscientes de que "o teatro, pelas suas condições de grande latitude na propagação de ideias e pela sua facilidade de fixação dessas ideias (...) é hoje, talvez, a melhor forma de educação popular", os fundadores do Teatro Livre, para quem era "a Arte um meio e o tablado cénico uma tribuna", propunham-se "trazer um novo sopro de vida à dramaturgia portuguesa, oferecendo à representação produções nacionais e estrangeiras [que] possam corresponder à elevação moral do público pela difusão de novos ideais". E sintetizavam as suas intenções na fórmula "Transformar pela Arte e Redimir pela Educação".

A fixação da data em que se inicia um determinado movimento literário ou artístico, ou uma determinada corrente estética, é quase sempre arbitrária ou, na melhor hipótese, convencional, pois que esse movimento e/ou essa corrente são, por continuidade ou ruptura, indissociáveis dos que os precederam. Mas todos os historiadores de teatro estão de acordo em que o teatro moderno nasceu em França com a fundação, em 1887, do Théâtre Libre, animado por um modesto funcionário da companhia do gás apaixonado pela arte dramática e pela teorização estética de Zola, e que sofria por ver aquela distanciada desta, quando não a ela oposta.

Poucos, de entre os seus contemporâneos, terão imediatamente pressentido que aquele pequeno grupo de actores-amadores reunidos por André Antoine, que apresentava os seus espectáculos em palcos de ocasião, à razão de dois ou três dias por mês – o que o não impediu de montar 124 peças em sete anos! –, estava a lançar à terra a semente de uma concepção do teatro que contrariava frontalmente os estereótipos da cena pós-romântica, divorciada da realidade histórica e das grandes mutações operadas na sociedade burguesa oitocentista. Como

<

Araújo Pereira

(cortesia do Museu Nacional do Teatro).

>

As vítimas
(*Catherine s'en va*),
de Frédéric Boutet,
enc. António Pinheiro,
Teatro Livre, 1905
(Theresa Martins,
Adelina Abranches,
Josepha d'Oliveira,
Cecília Neves, João Gil
e Pinto de Campos).
Representação única, a 28
de Julho de 1905 no
Teatro do Ginásio, logo
proibida pela censura.



Dois anos tardou a concretizar-se o projecto. No intervalo, a Sociedade do Teatro Livre promoveu três conferências "na execução dos fins sociais", em que foram oradores Teófilo Braga, Heliodoro Salgado e Ernesto da Silva. Só o texto desta última, proferida em 14 de Dezembro de 1902, chegará até nós, num folheto editado nesse ano sob o título "Teatro Livre Et arte social". Nela o seu autor, operário tipógrafo e dramaturgo que a tuberculose vitimaria quatro meses depois, procedia a uma análise severa das estruturas políticas e mentais da nação, responsáveis pelo "miserio vegetar, que não viver, do teatro nacional" (1902: 11), contrapondo-lhe a necessidade de uma "clamorosa reivindicação dos corações que protestam, dos espíritos que se libertam e das consciências que se emancipam" (1902: 13).

Mas um importante acontecimento artístico, entretanto ocorrido, poderá ter precipitado o arranque da actividade cénica do Teatro Livre: a passagem por Lisboa, em trânsito para a América do Sul, de Antoine e da sua companhia, que se apresentou três noites no palco do Teatro D. Amélia (depois República e hoje São Luiz), de 15 a 17 de Junho de 1903, com algumas das peças mais representativas do seu repertório: *Blanchette*, de Brieux, *L'enquêt*, de George Henriot, *La fille Elisa*, adaptada do romance de Edmond de Goncourt, *Au téléphone*, de André de Lorde, *Bourbouroche*, de Georges Courteline, *La nouvelle idole*, de François de Curel, e *Poil de carotte*, de Jules Renard. Destas o público português conhecia já a primeira e a última, levadas à cena no mesmo Teatro pouco tempo antes, e só viria a conhecer a peça de Curel, interpretada por Alves da Cunha, em 1927. Destes três espectáculos – a que Antoine faz uma curta referência nos seus *Souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon* (1928: 217), limitando-se a registar que "o Rei e a Rainha a eles assistiram" – escreveu Madureira que deixaram nas sombras caliginosas do teatro português (...) sulcos fundos e fúlguros de boa e rude Arte" (1905: 92), não poupando elogios ao fundador do Théâtre Libre, "singularíssimo artista, braço e cérebro, cabeça e músculo do movimento insurreccional que refundiu e remodelou o teatro francês" (1905:71).

Abro aqui um parêntesis para desfazer um equívoco, longa e largamente difundido, segundo o qual esta seria a segunda aparição de Antoine nos palcos portugueses. Na sua origem está uma notícia publicada no n.º 48 da *Revista teatral* (2º volume da 2ª série, 15 de Dezembro de

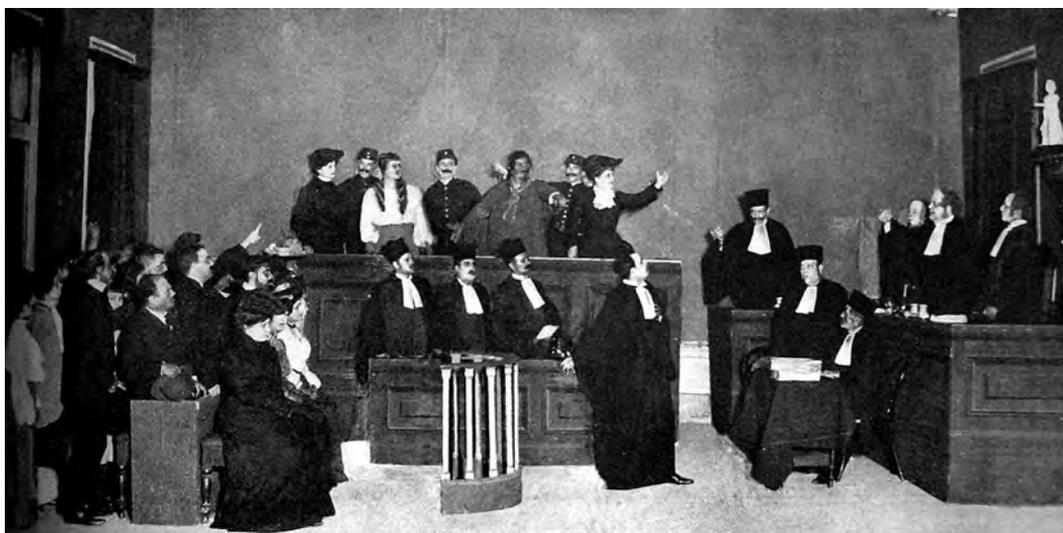
1896) em que se louva a interpretação de Antoine na personagem de Chambéry da peça, de Jules Lemaître, *L'âge difficile*, representada por uma companhia francesa encabeçada pelo actor Henri Burguet no Teatro D. Amélia em 28 de Novembro de 1896. Refere o noticiário que a interpretação foi "real, vivida e perfeita", e lamenta que o "ilustre actor não represent[ass]e em Lisboa uma peça pelo menos do repertório do Teatro Livre que ele fundou". E Sousa Bastos, na *Carteira do artista* regista, dois anos depois, que "Antoine esteve em Lisboa no Teatro D. Amélia, onde teve admiradores sem fazer sensação" (1899: 122).

Acontece, porém, que nenhuma destas informações – de que eu próprio me fiz eco em mais de uma ocasião – é exacta. Naquela data, Antoine encontrava-se em Paris, vivendo ainda o rescaldo da sua polémica destituição da direcção do Odéon, como atestam os seus *Souvenirs*, já citados, e a própria *Revista teatral*, no número anterior àquele, ao mencionar os artistas que integravam a companhia de Henri Burguet, não incluía entre eles o nome do fundador do Théâtre Libre. A confusão terá resultado de haver sido ele o criador da personagem, aquando da estreia, em Janeiro do ano anterior, no Théâtre du Gymnase. Fica aqui consignada a rectificação. E retornemos ao Teatro Livre português, cujo primeiro espectáculo teve lugar no Teatro do Príncipe Real (depois Apolo) em 8 de Março de 1904, sob a direcção de Araújo Pereira e do actor Luciano de Castro.

Constituíam-no duas peças, uma delas pertencente ao repertório do Théâtre Libre, onde subira à cena em 1890 (*Tante Léontine*, de Maurice Boniface e Edouard Bodin, *A moral deles*, na versão portuguesa de César Porto e Luís da Mata), a outra o "prólogo dramático" *...Amanhã*, de Manuel Laranjeira, de que se representaram três cenas. Joaquim Madureira saudou o evento como "uma noite que marca, na história do teatro e na história das ideias em Portugal, uma data de luz e de esperança" (1905: 313), pois que então "pela primeira vez, em palcos portugueses, soou a voz da Justiça e a Verdade eterna, nua e redentora, pisou, pela primeira vez, as tábuas da cena" (*Ibidem*). Um segundo espectáculo foi apresentado em 19 do mês seguinte, na mesma sala, composto por uma peça póstuma de Ernesto da Silva, *Em ruínas*, que abordava corajosamente o tema do aborto, e pelo acto, de Octave Mirbeau, *A carteira*. No desempenho de todas estas peças sobressaiu o actor Luciano de Castro, que havia protagonizado em



<
André Antoine e artistas
portugueses em almoço
no foyer do Teatro D.
Amélia, 1903
(cortesia do Museu
Nacional do Teatro).



<
Maternidade,
de Eugène Brieux,
enc. António Pinheiro,
Teatro Livre, no Teatro do
Ginásio, 1905
(Maria Pia, Cecília Neves,
João Gil, Josepha d'Oliveira,
Raphael Margas,
Annibal Pinheiro e
Pinto de Campos),
(cortesia do Museu
Nacional do Teatro).

1900 *O inimigo do povo*, de Ibsen, pela simplicidade e naturalidade dos processos com que deu vida às "figuras sombrias da miséria e do infortúnio" (Madureira 1905: 374) que são o "Vagabundo" da peça de Laranjeira e o "João Farrapo" da peça de Mirbeau.

Mas tanto ele como Araújo Pereira – pioneiro da encenação em terras portuguesas, como Antoine havia sido em França – iriam afastar-se da direcção do Teatro Livre para fundar, um ano depois, com o actor Simões Coelho, um agrupamento paralelo, o Teatro Moderno, que ao longo do mês de Julho de 1905 levou à cena, no Teatro do Príncipe Real, um repertório exclusivamente composto por originais portugueses. Entretanto, o Teatro Livre, agora sob a direcção do actor António Pinheiro e transmigrado para o Teatro do Ginásio, iniciava a 16 de Junho a sua segunda temporada, que se prolongaria até 31 de Julho. O repertório apresentado incluía quatro peças portuguesas (*O condenado*, de Valentim Machado, *Às feras*, de Manuel Laranjeira, *Os que furam*, de Emídio Garcia e *Missa nova*, de Bento Faria) e seis de progénie estrangeira (*Maternidade*, de Brieux, *O pai natural*, de Ernest Dupré e Paul Charton, *A prosa*, de Gaston Salandri, *Uma falcência*, de Björnson, todas elas do repertório de Antoine, uma adaptação de um conto de Sudermann, *A confissão do amigo*, e um acto de Frédéric Boutet, *As vítimas*, retirada da cena por ordem da censura, que a considerou "imoral", no dia seguinte à

estreia, ocorrida a 28 de Julho). Entre os intérpretes contavam-se alguns actores profissionais de renome, como Adelina Abranches, Maria Pia, João Gil, Pinto de Campos e o próprio António Pinheiro.

Uma terceira – e última – temporada do Teatro Livre, também dirigida por Pinheiro, decorreu no Teatro D. Amélia, após um intervalo de três anos, em Junho de 1908. Foram então levadas à cena duas peças portuguesas (*Entre dois fogos*, de Emídio Garcia, e *O triunfo*, de Carrasco Guerra, que, inicialmente proibido, acabou por representar-se com vários cortes) e outras tantas estrangeiras (*A gaiola*, de Lucien Descaves, estreada por Antoine dez anos antes, e de ambas as vezes com reacções adversas do público e da crítica, e *A tranquilidade do lar*, de Guy de Maupassant). Curiosamente, Luciano de Castro reintegrou o elenco do agrupamento de que havia sido um dos fundadores...

De seu lado, o Teatro Moderno levou à cena seis peças de oito novos autores nacionais: Ramada Curto (*O estigma*), Carrasco Guerra e Eloy do Amaral (*Mau caminho*), Bento Mântua (*Novo altar*), Mário Gollen, pseudónimo do jornalista Manuel da Cruz Andrade (*Degenerados*), Afonso Gayo (*Quinto mandamento*), Amadeu de Freitas e Luís Barreto da Cruz (*A lei mais forte*). Todos eles – à excepção de Mário Gollen, a quem se deve a mais interessante e original de todas essas obras – reincidiram na escrita teatral; mas foi Ramada Curto o mais perseverante de todos, com uma

> produção que se estenderia regularmente até 1956 e que compreende mais de trinta títulos.

Araújo Pereira entre os alunos que terminam o curso do Conservatório de Lisboa em 1904 (cortesia do Museu Nacional do Teatro).

Era comum às duas iniciativas o propósito anunciado, desde 1902, pela Sociedade do Teatro Livre: "Transformar pela Arte e Redimir pela Educação". Assim, ao anunciarem a segunda temporada do Teatro Livre e a primeira (e única) do Teatro Moderno, os seus promotores aludiam, aqueles à necessidade de "educar e levantar o espírito do público pela apresentação de modernas obras de arte, e formar caracteres, depurando e afinando sentimentos pela benéfica influência da Arte", estes à exigência de "transformar o teatro cheio de *ficelles*, de preconceitos absurdos e de velhos prejuízos, na verdadeira arte, isto é, no teatro moderno, como elemento de educação moral e social"¹. E era-lhes igualmente comum, na selecção do repertório e na temática assim como nos processos cénicos das obras que o constituíam, "a contiguidade destes dois empreendimentos paralelos de teatro naturalista ao movimento de propaganda republicana", já sublinhada por Óscar Lopes. Não por acaso terá sido Teófilo Braga o orador convidado para abrir o círculo de conferências do Teatro Livre, Ramada Curto um dos organizadores da greve académica de 1907, e todos os autores representados militantes, de uma maneira ou de outra, em grau maior ou menor, das hostes que se batiam pelo derrube da monarquia.

A diversidade dos temas dramatizados não excluía uma óbvia unidade ideológica, consubstanciada na denúncia de uma ordem social opressiva e no repúdio da moral burguesa convencional. Eram assim particularmente alvejados os preconceitos e as desigualdades sociais (...*Amanhã, Em ruínas, O estigma, Quinto mandamento, Lei mais forte*), a justiça burguesa como instrumento de classe (*Degenerados, Às feras*), o celibato dos padres (*Novo altar, Missa nova*), a submissão da ciência ao poder (*O triunfo*). Mas, quase sempre, o exasperado melodramatismo das situações, os excessos verbalistas de um diálogo retórico, por vezes panfletário, que eram ainda a herança do romantismo, a hipertrofia do significado em relação ao significante, restringiam consideravelmente o alcance dos ataques, a que acrescia ainda uma outra limitação, o confinamento maioritário dos espectáculos a um público urbano de extracção burguesa.

Não obstante, o Teatro Livre e o Teatro Moderno foram – como se escreveu acerca dos *Degenerados*, de Mário Gollen – "o grito sincero de espírito[s] revoltado[s] contra as injustiças dos homens que andam amparando com velhos esteios a caranguejola social". Não admira, pois, que a crítica da imprensa conservadora (e era quase toda) verberasse com indignação as obras levadas à cena, apodando-as variamente de "jacobinas, demagógicas, anarquistas, imorais, dissolventes"².

¹ Citações retiradas de folhetos da companhia que circulavam na altura dos espectáculos.

² Citações retiradas de críticas várias publicadas em periódicos.



Referências bibliográficas

- ANTOINE, André (1928), *Souvenirs sur le Théâtre Antoine et l'Odéon*, Paris, Grasset.
- BASTOS, Sousa (1898), *A carteira do artista: Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritores e compositores estrangeiros*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand.
- BLOCH, Jean-Richard (1930), *Destin du théâtre*, Paris, Gallimard, NRF.
- CALHEIROS, Pedro (1983), "Les deux tournées d'Antoine et de sa troupe au Portugal", in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France* (actes du colloque, Paris 11-16 Octobre 1982), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, pp. 515-532.
- MADUREIRA, Joaquim (1905), *Impressões de teatro*, Lisboa, Ferreira & Oliveira.
- REBELLO, Luiz Francisco (1978), *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.
- Revista Teatral*, n.ºs 47 e 48, 1896.
- SILVA, Ernesto da (1902), *Teatro Livre & arte social*, Lisboa, Tipografia do Comércio.

Tchekov em Portugal

Rui Pina Coelho



1. Uma presença estruturante

Anton Pavlovich Tchekov (1860-1904) chega a Portugal primeiro às páginas literárias que aos palcos. Em 1909, cinco anos depois da consagração na mítica estreia de *A gaivota* no Teatro de Arte de Moscovo, para Eduardo de Noronha, em *Evolução do teatro: O drama através dos séculos*, Tchekov não passa de mais um dramaturgo entre uma plêiade de autores russos que terão seguido as passadas de Pushkin (1909: 351-352). Armando Ferreira, em 1923, lamenta que até então o autor russo não tenha sido representado entre nós (1923: 5-6). Mais tarde, em 1924, Augusto de Lacerda, na obra *Teatro futuro: Visão de uma nova dramaturgia*, declara sumariamente que o autor "não teve discípulos que o honrassem" (1924: 29). Um ano depois, António Ferro, numa entrevista ao *Diário de Lisboa* (18-2-1925), enumerava o autor russo entre as novidades da dramaturgia europeia que o seu Teatro Novo tencionava levar à cena – contudo, dada a efemeridade do projecto, este intuito acabaria por sair gorado.

Um tratamento mais aprofundado a Tchekov é feito por Eduardo Scarlatti, em 1927, na obra *Ideias de outros*, onde afirma que "as peças de teatro de Tchekov significam mais uma aspiração de movimento cénico para as figuras dos seus contos do que a realização teatral de efeitos



preconcebidos" (1927: 64). Em 1934, é a vez de Augusto Ricardo, em *Motivos de teatro*, notar que, para a renovação da arte dramática, Stanislavski "serviu-se, principalmente, do teatro psicológico de Antão Chekow [sic]" (1934: 84).

Aos palcos só chegará em 1936 pela mão de Francisco Ribeiro com o Teatro do Povo, numa encenação de *Um pedido de casamento*, com interpretações de Barroso Lopes, do próprio Ribeirinho e de Leonor d'Êça. A tardia aproximação do teatro português a Tchekov parecia fazer eco das palavras de Scarlatti, quando afirmava: "não há na Europa Ocidental intérpretes para tais figuras, como não há público para as sentir e compreender" (1927: 66).

Entendido assim como um autor difícil e com relações pouco favoráveis com a censura, a estreia de uma "peça longa" só acontecerá na segunda metade do século XX, com o Teatro d'Arte de Lisboa, de Orlando Vitorino e Azinhal Abelho, numa encenação de *As três irmãs* (1955), onde é sobretudo valorizada a intenção de fazer um "teatro sério em que a distração é substituída pela concentração e pelo esforço mental" (*Diário de Lisboa*, 4-1-1956). Até esta data, a presença de Tchekov é pautada pela apresentação das peças em um acto, que irão ter sempre uma presença assídua nos palcos portugueses, especialmente entre o teatro de amadores, o que para

<

Folheto de apresentação dos espectáculos *Os tres desejos*, de Armando Vieira Pinto, e *Um pedido de casamento*, em Rio Maior, enc. Francisco Ribeiro, Teatro do Povo, 1936 (cortesia do Museu Nacional do Teatro).

Programa do 5º espectáculo essencialista (onde se inclui *Os malefícios do tabaco*), Teatro-Estúdio do Salitre, 1947 (cortesia do Museu Nacional do Teatro).

>

>
Os malefícios do tabaco,
 enc. António Pedro,
 TEP - Teatro Experimental
 do Porto, 1955
 (Jaime Valverde),
 (cortesia do Teatro
 Experimental do Porto).



muito terá contribuído a publicação, no início dos anos sessenta, de *Seis peças em um acto* (Tchekov 1960) e *Duas peças em um acto* (Tchekov 1961).

Durante a segunda metade dos anos quarenta, momento em que a cena portuguesa ensaia uma constantemente adiada renovação cénica, Tchekov vai ver-se associado aos grupos que preconizam esta vontade de mudança. Assim, o autor russo vai integrar os repertórios do Teatro-Estúdio do Salitre, dos Companheiros do Pátio das Comédias, do Grupo Dramático Lisbonense, do Teatro Experimental do Porto (TEP) e do já referido Teatro d'Arte de Lisboa. Idêntica associação ocorrerá com aqueles colectivos que, num segundo fôlego de renovação, vão dar seguimento à gorada revitalização da cena portuguesa, tais como o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), o Teatro d'Ensaio, o Teatro-Estúdio de Lisboa (TEL) e, até mesmo o grupo de amadores da Sociedade Guilherme Cossoul.

É neste contexto que as peças longas vão ser estreadas entre nós. Depois de *As três irmãs* de 1955, é a vez de *O tio Vânia*, pelo TEP, uma encenação de João Guedes, num "espectáculo cheio de dignidade, notável entre nós" (Porto 1973: 82). Em 1965, Luzia Maria Martins, pelo TEL, estreia *O pomar das cerejeiras*, numa versão cenicamente depurada, entendida como uma iniciativa "que teima em querer dar a Lisboa o teatro que Lisboa não merece" (Manuela de Azevedo, *Diário de notícias*, 25-3-1965). Só em 1972, *A gaivota* (e Tchekov) chega ao teatro dito "oficial", numa encenação de Pedro Lemos, pela Companhia Amélia Rey Colaço / Robles Monteiro, então no Teatro da Trindade. Esta encenação d'*A gaivota* terá sido recebida muito duramente entre a crítica informada, que cada vez mais se insurgia contra qualquer atraso da cena portuguesa em relação ao teatro europeu. Contudo, a estreia desta peça em Portugal ficará já a dever-se aos amadores da

Academia de Santo Amaro, em 1965, numa encenação de Alexandre Babo.

A última estreia de uma peça longa dá-se no início de 1974, numa encenação de *Platonov* por Jorge Listopad para a Companhia de Teatro da RTP. Embora a esta encenação se tenham reconhecido algumas debilidades, não deixou de ser saudada como um espectáculo "a vários títulos respeitável e digno" (Maria Helena Dâ Mesquita, *A capital*, 12-1-1974).

A presença de Anton Tchekov em Portugal generaliza-se e, tornando-se um consensual autor de repertório, ganha também novas dimensões. Assim, aparece nos palcos portugueses pela mão de companhias estrangeiras que aportam novas propostas cénicas, de The Wooster Group (*Brace Up!*, 1992) ao Teatro Krétakör (*Siráj*, 2005), passando por Nekrosius (*Trys Seserys*, 1997). A obra ou a própria figura de Tchekov constituem-se também como matéria de revisitação dramática¹, como acontece em *Tchekov-Tchekova*, de François Nocher (1986), *Caixa preta*, de Lúcia Sigalho (2002 e 2003) ou *Ensaio*, de José Peixoto (2003), podendo ser ainda citados os casos de *Tio Vânia*, de Howard Barker (2000), ou *Uma peça mais tarde e O jogo de lalta*, de Brian Friel (2003). O fascínio pelo universo tchekoviano não se queda pela encenação dos seus textos, nem pela (re)escrita dramática, contagiando mesmo outras artes performativas como a dança - em *Silence So Sexy* (Francisco Camacho, 2002) e *A última dança* (Elisa Worm, 1998) -, ou a ópera, com *The Bear*, de William Walton (1974 e 1990).

Não deixa de ser curioso que, sendo Anton Tchekov um dos autores de eleição para um teatro de repertório, se veja arredado dos palcos do Teatro Nacional desde 1980, e só timidamente apareça nas programações das companhias mais consagradas. Curioso é também reparar que, nos últimos anos, são grupos de carácter mais experimental (ou alternativo?) que se aventuram nos

¹ É também o caso do texto de Joaquim Pacheco Neves (1910-1998), *Anton Tchekov: Drama em 3 actos*, Vila do Conde, Edições Ser, 1988. Recebeu o 3º prémio no concurso de originais do Ciclo de Teatro de Autores Portugueses (CITAP), em 1987 e, ao que sabemos, nunca foi representado.



domínios tchekovianos, tais como o Cão Solteiro, a Sensurround ou a Casa Conveniente. Por tudo isto, cremos que será difícil encontrar um autor que acompanhe tão marcadamente a evolução do teatro em Portugal como este médico russo, Anton Tchekov, sobre cujo desaparecimento passaram, em 2004, cem anos, oportuna razão para esta modesta homenagem da *Sinais de cena* à sua presença nos palcos portugueses.

2. Lista de espectáculos encenados²

1936. *Um pedido de casamento*. Trad. António Lopes Ribeiro. Enc. Francisco Ribeiro. Prod. Teatro do Povo.
1941. *O urso*. Dir. Alfredo Ruas. Prod. Teatro do Povo.
1945. *O urso*. Enc. António Lopes Ribeiro. Prod. Os Comediantes de Lisboa.
1947. *Os malefícios do tabaco*. Trad. revista por Luiz Francisco Rebello. Prod. Teatro-Estúdio do Salitre.
1948. *O canto do cisne*. Trad. Avelino Cunhal. Enc. Costa Ferreira. Prod. Os Companheiros do Pátio das Comédias.
1949. *O trágico à força*. Enc. Manuela Porto. Prod. Grupo Dramático Lisbonense.
O urso. Trad. Luiz Francisco Rebello. Enc. Manuela Porto. Prod. Grupo Dramático Lisbonense.
O aniversário do banco. Trad. Augusto Casimiro. Enc. Manuela Porto. Prod. Grupo Dramático Lisbonense.
1953. *Um pedido de casamento*. Trad. Correia Alves. Enc. António Pedro. Prod. Teatro Experimental do Porto (TEP).
1955. *Exercícios de teatro: Malefícios do tabaco*. Trad. Luiz Francisco Rebello. *O canto do cisne*. Trad. Pedro Serôdio. *O trágico à força*. Trad. Correia Alves. Enc. António Pedro. Prod. TEP.
- As três irmãs*. Trad. Azinhal Abelho e Orlando Vitorino. Enc. Orlando Vitorino e Azinhal Abelho. Prod. Teatro d'Arte de Lisboa.
1957. *Tchekov: O urso*. Trad. Francisco Ribeiro. *O canto do cisne*. Trad. Pedro Serôdio. *Os malefícios do tabaco*. Trad. Luiz Francisco Rebello. *Um pedido de casamento*. Trad. António Pinheiro. Dir. João Sarabando e Alexandre Passos. Prod. Teatro d'Ensaio. *Tchekov, Molière, Raul Brandão: Malefícios do tabaco*. Trad. Luiz Francisco Rebello. Dir. João Sarabando. Prod. Teatro d'Ensaio. *Um pedido de casamento*. Prod. Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul.
1958. *O urso*. Prod. Conjunto Cénico Caldense. *Os malefícios do tabaco*. Trad. Luiz Francisco Rebello. Enc. Carlos Garrido. Prod. Conjunto Cénico Caldense. *Tchekov, Pirandello, Salacrou: O canto do cisne*. Trad. Pedro Serôdio. Enc. Alexandre Passos. Prod. Teatro d'Ensaio.
1959. *O urso*. Prod. Círculo Experimental de Teatro de Aveiro (CETA).
- 1960.³ *O tio Vânia*. Trad. Armando Bacelar. Enc. João Guedes. Prod. TEP. *O urso*. Enc. Paulo Quintela. Prod. Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC). *O urso / Os malefícios do tabaco / Um pedido de casamento*. Enc. Mário Temido. Prod. Secção de Teatro do Ateneu de Coimbra.
1962. *La mouette*. Enc. Sacha Pitoëff. *Os malefícios do tabaco*. Trad. Luiz Francisco Rebello. Prod. TEP.
1965. *O pomar das cerejeiras*. Trad. Luzia Maria Martins. Enc. Luzia Maria Martins. Prod. Teatro Estúdio de Lisboa (TEL).

<
O tio Vânia,
 enc. João Guedes,
 TEP - Teatro Experimental
 do Porto, 1960
 (João Guedes, José Silva
 e Baptista Fernandes),
 (cortesia do Teatro
 Experimental do Porto).

² Esta lista integra montagens, adaptações ou reescritas, bem como encenações de textos originais a partir da vida e obra de Tchekov. Nestes casos, os respectivos títulos são registados entre parênteses após o título do espectáculo, sendo o seu autor devidamente identificado. Nos casos em que o espectáculo contém textos de diferentes autores, regista-se somente a informação relativa a Tchekov. Para informações mais detalhadas sobre qualquer um destes espectáculos consulte-se a CETbase: <http://www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm>.

³ Centenário do nascimento de Anton Tchekov.

>

A gaivota,
enc. Pedro Lemos,
Companhia Rey
Colaço/Robles Monteiro,
1972 (Henriqueta Maya),
(cortesia do Museu
Nacional do Teatro).

A gaivota. Enc. Alexandre Babo. Prod. Teatro da Academia de Santo Amaro.

O urso / Aniversário do banco. Enc. Abílio Mendes. Prod. Grupo Cénico dos Estudantes de Medicina de Lisboa.

Pedido de casamento. Prod. CETA.

Malefícios do tabaco. Prod. CETA.

1967. **O urso.** Prod. Grupo da Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico.

Malefícios do tabaco. Enc. colectiva. Prod. Grupo Cénico do Grupo Phillips.

1968. **O pedido de casamento.** Enc. Virgílio Macieira. Prod. Grupo de Teatro Amador da Santa Casa da Misericórdia.

Malefícios do tabaco. Prod. CETA.

Um pedido de casamento / O aniversário do banco. Prod. Teatro de Ensaio do Barreiro.

>

*Confissões numa
esplanada de Verão*
(onde se inclui
Trágico à força),
enc. Mário Viegas, 1984
(Carmen Dolores,
Melim Teixeira e
Carlos Pisco),
(cortesia do Museu
Nacional do Teatro).

1970. **Um pedido de casamento.** Enc. José de Almeida. Prod. Grupo Cénico da Delegação da FNAT de Coimbra.

1972. **A gaivota.** Trad. Natércia Freire (sobre texto de Elsa Triolet). Enc. Pedro Lemos. Prod. Companhia Amélia Rey Colaço / Robles Monteiro.

Trilogia: O urso, Aniversário do banco e Um pedido de casamento. Enc. Marcelo Brito. Prod. Grupo de Intervenção Teatral da Trafaria (GITT).

1974. **The Bear (The Bear, 1967).** Autor do libreto: William Walton. Prod. companhia estrangeira não identificada [ópera].

Um pedido de casamento / O aniversário do banco / O urso. Prod. Grupo Cénico Paroquial de Arroios.

Platonov. Trad. Natália Correia. Enc. Jorge Listopad. Prod. Companhia RTP / Teatro Municipal Maria Matos.

1975. **O urso.** Enc. Ruy de Matos. Prod. Grupo de Teatro e Música dos Trabalhadores da Manutenção Militar.

1977. **As três irmãs.** Enc. Rogério de Carvalho. Prod. GITT. **Varições nostálgicas** [a partir de *Três irmãs*]. Coreografia: Armando Jorge. Prod. Ballet Gulbenkian [dança].

1980. **As três irmãs.** Dramaturgia: Fernanda Alves. Enc. Costa Ferreira. Prod. Teatro Nacional D. Maria II. **Tio Vânia.** Enc. Rogério de Carvalho. Prod. Teatro na Caixa.

1981. **O urso / Um pedido de casamento.** Prod. A Capoeira de Barcelos. **Jornada teatral** [integra excertos de *A gaivota*]. Enc. Adolfo Gutkin. Prod. Teatro Maizum.

1982. **A gaivota.** Trad. Teatro do Mundo (revista por Emília Amor). Enc. Rogério de Carvalho. Prod. Teatro do Mundo. **O urso.** Prod. Gente Nova.

1983. **Textos de Tchekov.** Enc. Fernando Lobo. Prod. Grupo Praça Pública. **Malefícios do tabaco.** Prod. Grupo de Teatro de Barroelas.



1984. **O canto do cisne / Malefícios do tabaco.** Enc. Alexandre Passos e José Caldeira. Prod. Centro Cultural de Évora.

Confissões numa esplanada de Verão: O trágico à força. Trad. Luiz Francisco Rebello. Dir. Mário Viegas. Prod. Novo Grupo / Teatro Aberto.

O urso. Enc. Alexandre Parracho. Prod. Presença – Grupo de Teatro de Amadores de Setúbal.

1985. **Os malefícios do tabaco.** Enc. José Gonçalves. Prod. Teatro Art'Imagem.

Malefícios do tabaco / O urso. Enc. Silvina Pereira. Prod. Grupo de Teatro da Casa do Povo da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

Ai que saltos me dá o coração: Um pedido de casamento. Versão portuguesa: Teatro Ibérico. **O urso.** Trad. Luiz Francisco Rebello. **O aniversário no banco.** Versão portuguesa: Teatro Ibérico. Enc. Xosé Blanco Gil. Prod. Teatro Ibérico.

Um pedido de casamento. Enc. João de Melo Alvim. Prod. Teatro da Sociedade – Grupo de Teatro da Sociedade União Sintrense.

1986. **Tchekov, Tchekova (Tchékhov-Tchékhova, 1986).** Autor: François Nocher. Enc. François Nocher. Prod. Instituto Franco-Português.

O urso. Enc. Ventura Rodrigues. Prod. Água Viva.



Um pedido de casamento. Enc. David Carvalho. Prod. Filandorra – Teatro do Nordeste / Centro Cultural Regional de Vila Real.

Suspiros: O urso. Enc. António Durães. Prod. Grupo Cénico da Associação Naval 1º de Maio.

1987. *Tio Vânia.* Trad. Armando Bacelar. Enc. Fernando Umaña. Prod. Seiva Trupe.

O jardim das cerejas. Versão: João Lourenço e Vera San Payo de Lemos. Enc. João Lourenço. Prod. Novo Grupo / Teatro Aberto.

Pedido de casamento / O urso. Enc. Cucha Carvalheiro. Prod. Grupo de Teatro Amador do Instituto Nacional de Meteorologia e Geofísica – “Boas Abertas”.

1988. *Três irmãs.* Trad. Augusto Sobral, Carol Loff, Rui

Mendes. Enc. Rui Mendes. Prod. Teatro da Cornucópia.

Deus os fez, Deus os juntou: O nome do cavalo, Pedido de namoro, A corista, Uma natureza enigmática [contos], *O canto do cisne e A gaivota.* Adaptação: Mário Viegas e Manuela de Freitas. Enc. Mário Viegas. Prod. Mário Viegas e Manuela de Freitas.

Os malefícios do tabaco. Trad. Luiz Francisco Rebello. Prod. Teatro d' Ensaio.

O urso. Enc. Carlos Santos. Prod. Grupo Paroquial de Teatro de Leça da Palmeira.

1989. *O filho do ar: O canto do cisne.* Trad. Manuel João Gomes. Enc. Carlos Fernando. Prod. Grupo Teatro Hoje.

Jardim das cerejeiras. Trad. Carlos Porto (revista por Gueorgui Kristovsky). Enc. Rogério de Carvalho. Prod. Teatro Estúdio de Arte Realista (TEAR).

O urso. Enc. Rui Sena. Prod. Grupo de Intervenção Cultural da Covilhã (GICC).

1990.⁴ *Roleta Russa: O urso, Os malefícios do tabaco, O pedido de casamento e No comboio* [conto]. Prod. Teatro Animação de Setúbal (TAS).

Platonov. Trad. Carlos Porto. Enc. Rogério de Carvalho. Prod. TEUC.

Façade / O urso (*The Bear*, 1967). Autor do libreto: William Walton. Enc. Luís Miguel Cintra. Prod. Teatro da Cornucópia e RTP [ópera].

O cerejal. Enc. Otomar Krejca. Prod. Za Branou II. *As três irmãs.* Enc. Vague Sakheveerdian. Prod. Teatro Kirovokan.

A última palavra? Enc. João de Melo Alvim. Prod. Teatro da Sociedade – Grupo de Teatro da Sociedade União Sintrense.

Tchekhov e o limão espremido: O urso, Um pedido de casamento e O canto do cisne. Enc. Rui Pinto. Prod. GITT.

Um pedido de casamento. Enc. Manuel Ângelo. Prod. Grupo Dramático Beneficente de Vilar do Paraíso.

O urso. Prod. Teatro de Papel.

Pressentimentos... amores... de Tchekov – Biografia teatralizada de Tchekov: Os malefícios do tabaco, O canto do cisne, Um pedido de casamento e A gaivota [excerto]. Enc. Armando Caldas. Prod. Intervalo – Grupo de Teatro.

1991. *As suaves alegrias da felicidade conjugal: Os malefícios do tabaco.* Trad. Rui Mendes. *O urso.* Trad. Luiz Francisco Rebello. *Um pedido de casamento.* Trad. Rui Mendes. Enc. Rui Mendes. Prod. Teatro da Malaposta / Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett (CDIAG).

Tio Vânia. Enc. Jo Van Osselt. Prod. Nova Comédia Bracarense.

1992. *A gaivota.* Trad. Fiamá Hasse Pais Brandão. Enc. Gastão Cruz. Prod. Grupo Teatro Hoje.

<

Tchekov-Tchekova, de François Nocher, enc. François Nocher, Instituto Franco-Português, 1986 (Mário Jacques e Fernanda Lapa), (cortesia do Museu Nacional do Teatro).

<

O jardim das cerejas, enc. João Lourenço, Novo Grupo, 1987 (Luís Santos), (cortesia do Museu Nacional do Teatro).

⁴ Ano Internacional de Tchekov.

>
As três irmãs,
 enc. Rui Mendes,
 Teatro da Cornucópia,
 1988 (Filipe Crawford,
 Luís Lima Barreto, José
 Manuel Mendes, Teresa
 Madruga, Luísa Cruz, Alda
 Rodrigues, Rogério Vieira
 e José Wallenstein),
 fot. Paulo Cintra.



- Brace Up!** [a partir de *Três irmãs*]. Trad. (para inglês) Paul Schmidt. Enc. Elizabeth LeCompte. Prod. The Wooster Group.
- Concerto em um acto para dois actores e duas marionetas.** Enc. José Ramalho.
- Pedido de casamento.** Prod. Teatro da Meia Lua.
1993. **Um pedido de casamento.** Trad. Correia Alves. Enc. José Cayolla. Prod. TEP.
- O urso / Um pedido de casamento.** Enc. João Bilou. Prod. Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António d'Aguiar (SOIR).
1994. **Três passagens para Moscovo** [a partir de *Três irmãs*]. Adap. Luísa Costa Gomes. Enc. Polina Klimotivska. Prod. Centro Cultural de Belém.
1995. **Ursos e cisnes.** Enc. José Mascarenhas e Victor Pires. Prod. Teatro de Portalegre.
- Pedido de casamento.** Enc. Isabel Pais. Prod. Grupo de Teatro Amador Grão-de-Bico.
- Os prados: Um pedido de casamento, Malefícios do tabaco e O urso.** Enc. colectiva. Prod. Elétrico.
- O copo d'água.** Enc. Rodolfo Garcia Vasquez. Prod. Os Silenos.
- De Moscovo a Lisboa.** Enc. Filipe Marinho Bastos. Prod. Grupo de Teatro "Os Jotas".
- O urso.** Enc. João de Melo Alvim. Prod. Companhia de Teatro de Sintra.
1997. **Coração, coração: O urso e Um pedido de casamento.** Enc. João de Melo Alvim. Prod. Companhia Teatro de Sintra – Chão de Oliva.
- Trys Seserys [Três irmãs]:** Enc. Eimuntas Nekrosius. Prod. Meno Fortas.
- Platonov.** Enc. Andrzej Sadowoski. Prod. Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE) / Teatro Nacional S. João.
1998. **Três irmãs.** Trad. Natália Luiza. Enc. Natália Luiza. Prod. Novo Núcleo de Teatro da F.C.T. da Universidade Nova de Lisboa (NNT).
- Tio Vânia.** Trad. Rui Mendes. Enc. Rui Mendes. Prod. Teatro da Malaposta / CDIAG.
- Point Blank [Platonov].** Trad. Michael Frayn.
- Espectáculo de:** Adriaan van den Hoof, An d'Huys, Cristina Bizarro, Dinarte Branco, Eefke Saris, Frank Vercruyssen, Gillis Bishevel, Günter Lesage, Inne Box, Jolente de Keersmaecker, Luz da Câmara, Pedro Penim, Renild van Bavel, Sara de Roo, Thomas Walgrave, Tiago Rodrigues, Tine Embrechts. Prod. Tg Stan.
- A felicidade conjugal: Um pedido de casamento.** Trad. Correia Alves. **Os malefícios do tabaco.** Trad. Luiz Francisco Rebello. **O urso.** Enc. Norberto Barroca. Prod. TEP.
- Três irmãs.** Trad. Mário Barradas. Enc. Mário Barradas. Prod. Centro Dramático de Évora (CENDREV).
- A última dança.** Coreografia: Elisa Worm. Prod. Ballet Contemporâneo do Norte [dança].
1999. **Aniversário.** Enc. Rui Sena. Prod. GICC – Teatro das Beiras.
- The Cherry Orchard.** Enc. Jonathan Weightman. Prod. Lisbon Players.
- Retratos – 4 peças em 1 acto: Os malefícios do tabaco, Um pedido de casamento, O trágico à força e O aniversário do banco.** Enc. João Bilou. Prod. SOIR.
- Não está! Ou a saga do director geral: Os malefícios do tabaco.** Enc. Luís Vicente. Prod. A Companhia de Teatro do Algarve (ACTA).
- Los amores de Natália: Um pedido de casamento e O urso.** Enc. Carlos Vides. Prod. Suripanta Teatro.
2000. **O pedido de casamento.** Enc. António Pereira. Prod. Grupo Cénico do Grupo de Instrução Popular da Amoreira.
- Tio Vânia (Uncle Vanya, 1993).** Autor: Howard Barker. Trad. Paulo Eduardo Carvalho. Enc. Rogério de Carvalho. Prod. As Boas Raparigas.
- A gaivota.** Trad. Regina Guimarães. Enc. Rui Madeira. Prod. Companhia de Teatro de Braga (CTB).
- Tchekov Blues Bar – A casa das histórias** [a partir de *O urso, Malefícios do tabaco e Um pedido de casamento*]. Enc. Fernando Soares. Prod. Teatro do Carmo-Artes.



<

Façade / O urso,
de William Walton,
enc. Luis Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia
Et RTP, 1990
(Marina Ferreira e
Jorge Vaz de Carvalho),
fot. Laura Castro Caldas.

- Malefícios do tabaco*. Enc. José Caldeira.
Tio Vânia. Prod. Grupo de Teatro Miguel Torga –
Faculdade de Ciências Médicas da Universidade
Nova de Lisboa.
Seis gaivotas: A gaivota. Trad. Fiama Hasse Pais
Brandão. Concepção: Ana Vitorino, Carlos Costa,
Catarina Martins e Pedro Carreira. Prod. Visões Úteis.
O tio Vânia. Enc. Rogério de Carvalho. Prod. TEUC.
*Vidas mediócras: Um pedido de casamento, Os
malefícios do tabaco e O canto do cisne*. Enc.
Júlio Correia. Prod. Companhia Municipal de Teatro
de Sintra.
- 2001.⁵ *Os malefícios do tabaco*. Trad. Luiz Francisco
Rebello. Enc. Fátima Murta.
Pedido de casamento / O urso / Canto do cisne.
Prod. Grupo Cénico da Sociedade Instrução
Tavarensense.
A gaivota. Enc. Armando Caldas. Prod. Intervalo
Grupo de Teatro.
O cerejal. Adap. e enc. António Rama. Prod.
Bescénico.
Curtas [a partir de Tchekov]. Enc. César Alagoa.
Prod. Teatro Experimental de Medicina (TEMA).
2002. *Pano de muro: O canto do cisne*. Enc. Miguel
Loureiro. Prod. Cão Solteiro.
O cerejal. Enc. Andreas Poppe. Prod. Baal 17 –
Companhia de Teatro na Educação do Baixo
Alentejo.
Bater no fundo [integra *Caixa preta* de Lúcia Sigalho,
a partir de *A gaivota*]. Dir. João Garcia Miguel. Prod.
Olho – Associação Teatral / Sensurround.
Partitura inacabada [Platonov]. Trad. Filipe Guerra
e Nina Guerra. Enc. Paulo Matos. Prod. Teatro da
Trindade / Cine-Teatro Avenida.
O albatroz [adaptação de *A gaivota*]. Autores:
Mário Botequilha e Francisco Salgado. Enc. Francisco
Salgado. Prod. Companhia do Chapitô.
As três irmãs. Trad. Augusto Sobral, Carol Loff e
Rui Mendes. Enc. Rogério de Carvalho. Prod.
Companhia de Teatro de Almada.

- Tchekovmédias: O urso, Um pedido de casamento,
Aniversário do banco*. Enc. Jorge Gonçalves. Prod.
Grupo de Artes e Comédias do Banco de Portugal.
O aniversário no banco. Prod. Teatro de Ensaio
do Barreiro.
Silence So Sexy [a partir de *Três irmãs*]. Dir.
Francisco Camacho [dança].
*Malefícios e outras virtudes do tabaco: Os
malefícios do tabaco*. Enc. João Paulo Janicas.
Prod. Os Bonifrates.
2003. *Ensaio* (*Ensaio*, 2003). Autor: José Peixoto. Enc.
José Peixoto. Prod. Teatro dos Aloés.
Quem tem medo de Anton Tchekov? [a partir
de três textos de Tchekov] Enc. Bruno Bravo. Prod.
Teatro Experimental do Funchal.
Os malefícios do tabaco. Enc. Florbela Oliveira.
Cerejal (materiais de trabalho). Concepção: Lúcia
Sigalho. Prod. Sensurround.
Canto do cisne. Enc. Cão Solteiro – Miguel Loureiro.
Prod. Cão Solteiro / Casa d'Os Dias da Água.
Três irmãs – que importância é que isto tem?
[a partir de *Três irmãs*]. Enc. Mónica Calle. Prod.
Casa Conveniente.
Caixa preta – gaivota (*Caixa preta*, 2002). Autora:
Lúcia Sigalho. Enc. Lúcia Sigalho. Prod. Sensurround.
Uma peça mais tarde / O jogo de lalta (*Afterplay,
2002 / The Yalta Game*, 2001). Autor: Brian Friel.
Trad. Paulo Eduardo Carvalho. Enc. Nuno Carinhas.
Prod. Escola de Mulheres / Teatro Nacional S. João.
As visitas: O urso e Um pedido de casamento.
Enc. Paulo Madeira. Prod. Grupo Cénico Os 4 Ventos.
*Uma noite com Tchekov: Um pedido de casamento
e O aniversário do banco*. Enc. Graciano Simões.
Prod. Teatro de Ensaio do Barreiro.
Malefícios do tabaco. Prod. Grupo Jograis e
Trovadores.
Vânias [a partir de *Tio Vânia*]. Enc. António M.
Rodrigues. Prod. Eclipse Arte.
- 2004.⁶ *Duas comédias em um acto: O urso*. Trad. Luiz
Francisco Rebello. *Um pedido de casamento*. Trad.

⁵ Os Artistas Unidos prepararam-se, neste ano, para estreiar *Na estrada*, com encenação de Jorge Silva Melo. A morte do actor Paulo Claro impediu a companhia de concretizar o projecto.

⁶ Centenário da morte de Tchekov e da estreia de *O Cerejal* no Teatro de Arte de Moscovo.

>
 Ensaio,
 de José Peixoto,
 enc. José Peixoto, Teatro
 dos Aloés, 2003
 (Ana Palma, Elsa Valentim
 e Sílvia Filipe),
 fot. João Rodrigues.



>
 Uma peça mais tarde
 + O jogo de lalta,
 enc. Nuno Carinhas,
 Escola de Mulheres/TNS,
 2003 (Sandra Faleiro e
 João Lagarto),
 fot. João Tuna.

Correia Alves. *Enc. Anabela Neves. Prod. Grupo de Teatro O Grito.*

Humores [integra textos de Tchekov]. *Dramaturgia:* Fernando Rebelo. *Enc. Fernando Rebelo. Prod. Oficina de Teatro de Almada.*

Ser e não ser [integra excerto de *O cerejal*]. *Enc. Maria do Céu Guerra. Prod. A Barraca.*

Nina / Lá... é tudo melhor [a partir de Tchekov]. *Autor:* Rui Pina Coelho. *Enc. Ana Falé e Rui Pina Coelho. Prod. Trimagisto – Cooperativa de Experimentação Teatral.*

A boneca de Vassilissa. [integra contos de Tchekov]. *Enc. Paulo Alexandre Lage. Prod. Companhia de Teatro Magia e Fantasia.*

Você é um urso. *Enc. João de Melo Alvim. Prod. Companhia de Teatro de Sintra.*

Um pedido de casamento/ Os malefícios do tabaco. *Prod. Grupo Desportivo de Lousa.*

Tchekov: Os malefícios do tabaco, O urso. *Prod. Teatro Independente de Loures. Enc. Carlos Paniágua.*

Um pedido de casamento/ O urso. *Enc. Ruy de Matos. Prod. Associação Coração Amarelo.*

O cerejal. *Trad. Carlos Porto. Versão: Rogério de Carvalho e Sílvia Brito. Enc. Rogério de Carvalho. Prod. A Escola da Noite.*

2005. **A missão ou porque as raparigas continuam a querer ir para Moscovo** [a partir de *Três irmãs*]. *Enc. Mónica Calle. Prod. Casa Conveniente.*

Siráj [A gaivotas]. *Trad. Géza Morcsányi. Enc. Árpád Schilling. Prod. Teatro Krétakör.*



séculos. *Compilação de vários estudos*, Lisboa, Livraria Clássica Editora de A.M. Teixeira e C.ª.

OLIVEIRA, Joaquim de (1950), *O teatro novo: O Knock e o seu encenador. Subsídios para a técnica e história do teatro português*, Lisboa, Livraria da Trindade.

PORTO, Carlos (1973), *Em busca do teatro perdido*, 2 vols., Lisboa, Plátano. -- (1997), *O TEP e o teatro português: Histórias e imagens*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.

RICARDO, Augusto (1934), *Motivos de teatro*, Prefácio de Araújo Pereira, Lisboa, Editor Nunes de Carvalho.

SCARLATTI, Eduardo (1927), *Ideias de outros: Ensaios sobre literatura e estética teatral, seguidos de uma novela*, Lisboa, Oficina Otográfica.

TCHÉKOV, Anton (1960), *Seis peças em um acto: Os malefícios do tabaco, O urso* (versões de Luiz Francisco Rebello), *Um pedido de casamento, O trágico à força, O aniversário do banco* (versões de Correia Alves) e *O canto do cisne* (versão de Rui Sequeira), Porto, Divulgação (2ª edição, Porto, Minotauro, 1965).

-- (1961), *Dois peças em um acto: A boda e Na estrada real*, trad. António Pinheiro Guimarães, Porto, Divulgação.

Referências bibliográficas

FERREIRA, Armando (1923), "A directriz artística do teatro moderno", *De teatro*, n.º 5, Ano II, 3ª série, Especial Nov./Dez.

LACERDA, Augusto de (1924), *Teatro futuro: Visão de uma nova dramaturgia*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

NORONHA, Eduardo de (1909), *Evolução do teatro: O drama através dos*



<
 Portia Coughlan,
 de Marina Carr,
 enc. Brian Brady,
 Abbey Theatre, 2004
 (Fionnuala Murphy, Eileen
 Walsh e Phelim Drew),
 fot. Tom Lawlor.

Ambições elevadas Nos cem anos do Abbey Theatre

Paulo Eduardo Carvalho

Nos primeiros cinco anos deste nosso século, terão sido pelo menos nove os dramaturgos irlandeses alvo da atenção dos mais diversos criadores teatrais portugueses: J.M. Synge, Brian Friel, Jennifer Johnston, Frank McGuinness, Marie Jones, Marina Carr, Conor McPherson, Martin McDonagh e Mark O'Rowe. A presença tão expressiva desta dramaturgia nos nossos palcos prolonga uma tendência já nitida durante os anos noventa do século passado, contrariando a sua chegada algo tardia a Portugal. Na verdade, em consequência dos muitos atrasos sistémicos do nosso teatro – em articulação directa com o relativo fechamento do país, as limitações impostas pela censura e as dificuldades várias que os criadores portugueses encontravam num qualquer esforço de renovação continuada dos repertórios, das práticas cénicas e dos hábitos e expectativas do público – só muito tardiamente é que a dramaturgia irlandesa chega até nós: Synge, nos anos 50 e 60, e O'Casey, nos anos 70 e 80, serão os primeiros, mercê dos esforços de diversos tradutores, encenadores e divulgadores. Brian Friel é revelado ao público português em 1970, para só voltar a reaparecer na década de noventa.

Serve esta tão breve nota sobre a presença da dramaturgia irlandesa nos palcos portugueses para justificar a sinalização mais circunstanciada do centenário da instituição historicamente responsável pela aposta decisiva na criação de uma dramaturgia nacional, o Abbey Theatre. O dia 27 de Dezembro de 2004 registou, justamente, a passagem

de cem anos sobre a inauguração de um novo teatro na Abbey Street, em Dublin, uma iniciativa da National Theatre Society, a "ficção" dramatúrgica e teatral que sucedia às experiências anteriores do Irish Literary Theatre e da Irish National Dramatic Company. Os fundadores do Irish Literary Theatre – Yeats, Lady Gregory e Edward Martyn – haviam-se proposto: "representar em Dublin na Primavera de todos os anos um certo número de peças celtas e irlandesas, as quais, seja qual for o seu grau de excelência, serão escritas com uma ambição elevada, de modo a construir uma escola celta e irlandesa de literatura dramática. Esperámos encontrar na Irlanda um público incorrupto e imaginativo, habituado a ouvir devido à sua paixão pela oratória... Mostraremos que a Irlanda não é uma nação de bufões ou de sentimentalismos piegas, tal como tem sido representada, mas a pátria de um idealismo de longa data. Acreditamos ter o apoio de todo o povo irlandês, cansado de ser incorrectamente representado, no desenvolvimento de uma obra que se pretende para lá de todas as questões políticas que nos dividem".¹

Mais do que identificar as múltiplas fantasias ou equívocos em que assentavam os propósitos enunciados, importará sublinhar a realidade que tão ambicioso designio acabaria por conformar. Se, por um lado, a sugestão de que haveria a necessidade de criar uma "escola irlandesa e celta de literatura dramática" rasurava por completo uma forte

¹ Lady Gregory, *Our Irish Theatre*, New York & London, Putnam's Sons, 1913, p. 20.

>

Riders to the Sea /
Chun na Farraige Sios,
 de J.M. Synge,
 enc. Conall Morrison,
 Abbey Theatre, 2004
 (Lucianne McEvoy e
 Caitriona Ni Mhurchu),
 fot. Kip Carroll.



Shining City,
 de Conor McPherson,
 enc. Conor McPherson,
 Royal Court, Londres,
 e Gate Theatre, Dublin,
 2004 (Michael McElhatton
 e Kathy Kiera Clarke),
 fot. Paul McCarthy.

<

tradição dramática – anglo-irlandesa, é certo – que recuava até ao século XVII, por outro, essa era também uma estratégia para determinar os parâmetros em que se esperava ver avaliada a relação dessa nova dramaturgia com a história irlandesa. O público de que aqui se fala seria tudo menos “incorrupto”, no sentido idealista que lhe é atribuído, habituado como estava a frequentar os teatros mais populares de Dublin, onde com regularidade se oferecia, entre outros divertimentos, uma dieta de melodrama nacionalista. Quanto à indiferença ou exterioridade deste projecto relativamente às divisões políticas que atravessavam então a sociedade irlandesa – e às quais os protestantes anglo-irlandeses seriam singularmente sensíveis – acabariam por ser os próprios factos a demonstrar que terá sido justamente por este projecto de um teatro nacional se colocar no centro do debate político que a sua sobrevivência terá sido tão notavelmente assegurada. De forma quase única na Europa de então, o Abbey Theatre passa a receber um subsídio do Estado irlandês a partir de 1925, mercê não só dos esforços de Yeats, mas também das credenciais nacionalistas entretanto adquiridas por aquele teatro.

Embora o lançamento e a afirmação deste Teatro Nacional irlandês se tenha ficado a dever à determinação inspirada de alguns criadores, como aqueles já referidos – a que se deveria acrescentar o nome de Synge – será importante não esquecer a coincidência de um conjunto acrescido de forças, nos terrenos ideológico, político, social, cultural e especificamente teatral, para melhor compreendermos as razões da implantação nacional de um projecto tão audacioso como precário e a extraordinária projecção internacional do trabalho ali produzido. Se é verdade que o Abbey Theatre foi, e continuaria a ser, uma fantasia de escritores – e talvez esta fosse a mais “elevada” das suas “ambições” –, não será menos correcto reconhecer a circunstância de tais propostas de novas, e muitas vezes controversas, representações da nação terem encontrado formas igualmente novas de representação teatral. Porque foi também no encontro regular de novos actores e na experiência arriscada de novos métodos de interpretação,



servidos por soluções cenográficas capazes de oscilar entre o delírio mais pictórico e o mais surpreendente despojamento das convenções naturalistas, que o Abbey acabaria por se impor como uma “companhia”, o que era então realidade quase inédita em contexto cultural anglofónico e colocava a Irlanda a par das movimentações teatrais que se ensaiavam em contexto europeu continental.

Seria um grave erro histórico sugerir que os últimos cem anos de teatro irlandês são redutíveis à actividade do Abbey Theatre. Contudo, a centralidade daquele Teatro Nacional na produção dramática irlandesa impõe-se como um facto incontestável: 742 novas peças produzidas em 100 anos é um número assaz eloquente e dificilmente ultrapassável por qualquer outra instituição criada em bases semelhantes. A importância histórica desta instituição teatral surge claramente sublinhada pelo número e qualidade de alguns dos estudos recentemente publicados que a tomam como objecto central de atenção.²

As diversas iniciativas programadas pelo Abbey Theatre para a celebração dos seus cem anos foram acompanhadas do mesmo tipo de agitação, polémica e discussão que marcaram muitos dos momentos da sua história centenária. O programa anual surgiu com a designação genérica de “*abbeyonehundred*” (Abbey cem) – divulgado desde o final de 2003 através de um programa de quase cem páginas abundantemente ilustrado –, e organizou-se em torno de cinco temas: “O Abbey e a Europa”, “O Abbey e a Nova Escrita”, “O Verão no Abbey”, “O Abbey e a Irlanda” e “O Abbey em digressão”. Em digressão pela Irlanda, pelos Estados Unidos ou pela Austrália andaram três produções recentes de *The Playboy of the Western World* (1907) / *O valentão do mundo ocidental*, de *The Plough and the Stars* (1926) / *O arado e as estrelas*, de Sean O’Casey, e de *The Gigli Concert* (1983) / *O concerto de Gigli*, de Tom Murphy, todas elas encenadas por Ben Barnes, o director do Abbey desde 2000, a que se juntou ainda *The Shaughraun*, um melodrama nacionalista da segunda metade do século XIX, de Dion Boucicault, algo polémicamente encenado pelo criador de *Riverdance*, John McCollgan. O programa

² Robert Welch, *The Abbey Theatre 1899-1999: Form and Pressure*, Oxford, O.U.P., 1999; Christopher Fitz-Simon, *The Abbey Theatre: Ireland’s National Theatre. The First 100 Years*, London, Thames & Hudson, 2003; *Abbey One Hundred: Book of Days*, Dublin, The Abbey Theatre, 2003.



<
The Gigli Concert,
 de Tom Murphy,
 enc. Ben Barnes,
 Abbey Theatre, 2004
 (Mark Lambert),
 fot. Michael Mac Sweeney.

de "O Abbey e a Europa", claramente empenhado no reforço dos laços que desde o início ligaram a dramaturgia irlandesa a modelos e paradigmas dramáticos do continente europeu, incluiu duas novas versões de textos clássicos, *O cereja*, de Tchekov, e *Antígona*, de Sófocles, assinadas respectivamente por Tom Murphy e pelo poeta nobelizado Seamus Heaney (neste último caso, sob um outro título, *The Burial at Thebes / O funeral em Tebas*).

A principal motivação de "O Abbey e a nova escrita" terá sido a de contribuir para o aparecimento de novos textos, de autores consagrados e de outros mais jovens, mas resultou talvez no programa mais contestado, limitado a cinco propostas, de resultados muito diversos, da autoria de Paula Meehan, Peter Sheridan, Stuart Corolan, Eugene O'Brien e Paul Mercier. A estas poderíamos ainda acrescentar *Beauty in a Broken Place / Beleza num lugar destruído*, a primeira peça do romancista e ensaísta Colm Tóibín, apostada na recuperação dos protagonistas dos acontecimentos que rodearam a tumultuosa estreia de *The Plough and the Stars*, de O'Casey, em 1926, revisitando assim a discussão sobre a liberdade cultural, política e artística do então jovem estado irlandês independente, confrontado com uma visão muito crítica dos acontecimentos ligados à Insurreição da Páscoa de 1916. A peça de Tóibín integrou a programação de "O Verão no Abbey", juntamente com as já referidas produções de *The Shaughraun* e de *The Playboy of the Western World* e ainda de *Heavenly Bodies* (1986) / *Corpos celestiais*, do já desaparecido Stewart Parker, encenado por Lynner Parker.

"O Abbey e a Irlanda" foi a designação ambiciosa escolhida pela direcção daquele Teatro para recobrir o conjunto de dezoito peças apresentadas durante os catorze dias de duração do Festival de Teatro de Dublin, entre 27 de Setembro e 9 de Outubro de 2004. Esclareça-se que onze daquelas peças foram simplesmente objecto de uma leitura pública, ainda que acompanhada de uma apresentação crítica pelos mais diversos investigadores do teatro irlandês, em sessões realizada na acanhada sala de ensaios do Abbey, no âmbito de uma iniciativa que

recebeu o título "Lendo as décadas" e que contemplou textos de Lady Gregory, G.B. Shaw, T.C. Murray, Denis Johnston, George Shields, M.J. Molloy, Walter Macken, Thomas Kilroy, Tom MacIntyre, Sebastian Barry e Brian Friel. A selecção das outras sete peças terá resultado mais de opções condicionadas pela própria lógica repertorial praticada pela actual direcção do Abbey do que de uma escolha criteriosa de objectos dramáticos representativos de um século de escrita. Ainda assim, esta foi uma oportunidade rara para o público, que acompanhou aquele festival, de se confrontar com um conjunto de peças tão diversamente expressivas da riqueza da dramaturgia irlandesa, divididas entre a sala grande do Abbey e a sua sala mais pequena, o Peacock Theatre.

Tirando partido da imensa variedade de peças em um acto escritas pelos mais diversos dramaturgos irlandeses, o encenador Connal Morrison reuniu três peças numa só noite: uma quase obscura e surrealista fantasia de George Fitzmaurice, *The Dandy Dolls / As bonecas especiais*, rejeitada em 1913 por Yeats e Lady Gregory, e só estreada em 1945; *Purgatory* (1938) / *Purgatório*, um dos mais belos e perturbadores textos dramáticos escritos por Yeats, proposta de revisitação da violência associada à história política irlandesa, através da história de um pai que assassina o seu filho; e *Riders to the Sea* (1904) / *Cavalgada para o mar*, a tragédia das gentes que dependem do mar, de Synge – que tanto terá impressionado o nosso Fernando Pessoa –, representada em gaélico, neste espectáculo, com o título *Chun na Farraige Síos*.

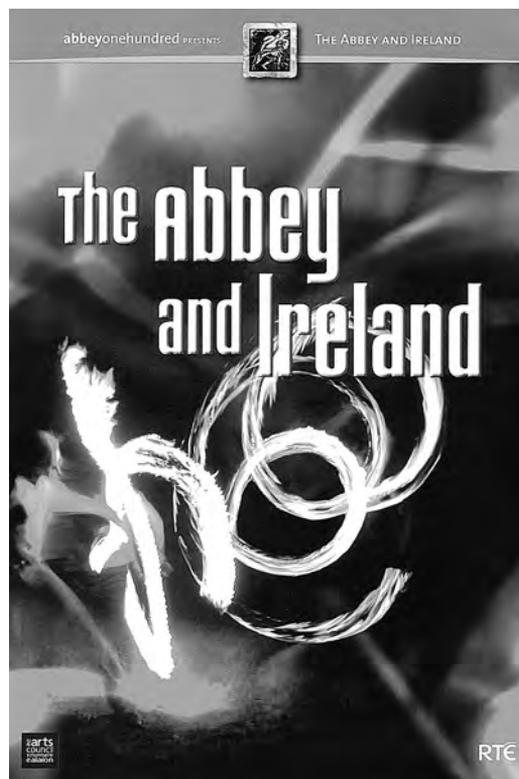
Martin Drury encenou *I Do Not Like Thee Doctor Fell / Eu não gosto de si, Doutor Fell*, uma engenhosa comédia de Bernard Farrell, estreada em 1979. Esta sátira divertida, mas assaz anódina, aos grupos de tratamento, muito populares nos Estados Unidos naquela década, apresentou-se como uma escolha bizarra, prejudicada pela inclemente passagem do tempo sobre a topicalidade de uma ficção mais devedora das estratégias de um Alan Ayckbourn do que de uma qualquer tradição mais interpeladora da realidade irlandesa.

Ben Barnes recuperou para esta mostra a sua encenação segura de *The Gigli Concert* que em 2001 integrara a homenagem do Abbey àquele dramaturgo, por ocasião dos seus 70 anos. Murphy é, com Friel, um dos maiores dramaturgos irlandeses das últimas quatro décadas do século XX, e *The Gigli Concert*, estreado naquele Teatro, em 1983, um dos mais extraordinários textos do nosso tempo: trata-se de uma interrogação em profundidade dos condicionamentos da identidade individual e colectiva, baseada numa subtil reescrita do mito fáustico, protagonizada por dois "anjos caídos", o "dinamatologista" J.P.W. King e um anónimo Homem Irlandês, dois sobreviventes apoiados em ilusões, com uma desesperada necessidade de redenção, de religação, de uma qualquer forma de transcendência.

Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme (1985) | *Os filhos do Ulster marchando em direcção ao Somme*, de Frank McGuinness, baseia-se num episódio particularmente marcante da Primeira Guerra Mundial, a sangrenta Batalha do Somme, para se atrever a explorar o imaginário político e cultural dos protestantes da Irlanda do Norte, com uma extraordinária ousadia formal e uma sensibilidade lírica rara que o encenador Robin Lefevre parece ter querido respeitar.

De Marina Carr, a única dramaturga incluída neste grupo de sete textos, o Abbey apresentou *Portia Coughlan*, de 1996, com encenação de Brian Brady, um mergulho tão fascinante como perturbador na história de uma outra personagem com uma identidade irremediavelmente estilizada, Portia (em distorcido eco shakespeariano), numa ficção que tenta destemidamente cruzar uma estrutura realista com o lirismo e a caricatura possibilitados pelas estratégias expressionistas, intensamente problematizadora do inferno familiar e dos papéis sociais de filha, esposa e mãe.

Para lá desta generosa programação do Abbey, o Festival de Teatro de Dublin incluía ainda mais teatro irlandês: duas peças de Synge, *The Tinker's Wedding* (1909) | *O casamento do latoeiro*, e *The Well of the Saints* (1905) | *O poço dos santos*, encenadas de forma decepcionante por Gary Hynes para a Druid Theatre Company, de Galway – a mais respeitada companhia de teatro irlandesa, criada nos anos 70, responsável pela criação e revisitação de muitos textos dramáticos irlandeses – e *Shining City* | *Cidade brilhante*, a mais recente peça de Conor McPherson, igualmente responsável pela encenação, numa co-produção do Royal Court, de Londres, onde o espectáculo estreou, em Junho de 2004, e do Gate Theatre, de Dublin. Grande "rival" do Abbey, o Gate foi fundado em 1928 por Hilton Edwards e Micheál Mac Liammóir e encontra-se, desde 1983, nas mãos hábeis e experimentadas de Michael Colgan. *Shining City* estabeleceu um diálogo interessante, mas ingrato, com *The Gigli Concert*, de Tom Murphy, revelando, contudo, uma vez mais os dotes narrativos de McPherson, o seu indiscutível talento para a partilha de histórias



capazes de prender o espectador num jogo de intimidade e de fascínio.

Embora esta listagem pretenda funcionar como demonstração eloquente da renovada vitalidade da dramaturgia irlandesa, será preciso acrescentar que para este espectador se vem repetindo a desagradável constatação de uma prática teatral paradoxalmente incapaz de responder aos mais interessantes desafios oferecidos por um tão variado e ousado repertório. Refiro-me a uma espécie de rotina, sem dúvida profissional e algumas vezes talentosa, mas que não mostra vontade de encontrar as necessárias estratégias de representação e de figuração cénica capazes de arrancar alguns daqueles textos do peso de uma tradição predominantemente realista, excessivamente presa às tábuas do palco e muito resistente ao fôlego lírico de tantas daquelas ficções. Como sugeria o crítico de teatro Fintan O'Toole, no debate público promovido pelo *Irish Theatre Magazine*, num dos últimos dias do festival, é como se a dramaturgia irlandesa, embora de forma hesitante, tivesse continuado a explorar os desafios dramaturgicamente tão corajosamente lançados nas primeiras décadas do século XX por Yeats, Synge e O'Casey, enquanto que a criação teatral se acomodou numa espécie de artesanaria cénica e numa rotina interpretativa, negando ao teatro o reconhecimento da sua indispensável autonomia artística. Algo que faltou a este festival, e ao conjunto de celebrações programadas pelo Abbey, foi justamente o confronto com algumas das encenações que por essa Europa, e pelo mundo – desde que dele se exclua a Grã-Bretanha e os Estados Unidos... –, se vão fazendo dos textos dramáticos irlandeses, com um outro entendimento da criação teatral, das linguagens cénicas e da "liberdade para experimentar" de que, com uma ambição não menos elevada, falava o próprio Yeats.



<
Um intervalo na Comédie Française, noite de estreia em 1885, óleo sobre tela de Édouard-Joseph Dantan.

A descentralização e a organização do teatro em França

Breve panorâmica

Jean-Pierre Wurtz¹

1. A história em poucas palavras

A partir de meados do século XIX a vida teatral francesa oscila entre os dois pólos do divertimento e da vontade educadora. O Segundo Império assiste à expansão do teatro de *boulevard*, de *vaudeville* e outras paródias, farsas jocosas, revistas ligeiras e operetas, dignas flores do que se convencionou chamar "a vida parisiense".

As coisas vão tomar outro rumo na altura da Comuna de Paris. Durante as dez semanas deste período insurreccional e revolucionário (19 de Março - 27 de Maio de 1871), a vida teatral é sem dúvida das mais reduzidas. Ao lado da Comédie Française funciona uma dúzia de salas que continuam essencialmente a limitar-se, como se nada se passasse, ao *boulevard* e ao *vaudeville*.

Perante esta frivolidade, ciente da dimensão fortemente social da actividade teatral, e tendo por objectivo a educação da população, a Comuna, referindo-se a um decreto revolucionário da Convenção (12 *germinal*² ano II - 1º de Abril de 1794), decreta, no dia 12 de Maio de 1871, que "os teatros têm por objectivo o ensino", julgando com Edouard Vaillant que "os teatros devem ser considerados sobretudo como uma grande instituição de instrução [e que] numa república não devem ser senão isso".

Aprovado no próprio dia da entrada das tropas de

Versalhes em Paris, e oito dias antes do trágico fim da Comuna, este decreto acabou por não ter aplicação imediata. Todavia, é interessante reparar que, em plena efervescência revolucionária, a Comuna de Paris teve a preocupação de lançar as premissas de uma política teatral.

É igualmente verosímil que, no final do século, esta convicção "pedagógica" tenha inspirado movimentos de educação popular, pela implementação, na província, de iniciativas como o Teatro do Povo de Bussang, nos Vosgos, fundado em 1895 e ainda em actividade, e a das universidades populares parisienses pelo seu apoio aos teatros de bairro. É nesta preocupação ao mesmo tempo estética e ética, artística e cívica, que se baseia, no início do século XX, a acção dos precursores da descentralização dramática, entre eles Firmin Gémier e Jacques Copeau, e mais tarde, na segunda metade do século, a descentralização propriamente dita, tendo como figura emblemática Jean Vilar.

Firmin Gémier, nascido em 1869 em Aubervilliers, imagina, em 1911, um efémero "Teatro nacional itinerante", antes de fundar, em 1920, o Théâtre National Populaire, que trinta anos mais tarde se tornaria no famoso TNP de Jean Vilar. O projecto de Gémier mantém, nos seus princípios, toda a sua actualidade, na medida em que:

¹ Inspector-geral do teatro em França..

² Calendário republicano francês.

abria para uma nova função social do teatro; visava a procura de novos públicos; colocava a difícil e necessária equação da relação entre o teatro e, ao mesmo tempo, a procura do público popular e a criação do seu tempo; abordava a questão da responsabilidade do Estado no campo do teatro.

Como contraponto e complemento desta abordagem, Jacques Copeau, nascido em Paris em 1879, contemporâneo de Gémier, é por sua vez o apóstolo de uma festa teatral mais íntima, mais rigorosa, mais exigente artisticamente, o apóstolo do teatro para partilhar como o pão, onde quer que fosse, no seu teatro parisiense do Vieux Colombier ou na praia de uma aldeia. Em 1924, depois de ter fundado, e a seguir dirigido ao longo de uma década, o teatro do Vieux Colombier, também Copeau cai na tentação de um "retorno às fontes do teatro popular". O encenador fecha o seu teatro parisiense e lança-se, nos arredores da Borgonha, na perseguição desesperada do seu sonho juntamente com cerca de trinta alunos. Eles representam – nas praças públicas, nas cidades e nas aldeias – farsas do seu repertório e um espectáculo colectivo que celebrava a vindima e o vinho. Esta "redenção teatral" tem a duração de cinco anos: Copeau interrompe-a bruscamente em 1929.

Estas aventuras individuais são em breve assumidas oficialmente pelos poderes públicos. É na altura da Frente Popular, em 1936, que o Estado pensa pela primeira vez em lançar as bases dum política teatral. A pedido do governo, Charles Dullin redige e entrega em Setembro de 1938 um relatório que concluiu sobre a urgência de uma descentralização em matéria teatral. Denuncia a hipertrofia artística da capital e defende com paixão a organização da França em regiões "bastante vastas para não fazerem uma arte de campanário" e a criação de "prefeituras artísticas" que, animadas em estilos diferentes (análogos aos vários estilos da Renascença italiana) por homens de teatro experientes, alimentariam "os cantos mais remotos". Paralelamente, no dia 14 de Janeiro de 1939, é votada a lei que institui a Reunião dos teatros de ópera nacionais e que prevê também "um esforço considerável em prol dos teatros de província".

A guerra irá interromper o processo em curso e será necessário esperar a Libertação para que estas ideias comecem a ser realizadas. É, portanto, um movimento de cerca de cinquenta anos, que defende – desde o início e até este momento – um princípio constante, que ultrapassa todas as vicissitudes políticas, ou seja, uma forte participação do Estado e, progressivamente, do conjunto dos poderes regionais no apoio à vida teatral, bem como a fiel solidariedade entre o teatro e a República, entre a República e os seus artistas, visando um duplo objectivo: de um ponto de vista geográfico, estimular a implementação de instituições dramáticas e culturais nas regiões e nos arredores parisienses, num espírito de desenvolvimento cultural do território; de um ponto de vista social, favorecer a procura de novos públicos, que poderiam ser definidos como "populares". A estas duas linhas de força acrescentar-se-

á uma terceira: o questionamento da frivolidade que foi durante muito tempo aceite na vida teatral (no *vaudeville*, no teatro de *boulevard*) em benefício dum atitude artisticamente mais exigente, mais preocupada com a função social da arte, e apoiando-se principalmente, ao lado dos clássicos, na criação e nos autores contemporâneos. É este o movimento geralmente designado pela expressão "descentralização dramática".

2. Algumas datas fundadoras

Nos anos seguintes à Libertação, a grande artífice da descentralização dramática é Jeanne Laurent, vice-directora dos espectáculos e da música junto da Direcção Geral das Artes e das Letras de 1946 a 1952.

Em 1946, ela cria, na Alsácia, o primeiro centro dramático nacional (o Centre Dramatique de l'Est) e, no ano seguinte, Jean Vilar cria o Festival de Avignon. Em 1951, Jeanne Laurent nomeia Jean Vilar para chefiar o Théâtre National Populaire (TNP) renovado, favorecendo assim, por doze anos, a expansão da dupla aventura vilariana do TNT e do Festival de Avignon.

Em 1959, é criado o primeiro Ministério dos Assuntos Culturais, atribuído a André Malraux. Em 1961, abre-se, no Havre, a primeira Maison de la Culture, logo seguida pela de Bourges, em 1962. Criadas por iniciativa de Malraux, estas "Casas" são as primeiras malhas de uma ambiciosa rede nacional de instituições culturais multidisciplinares, co-financiadas em partes iguais pelo Estado e pelos poderes regionais, constituindo um símbolo de empenhamento conjunto das instituições públicas no que diz respeito às artes do espectáculo, e em especial ao teatro.

A partir de 1977 são progressivamente criadas, na totalidade do território nacional, as Direcções Regionais dos Assuntos Culturais (DRAC), que não são organismos do poder regional, mas representantes do Estado, concretamente do Ministério da Cultura, a nível regional. O director é assessorado por uma equipa de conselheiros, entre os quais figura um pelo sector do teatro.

Em 1998 são reunidas as direcções que até essa altura estavam ligadas de um lado ao teatro e aos espectáculos, do outro lado à música e à dança, no âmbito de uma direcção única "da música, da dança, do teatro e dos espectáculos".

3. Breves apontamentos sobre a organização do teatro, hoje

A vida teatral profissional está hoje organizada nos seguintes grandes sectores:

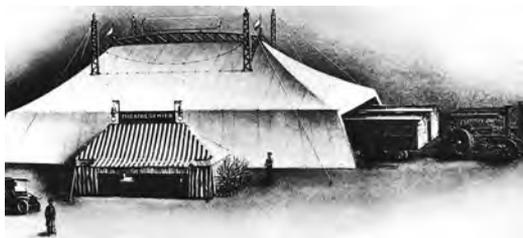
- Três grandes redes institucionais públicas: os teatros nacionais (5), os centros dramáticos (40) e as cenas nacionais (70);
- Um importante fervilhar de "companhias independentes", de espaços, de organismos especializados e de festivais, incluindo um número considerável de companhias de espectáculos de rua ("artes de rua") e de "novo circo";



<
Sarah Bernhardt em
Ángelo, tirano de Pádua,
de Vitor Hugo,
fot. Nadar.
>
A troca, de Paul Claudel,
enc. Jacques Copeau,
Teatro Vieux Colombier,
1914 (Charles Dullin e
Maria Kolff), fot. X. D.R.
(Photob.).



>
Louis Jouvet (à esquerda,
de perfil) e Jacques
Copeau (de frente),
no atelier de cenários do
Teatro Vieux Colombier,
1917,
fot. X.D.R. (Photob.).



No que diz respeito ao financiamento privado, ao mecenato e aos patrocínios, eles têm uma incidência marginal e, em rigor, irrelevante na vida teatral francesa, exceção feita a algumas grandes instituições, nomeadamente alguns grandes festivais.

<
O teatro itinerante de
Gémier (os carros à direita
serviam de camarins aos
actores),
fot. Michel Didier.

- O teatro privado, quase exclusivamente parisiense;
- A formação;
- O apoio aos autores e à escrita dramática;
- As actividades internacionais;
- A acção educativa.

O Estado e as Regiões participam praticamente em percentagens iguais no financiamento público da cultura, destinando cada um cerca de 5.800 milhões de euros. Metade da verba do Estado vem do Ministério da Cultura, a outra metade de outros ministérios, nomeadamente do Ministério da Educação e do Ministério dos Negócios Estrangeiros.

A contribuição orçamental total do Ministério da Cultura, 2.573 milhões de euros, representa pela primeira vez 1% do orçamento geral do Estado; o orçamento destinado às artes do espectáculo (teatro, música, dança, artes de rua e circo) é de 663,3 milhões de euros, ou seja cerca de 25,8% do orçamento do ministério.

Quanto às regiões, a França está empenhada num movimento de descentralização política, administrativa e cultural. Um número considerável de câmaras municipais, departamentos e regiões dispõem já de instrumentos culturais dirigidos por profissionais e adoptam uma política cultural independente, muitas vezes esclarecida, e que, no sector do teatro, apoia companhias, festivais e escolas para a formação de actores. O co-financiamento por parte do Estado e das Autarquias Locais (as câmaras municipais em primeiro lugar), dos centros dramáticos e, sobretudo, das cenas nacionais, tornou-se uma regra geral, e o fenómeno está a consolidar-se.

Os teatros nacionais

Os teatros nacionais são cinco. Quatro estão sediados em Paris: a Comédie Française (1680), o L'Odéon (1968), hoje Théâtre de l'Europe, o de Chaillot (1968) e o la Colline (1987). O Teatro Nacional de Estrasburgo é, desde 1972, o único implantado numa região.

Os centros dramáticos

Os centros dramáticos são instituições de criação e difusão teatral constituídas por iniciativa do Estado a seguir à Libertação de 1945, muitas vezes geridos por companhias residentes. Depois do já referido Centre Dramatique de l'Est, criado na Alsácia em 1946, ampliou-se progressivamente até 1960 uma primeira rede de seis centros dramáticos nacionais (Saint-Étienne, 1947; Rennes, 1949; Toulouse, 1949; Aix-en-Provence, 1949; Turcoing, 1960). Em 2003 esta rede nacional contava com 40 unidades: 32 "centros dramáticos nacionais" (CDN), dois deles vocacionados para o teatro para a infância e juventude, e 8 "centros dramáticos regionais" (CDR).

As cenas nacionais

Instituições multidisciplinares de difusão, por vezes de co-produção artística (na sua grande maioria no sector do teatro, mas também no da dança e da música contemporânea), as "cenas nacionais" são as herdeiras directas das antigas "casas da cultura" criadas a partir de 1961 por iniciativa de André Malraux, e dos "centros de acção cultural e de desenvolvimento cultural" que surgiram na sua esteira. As cenas nacionais constituem, em 2003, uma rede nacional de setenta unidades localizadas no país inteiro (algumas em Paris, 10 nos arredores parisienses, 61

nas regiões, e têm constituído, nos últimos quarenta anos, os instrumentos privilegiados de uma política de desenvolvimento cultural do território.

As companhias independentes

A actividade teatral em França não se encontra regulada por nenhuma lei do espectáculo, nem por nenhum regime de carteira profissional. Apenas uma obrigação: a obtenção de uma "autorização de empresário de espectáculos", criada pelos despachos de 1945, dimanados do Ministério da Cultura. É assim que mais de 1200 companhias dramáticas se declaram profissionais. Elas são organizadas em associações ou em sociedades (sociedades de responsabilidade limitada ou sociedades anónimas), que podem assumir a forma de sociedade cooperativas.

Espectáculos de circo e artes de rua

De há uns anos a esta parte está a ser feito um esforço a favor quer das artes de rua, que se inscrevem de forma significativa nas políticas culturais e festivas dos governos regionais, nomeadamente no quadro da política da cidade e dos bairros; quer ainda do circo, especialmente dos grupos mais jovens, muitas vezes próximos do teatro e da dança, que têm contribuído para a renovação artística desta arte popular.

Os intermitentes do espectáculo

Chamamos "intermitentes do espectáculo" aos artistas (actores, encenadores, bailarinos, coreógrafos, artistas de circo...), bem como aos técnicos do teatro, audiovisual e cinema que passam por vários empregadores e ficam sujeitos a períodos de desemprego. A indemnização relativa a estes períodos é assegurada pelo regime geral do subsídio de desemprego. Porém, em 2003, uma disposição mais restritiva originou um movimento de protesto, que levou à anulação de numerosos festivais (entre eles, o Festival de Avignon).

De momento um "fundo transitório", assegurado pelo Estado, permite assumir provisoriamente a indemnização aos que não estão nas condições exigidas pela nova disposição, aguardando-se uma renegociação específica para o sector.

A difusão

Um dos problemas do teatro francês, nomeadamente das companhias independentes, é o da exploração e da difusão insuficientes dos espectáculos. A fim de favorecer a sua circulação, o Ministério da Cultura criou, em 1975, um Gabinete Nacional de Difusão Artística (Office National de Difusion Artistique: ONDA), encarregado de apoiar as itinerâncias, nacionais ou inter-regionais, dos espectáculos teatrais e coreográficos mais inovadores, através de um sistema de garantia parcial de défice permitido aos organizadores, em particular às estruturas menos financiadas. Progressivamente, ao ONDA foi confiada uma missão de ajuda e aconselhamento para a difusão em França dos espectáculos estrangeiros, nomeadamente europeus. A fim

de favorecer esta itinerância, o ONDA anima regularmente, em todo o território nacional, reuniões inter-regionais de troca de informações e de cooperação entre estruturas organizadoras, no âmbito de Grupos Regionais de Acção Cultural (GRAC).

O apoio aos espaços

Como complemento aos centros dramáticos e às cenas nacionais, o ministério concede o seu apoio, na base da qualidade da sua programação ou da especificidade do seu projecto artístico, a um certo número de teatros. A Direcção da Música, da Dança, do Teatro e do Espectáculo (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles: DMDTS) mantém, desde 1999, um programa de "cenas convencionadas" que se apoiam em espaços já existentes, muitas vezes municipais, de criação e difusão, relativamente às quais o Estado deseja acompanhar total ou parcialmente o seu projecto artístico, nomeadamente no que diz respeito ao compromisso com a criação contemporânea (teatro, dança e música) e à política de alargamento do público.

Os festivais

Entre várias dezenas de manifestações, destacam-se os dois festivais mais importantes: o Festival de Avignon e o Festival de Outono de Paris.

Há ainda uma dezena de festivais de dimensão média, como o Festival internacional das Francofonias, em Limoges, o "Paris quartier d'été" ou o "Printemps des comédiens" de Montpellier, e outros temáticos, como os festivais de Charleville-Mézières para as marionetas, de Aurillac para as artes de rua, de Périgueux para a mímica, de Grenoble para o teatro europeu ou de Bayonne para o teatro ibérico e latino-americano.

Citem-se ainda os encontros consagrados à descoberta de jovens talentos, como "Turbulence" em Estrasburgo ou "Rencontres en mai" em Dijon; bem como os vários encontros organizados pelas cenas nacionais, pelos centros dramáticos ou por determinadas companhias: Créteil ("Exit"), Mauberge ("Via"), Annecy/Chambéry ("La banane bleue"), Rennes ("Mettre en scène"), Poitiers ("Jeux d'écritures"), Nantes ("Fin de siècle" e "Traffics"), Nancy ("Passage"), Le Havre ("Printemps du volcan"), Fort-de-France ("Rencontres caribéennes de théâtre"), Douai ("Les météores"), Tours ("Acteurs acteurs"), etc.

Os organismos especializados

Com o apoio do Ministério da Cultura foram criados vários organismos especializados, que funcionam ao mesmo tempo como espaços que oferecem recursos e lugares de encontro para profissionais e investigadores, bem como instrumentos de promoção nacional e internacional: um Centro Nacional de Teatro, que anima em particular um centro de informação e de documentação; o Instituto Internacional da Marioneta, em Charleville-Mézière, e a associação "Thema", também para a arte da marioneta; o Centro Nacional das Artes do Circo, em Châlons-en-Champagne; o Centro Nacional das Escritas do Espectáculo, de Villeneuve-lez-Avignon; um



Centro Internacional da Tradução de Teatro, Maison Antoine Vitez; e a Associação "Hors le murs", encarregada da promoção das artes de rua e do circo.

A acção internacional

A responsabilidade principal pela presença artística francesa no estrangeiro cabe aos Negócios Estrangeiros e ao seu "braço secular", a Associação Francesa de Acção Artística (AFAA). Ao Ministério da Cultura compete apoiar em particular o acolhimento das culturas estrangeiras em França, nomeadamente por intermédio do seu departamento dos assuntos internacionais.

A acção internacional da DMDTS no campo do teatro traduz-se especialmente no apoio que dá a organismos como o Teatro Nacional de L'Odéon / Théâtre de l'Europe, a Casa das culturas do mundo, o Teatro Internacional da língua francesa, o Festival das Francofonias, o Instituto Nacional da Marioneta ou a Maison Antoine Vitez.

A DMDTS apoia também iniciativas específicas, como o projecto Thierry Salmon / a nova École des Maîtres, a academia internacional itinerante de formação de jovens actores, em que participam a Itália, a França, a comunidade francesa da Bélgica, Portugal e a Espanha.

O teatro privado

Mesmo não usufruindo de financiamentos directos, os 47 teatros privados (46 em Paris e 1 em Lyon) beneficiam, todavia, de apoios públicos, por intermédio da Associação de Apoio ao Teatro Privado, mais comumente conhecida como "Fonds de soutien", sob a forma de apoio à exploração e à criação de espectáculos, bem como aos equipamentos ou à reabertura de salas.

Os autores

O Ministério da Cultura lançou medidas e estruturas específicas a favor dos dramaturgos contemporâneos de língua francesa: um sistema de encomendas aos autores; o apoio à criação de textos dramáticos; o apoio ao Centro Nacional de Escritas do Espectáculo, de Villeneuve-lez-Avignon, que tem por missão favorecer o desenvolvimento e a promoção das escritas para teatro, organizando programas de residência para autores, leituras públicas e leituras encenadas.

Cite-se ainda a obrigação recente dos centros dramáticos, inscrita no contrato de descentralização desde 1995, de nomear um leitor encarregado de examinar os textos recebidos e de encenar, durante o contrato trienal do seu director, três peças de um dramaturgo vivo de língua francesa e que não coincida com o director desse centro.

A formação

No que diz respeito à formação do actor, são oito as escolas que ministram uma formação profissional inicial: o Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática (CNSAD), em Paris; a Escola Nacional Superior das Artes e Técnicas do Teatro (ENSATT), em Lyon, que depende do Ministério da Educação; dois conservatórios nacionais fora de Paris (Bordéus e Montpellier), que possuem um departamento de arte dramática; quatro escolas ligadas, respectivamente, ao Teatro Nacional da Bretanha, ao Teatro Nacional de Chaillot, ao CDN de Saint-Etienne e à Escola Regional de Actores de Cannes.

Dois organismos ministram uma formação especializada: a Escola Nacional Superior das Artes da Marioneta, de Charleville-Mézières e o Centro Nacional das Artes do Circo, de Châlons-en-Champagne.

A acção educativa

Desde 1985 o Ministério da Cultura desenvolve um programa de "ensino especializado de teatro" em determinados estabelecimentos do segundo ciclo do ensino secundário (120 liceus neste momento).

O público do teatro

No âmbito dos estudos realizados todos os sete anos pelo Ministério da Cultura, o último de que temos notícias é de 1997 e conclui que, em cada 100 franceses, de 15 anos ou mais, 16 tinham ido ao teatro pelo menos uma vez nos últimos doze meses (eram 14 em 1989, 12 em 1981, 10 em 1973). A progressão é regular, mas não implica uma redução significativa das diferenças entre níveis sociais. Acrescenta-se ainda que em 1997, 43 franceses em cada 100 (contra 55 em 1989) nunca tinham assistido a uma representação teatral. Apesar dos esforços realizados, é necessário continuar a corrigir as assimetrias existentes entre Paris e as regiões, em prol da democratização da cultura e da luta contra as desigualdades sociais e culturais. O teatro não tem as armas decisivas para esse combate, ainda que, fiel à sua vocação milenar, ocupe um lugar de destaque na arte que une todos os cidadãos.

* Este artigo é uma versão abreviada de uma conferência proferida na Faculdade de Letras de Lisboa, no âmbito do Mestrado em Estudos de Teatro, em Março de 2004.

<

Da esquerda para a direita, Jeanne Moreau, Gérard Philipe e Jean Vauthier quando da criação d'*A nova mandrágora*, TNP, 1952, fot. Lipnitzki.

>
La chambre de l'enfant,
 de J. M. Benet, Maison des
 Initiatives Etudiantes,
 2004
 (Pere Arquillué e
 Emma Vilarasau,
 Albert Capdevila).



Teatro catalão em Paris

Francesc Massip¹

Entre Novembro de 2004 e o início de 2005 decorreu em Paris uma importante jornada dedicada a três dramaturgos representando três gerações distintas do teatro catalão contemporâneo: Jordi Pere Cerdà (Sallagosa, 1920), Josep M. Benet i Jornet (Barcelona, 1940) e Beth Escudé i Gallés (Barcelona, 1963). Três estilos e trajectos autorais que interrogam de modo diverso a evolução da escrita dramática, as suas formas, os seus compromissos durante o franquismo, o pós-franquismo e os dias de hoje.

O programa, coordenado por Irène Sadowska-Guillon, foi organizado por *Hispanité Explorations*, com a colaboração do Centre d'Études Catalanes da Universidade de Paris IV dirigido por Denise Boyer, e com o apoio dos Institutos Ramon Llull e Cervantes. O ciclo incluiu a representação de quatro peças: *Fugaces (Fugaz)*, de Benet i Jornet, traduzida por Michel Azama e encenada por Hervé Petit com a Compagnie La Traverse (Théâtre L'Étoile du Nord); *Quatre femmes et le soleil (Quatro mulheres e o sol)*, de J.P.Cerdà, traduzida por Antoni e Elena Cayrol, sob a batuta de Neus Vila à frente da Compagnie du Sarmant (Centre d'Animation les Halles); *La chambre de l'enfant (O quarto do filho)*, de Benet, traduzida por Josep M.Vidal Turon e adaptada por Hervé Petit (Maison des Initiatives Etudiantes) e *Entre chien et loup (Entre cão e lobo)*, d'Escudé, traduzida por Isabelle Bres e encenada por Neus Vila (Forum des Halles). Os três autores participaram também na mesa redonda sobre *A evolução da escrita teatral através de três gerações de autores*, que teve lugar no Centre d'Estudis Catalans, moderada pelo autor destas linhas.

Como reconheceram os próprios organizadores, a criação teatral catalã tem experimentado uma grande projecção internacional, em especial graças a grupos como Els Comediants ou La Fura dels Baus que propunham uma tipologia de espectáculo urbano, baseado em elementos visuais e sonoros e de onde o texto estava praticamente ausente, facto que permitia transcender as fronteiras linguísticas. Por seu turno, à dramaturgia textual catalã custou-lhe mais impor-se: por um lado, devido ao assédio que a nossa língua sofreu e sofre, por parte dos Estados monolíngues e da Europa dos grandes com que a flamejante Constituição nos proscreve e humilha até extremos de tal forma antidemocráticos que aconselham um voto contra a aprovação deste regime legal injusto; mas também pelo escasso interesse que os profissionais de teatro do país dispensaram aos textos autóctones, e não por falta de qualidade, antes por uma estranha mistura de autofobia, falta de ambição e estreiteza de vistas, complexos que se têm vindo a superar, não sem dificuldades, nas últimas décadas, em parte graças a um maior suporte institucional e ao impulso de novos dramaturgos que lutaram para levar à cena os seus próprios textos.

Uma leitura política?

Os três autores escolhidos pertencem não só a gerações distintas, como também a contextos histórico-sociais diversos, sinal indicador da riqueza e variedade do teatro de expressão catalã.

¹ Professor do Institut del Teatre de Barcelona / Universitat Rovira i Virgili.



Jordi Pere Cerdà, pseudónimo de Antoni Cayrol, é o gigante do Norte da Catalunha, talhante na Alta Cerdanya, livreiro em Perpignan, escritor autodidacta e diamantino, com uma extensa e sólida produção literária, que abarca todos os géneros (poesia, romance, memórias) incluindo o teatro: ao lado de quatro sainetes escritos na sua juventude representados em Sallagosa em 1941, publicou a *Obra teatral* (Barcino 1980) com cinco peças escritas durante a década de 50; a última, *Quatre dones i el sol* (*Quatro mulheres e o sol*), estreou-se no Romea em 1964,

com uma montagem de cunho naturalista que não se conjuga com as pulsões tchekovianas da peça, que desabrochou na cuidada encenação efectuada no mesmo local por Ramon Simó (1990), na altura ainda Centre Dramàtic de la Generalitat. É uma obra que, aliás, vai muito além da sua consideração como "drama rural", como tem sido frequentemente etiquetado. Com efeito, ainda que uma leitura superficial possa levar a essa ideia, não se trata, de todo, de um drama rural. Cerdà observa e desnuda o pregão da alma humana e fá-la falar, com uns diálogos de elevada intensidade expressiva, pela boca de quatro mulheres que, situadas entre a espada da repressão interior e a parede de pedra viva que uma determinada visão do mundo configurou ao longo de gerações, roçam a tragédia. E isto dentro de um cenário entendido como uma prisão pelas personagens que o habitam, um toque pirandelliano de grande modernidade: quatro personagens que, com as asas feridas ou recortadas, esvoaçam atabalhoadamente, chocando contra as grades da gaiola que constitui a própria cena.

Temos Margarida, a matriarca que tudo vigia, a senhora que, qual "louva-a-deus", devorou o conceito de homem, que nega a sua própria feminilidade e afasta as demais mulheres do contacto com o macho. Nos antipodas está a sua cunhada Vicenta, que não renunciou ao fogo da paixão e que representa a dissidência (com a ordem estabelecida por Margarida), a qual tenta transmitir às mulheres mais jovens: Bepa, a nora, esposa do filho de Margarida, que foi feito prisioneiro há três anos na Alemanha, e Adriana, a filha adolescente de Margarida, raparigas jovens que se debatem entre os dois modelos em conflito, em busca de uma liberdade inalcançável como um raio de sol. Para além da leitura trágica da condição humana, forçada a balançar entre o amor e a morte, poderia também fazer-se uma leitura política, em que a mãe emula o poder e representa o Estado, a autoridade ausente e distante, num país e numa cultura que sofrem desde há mais de três séculos o desapossamento estatal, a falta de "pátria". Vicenta é a memória do passado, a consciência de liberdade, a "mátria" negada, silenciada e submissa e que, depois de ter ocultado a profunda injustiça que sofreu durante toda a vida, só na morte é que encontra a escapatória. Bepa representa (ou aparenta?) a submissão a quem manda, talvez para herdar o cargo de administrador delegado, e defronta-se com Adriana que encarna um futuro solar desejoso de independência.

A tragédia do efêmero

A tensão entre Eros e Thanatos marca também as linhas de força da obra de Benet i Jornet, *Fugaç* (*Fugaz*), estreada no Romea em 1994 sob a direcção de Rosa M. Sardà, cuja versão francesa, devida ao também dramaturgo Michel Azama, esteve em cena em Paris no Théâtre L'Étoile du Nord nos meses de Novembro e Dezembro passados.

Como é sabido, Benet i Jornet, com uma quarentena de obras produzidas, é o autor mais conhecido e difundido dos veteranos do teatro catalão. Foi o mais destacado

<

Entre chien et loup,
de Beth Escudé,
enc. Neus Vila,
Forum des Halles, 2004.

<

Testament,
de Benet i Jornet,
enc. Sergi Belbel,
Focus Prod., 1997
(Lluís Soler e David Selvas),
fot. Pilar Aymerich.

<

Suz/O/Suz,
La Fura dels Baús, 1991,
fot. Dona Ann McAdams.

representante da denominada "Generació dels Premis Sagarra"² dos quais foi o primeiro galardoado com *D'una vella, coneguda olor* (*De um cheiro antigo e familiar*, 1963), expoente de um teatro realista que tanto se identificava com o estilo de Tennessee Williams como com o de Buero Vallejo. O dramaturgo sempre se caracterizou pelo esforço de adaptar as suas formas expressivas aos novos tempos, às novas tendências e aos novos conteúdos que o contexto reclama; uma obsessão que é o resultado do seu objectivo primordial: comunicar com as pessoas. Assim, assimila a influência do teatro épico e recorre ao distanciamento brechtiano em *Mar i Jofré* (*O mar e Jofré*, 1966-68) ou em *Berenàveu a les fosques* (*Lanchavam no escuro*, 1971), e exaspera o realismo, fecunda-o de simbolismo em *Revolta de Bruixes* (*Revolta de bruxas*, 1975). Com *Desig* (*Desejo*, 1989) abre uma nova etapa na qual assimila e filtra, no seu peculiar alambique, as novas tendências dramaturgias, desde Samuel Beckett até Thomas Bernhard passando por Harold Pinter. Esta versatilidade formal de Benet nunca ocultou, porém, determinadas obsessões que configuram as suas constantes mais pessoais: o tema da herança, a transmissão do saber e dos ideais, a possibilidade de sobrevivência; o tema da memória, da erosão do tempo, da morte e da transcendência; o tema do compromisso do indivíduo em sociedade, da procura de um sentido para a vida; o tema da precariedade do amor, do desejo inalcançável, da dor gratuita, da infelicidade. São inquietudes que surgem em *Fugaç* e em *E.R.* (1994), em *Testamento* (*Testamento*, 1997), *El gos del tinent* (*O cão do tenente*, 1999) ou *Olors* (*Cheiros*, 2000), obras com as quais Benet consolidou definitivamente o seu estatuto de ponto de referência iniludível da actual dramaturgia catalã. Para tal contribuiu também, e de forma decisiva, a sua incursão televisiva que, a partir de 1976, renovou o panorama audiovisual catalão, e a sua presença na cena internacional, com duas dezenas de obras traduzidas. *L'habitació del nen* (*O quarto do filho*), estreada no Lliure em 2003 e, presentemente, a última obra de Benet foi apresentada na Maison des Initiatives Etudiantes com tradução de Josep M. Vidal (*La chambre de l'enfant*).

Assim, em *Fugaç* é o pai que parece ter tudo sob controlo: homem sensato mas cobarde, debate-se entre a chama do amor e a frialdade do tabu, espartilhado pelas convenções e inércias culturais que traçam barreiras intransponíveis, como o incesto, que quando se transgridem aproximam o rebelde da peripécia trágica (recorde-se Édipo). A íntima cumplicidade amorosa entre pai e filha esvai-se quando aquele toma consciência da fugacidade do desejo e das ilusões humanas, da dor que produz o facto de viver e de amar, e finalmente, esmagado por tanta lucidez e incapaz de ser livre, acaba por negar-se a felicidade a si próprio e, em consequência, aos seus.

El color de gos quan fuig (*A cor do cão quando foge*), de Beth Escudé, estreou-se na Sala Beckett de Barcelona em 1997 no âmbito do ciclo "Nous Autors Catalans"⁴. Escudé formou-se no Institut del Teatre de Barcelona onde

se especializou em Dramaturgia e Encenação e onde actualmente ensina. Combina frequentemente os dois papéis de dramaturga e encenadora, especialmente nas primeiras obras como *El destí de les violetes* (*O destino das violetas*, 1995), *El pensament per enemic* (*O pensamento como inimigo*, 1996) ou *El color del gos quan fuig* (1997), ainda que, mais recentemente, tenha mostrado maior preferência pela escrita, e talvez por isso é que ainda não foram encenadas as suas últimas peças: *Beats* (Prémio Crèdit Andorra, 2000 e Prémio Per Humor a l'Art 2002) uma comédia extravagante que aguarda ser encenada por El Tricicle, e *Les nenes mortes no creixen* (*As meninas mortas não crescem*) (Prémio Joaquim Bartrina, 2001) na minha opinião, a melhor peça da autora, da qual se fez apenas uma leitura dramatizada. Forma parte da última fornada do Projecto T6 (2004-2005), uma espécie de bolsa que o Teatre Nacional de Catalunya (TNC) oferece à nova dramaturgia catalã, com o objectivo de promover a criação de textos em estreita relação com o processo de montagem cénica.

Em *El color del gos quan fuig/Entre chien et loup* as rédeas do diálogo regem-se por um duo de sogra e nora que compartilham o fardo de uma convivência feita de amor-ódio, que abraçam as censuras com as recordações de bem-estar, a tragédia com a generosidade, e recordam as histórias saqueadas ao longo das suas vidas, justamente quando estão a ponto de mudar a anciã para a solidão do hospício ou para a morada final. Como pano de fundo, ressoam relatos bíblicos (livro de Rute) e míticos (Hécuba, Andrómaca), para desembocar numa fábula de invenção própria na qual a jovem Draupadi ajuda a anciã Xandra a morrer, numa terna cerimónia de eutanásia cúmplice.

Assim, os três dramaturgos apresentam-nos, sob o fundo comum de um conflito inter-geracional (mãe/pai/sogra versus filhas e noras), o implacável pêndulo que percorre a vida entre o amor e a extinção, entre o desejo e o desengano, entre a esperança iludida e uma impenetrável frustração que vai mais além dos indivíduos, para implicar todo o género humano.

Se Escudé faz da morte um último acto de afecto, num canto ao *amor transcendit*, Benet, depois de elogiar a ingenuidade e o egoísmo, lança os protagonistas no *amor cancellat*, enquanto que Cerdà, depois de submergir as suas personagens num clima de tédio tchekoviano, agita-as na evidência do *amor frustrat*, de impossível concretização.

Três visões pertinentes e desassombradas da árida passagem dos humanos pelos caminhos de uma existência prenhe de escuridão, salpicada ao longe por pirilampos, poeira de estrelas cadentes ou raios de sol furtivos que não aquecem. As noites inverniais de Paris puderam contemplar, assim, quais três explosões de luz, estas três amostras significativas do teatro catalão actual.

² N. dos T.: Geração dos Prémios Sagarra.

³ Tradução literal da frase idiomática citada no título.

Na tradução francesa ficou *Entre chien et loup* (*Entre cão e lobo*).

⁴ N dos T.: Novos Autores Catalães.

Uma "desordem harmónica" ou uma extravagância pós-moderna?

Maria João Brilhante



<

Serviço d'amores,
de Maria Emília Correia
(sobre textos de Gil
Vicente),
enc. Maria Emília Correia,
Teatro Nacional D. Maria
II e As Boas Raparigas,
2005 (José Neves,
Rita Blanco, Sónia Neves,
Maria do Céu Ribeiro,
Manuel Coelho,
Edmundo Rosa,
Paula Mora, Avelino Lopes,
Izilda Mussuela,
Carla Miranda,
Vitor d'Andrade e
João Grosso),
fot. Margarida Dias.

Título: *Serviço d'amores*. **Autor:** Maria Emília Correia (sobre textos de Gil Vicente: *Festa, Feira, Físicos, Fadas, Romagem, Farelos, Velho, Lusitânia, Inês Pereira e Inverno*). **Encenação:** Maria Emília Correia. **Cenografia:** Rui Francisco. **Figurinos:** Rafaela Mapril. **Coreografia:** Marta Lapa. **Desenho de luz:** João Paulo Xavier. **Técnica vocal e elocução:** Luís Madureira. **Interpretação:** Avelino Lopes, Carla Miranda, Edmundo Rosa, Izilda Mussuela, João Grosso, José Neves, Manuel Coelho, Maria do Céu Ribeiro, Paula Mora, Rita Blanco, Sónia Neves e Vitor d'Andrade. **Produção:** Teatro Nacional D. Maria II e As Boas Raparigas vão para o céu e as más para todo o lado. **Local e data de estreia:** Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 21 de Dezembro de 2004.

A propósito de alguns lugares-comuns

No seu texto de apresentação do espectáculo, Maria Emília Correia quis dizer-nos fundamentalmente duas coisas: que desconfia dos estudiosos "que tudo legitimam e muito mais restringem", bem como das suas interpretações que são "belicosas e profusas"; e que, em "tempos de desmemória galopante", se lhe impôs uma "releitura da obra", a qual terá realizado "enamorada do génio poético do autor no relato das intrigas dramáticas", insistindo numa "desordem harmónica".

Está bem de ver que a desconfiança em relação aos estudiosos não a impediu de contar com eles, de os ler e pilhar, e que a releitura que propõe revela muito mais deleite com a mecânica teatral e a inventiva vicentina do que desejo de aproximar criticamente dos nossos tempos os de quinhentos, dos quais, aliás, Maria Emília Correia compõe um retrato muitíssimo peculiar, impregnado de exotismo e sensualidade, multicultural *avant la lettre*.

Impossível, por isso, não regressar ao tópico da(s) interpretação(ões): a desordem significada nos temas (o do desconcerto do mundo, principalmente) e nas formas (gerada pela estrutura em quadros, pelo elenco de tipos, pela quase inexistência de "intriga dramática") daria lugar a um pretenso produto (a palavra é de Maria Emília Correia) harmónico por via de uma proposta de interpretação conduzida pelo tópico dos amores extravagantes num mundo às avessas. Nada que ao longo do século passado não tenha sido experimentado por adaptadores e encenadores de Gil Vicente, convencidos de que, apesar de figura incontornável da cultura portuguesa, o nosso Vicente se tornara, com o passar do tempo, indecifrável. Aplicá-lo em doses homeopáticas - e já lido - seria por isso a melhor maneira de continuar a utilizá-lo na consolidação do cânone dramático-teatral. A caracterização de *Serviço d'amores* feita por Maria Emília Correia no programa do espectáculo levaria a incluir esta produção nesse paradigma.

>
Serviço d'amores,
 de Maria Emília Correia
 (sobre textos de Gil
 Vicente),
 enc. Maria Emília Correia,
 Teatro Nacional D. Maria
 II e As Boas Raparigas,
 2005 (José Neves,
 Sónia Neves, Rita Blanco,
 Maria do Céu Ribeiro,
 Carla Miranda,
 Izilda Mussuela,
 Manuel Coelho,
 Paula Mora,
 Vitor d'Andrade,
 Avelino Lopes,
 Edmundo Rosa e
 João Grosso),
 fot. Margarida Dias.



Felizmente, o que nos foi dado ver no palco do Teatro Nacional D. Maria II escapa a tal caracterização programática. Não porque contradiga o enunciado da encenadora/dramaturgista, através do qual pretendeu seguramente cumprir a costumada função de dizer por palavras o que quis fazer com a sua equipa, mas porque o espectáculo fala por si, ou, se se quiser, é bem mais eloquente sobre desígnios e preconceitos que informaram o trabalho – aos quais pertencem, por exemplo, o subtítulo do espectáculo ("uma abordagem actual e 'amorística' a textos de Gil Vicente") e a fórmula "um produto perceptível, directo ao espectador" – mas também, e sobretudo, sobre a sua motivação: inventar de novo, "fugir ao desconcerto pelo divertimento, lugar do imaginário". Construir imagens, portanto, como remédio para o desconcerto.

Inventar imagens

Posto isto, e no que ao espectáculo diz respeito, *Serviço d'amores* é inegavelmente um prazer para os sentidos e uma excitante experiência teatral. Perante este trabalho duas atitudes são possíveis: a completa adesão à proposta pela sua notável dimensão sensual e plástica; a recusa veemente em nome de uma fundamental e defensável apologia da integral representação do(s) clássico(s). Esta encenação não é, de facto, canónica. E não o é por ir "contra ideias feitas e autoridades respeitadas", por repetir o mal amado gesto de selecção e montagem de textos de Vicente, ou por querer ser uma abordagem "actual" de (ou "aos") textos antigos que falam de amores.

A cena enche-se de um mundo de referências temporais e espaciais diversas, mistura géneros e modelos (do circo ao musical, do burlesco à farsa), sublinha estereótipos em vez de os evitar (na representação dos judeus geminados ou dos doentes de amor) ou ainda faz da citação modo privilegiado de construção (e até se cita através do actor João Grosso outra encenação de Gil Vicente apresentada no mesmo palco). Em suma, impera aqui a liberdade total no descolar/deslocar das situações e das figuras de um

imaginário vicentino (mas qual?) que se tem mantido mais ou menos fiel a tempo e espaço quinhentistas de convenção, mesmo quando é praticado com máximo rigor e eficácia. Note-se, por exemplo, o trabalho sobre esse imaginário numa cena como a retirada do *Auto da feira*, na qual se rejuvenescem os casais e se sublinha o conflito conjugal através da fisicalidade, em detrimento do diálogo.

O anacronismo parece reinar, apenas ultrapassado pela mais desbragada fantasia. Não se pense, porém, que domina o aleatório ou que a paródia vai ao ponto de destruir ou desfigurar o texto vicentino. Claro que saltar de excerto para excerto – ainda que guiados pelo tema dos amores extravagantes – não permite aos espectadores apreender a complexa dimensão dos autos de Gil Vicente. Todavia, há que reconhecer a presença de uma decisão dramaturgical que dá coerência ao espectáculo: o mundo às avessas que os discursos produzem é regido pela lei da natureza. Caminhamos, por isso, da paixão violenta dos quadros iniciais (a velha que se julga ainda jovem para despertar o amor de um rapaz, o clérigo que adoce de desejo, o fidalgo que lamenta estar submetido ao amor) para a paixão inconsequente e mórbida do Velho da horta ou da Velha que atravessa a montanha gelada para ir casar. Nesse percurso somos conduzidos pela cor e pelo movimento, dois materiais que Maria Emília Correia explora na perfeição como se, mais do que encenar, desenhasse com os corpos dos actores figuras em movimento. É o que acontece com a dança da amada que o clérigo vê nas suas alucinações, ou com a dança estilizada dos dois judeus, ou ainda com as deambulações dos cestos na Feira e os gestos de Isabel quando escuta a serenata do escudeiro pelintra. Ou como se pintasse a cena com cores quentes (vermelho, laranja, amarelo) e com o branco gélido, asséptico e a luz crua (mas o verde que amortalará o Velho não é menos significativa) onde tudo terminará. A explosão colorida e carnavalesca do final do espectáculo pertence ao sonho, ao mundo de fantasia que nos resgata da morte, um outro plano da ficção, felliniano para aqueles a quem isto diz alguma coisa.

¹ *Barcas*, estreado no Teatro Nacional D. Maria II a 10 de Outubro de 2002. Tratava-se de uma nova leitura dramaturgical, da autoria de João Grosso, a partir, todavia, da encenação que Giorgio Barberio Corsetti tinha concebido para o Teatro Nacional S. João e que estreara a 28 de Janeiro de 2000.



<

Serviço d'amores,
de Maria Emília Correia
(sobre textos de Gil
Vicente),
enc. Maria Emília Correia,
Teatro Nacional D. Maria
II e As Boas Raparigas,
2005 (Maria do Céu Ribeiro,
Rita Blanco,
Vitor d'Andrade,
Avelino Lopes,
Carla Miranda, Paula Mora,
Manuel Coelho, José Neves,
Sónia Neves,
Edmundo Rosa,
Izilda Mussuela e
João Grosso),
fot. Margarida Dias.

Composto por onze quadros e dez excertos retirados de outros tantos autos de Vicente (*Festa, Feira, Físicos, Fadas, Romagem, Farelos, Velho, Lusitânia, Inês Pereira e Inverno*), este *Serviço d'amores* lembra-nos a definição barthesiana de teatro como "máquina cibernética" (Barthes 1964: 258). Nele se transmitem e cruzam sinais em todas as direcções: do cenário (a fachada inclinada e quebrada da casa da família de Ledíça, a figura geométrica que paira sobre os Físicos e a cama-mesa surgida da teia onde a acção irá decorrer ou ainda o lendário rinoceronte esculpido em rede sobre o qual Genebra Pereira faz a sua defesa) aos figurinos (as roupinhas a condizer dos casais que vão feirar ou o fato provocantemente inocente da jovem que visita o Velho na horta, para não falar das calças de cabedal sob a sotaina do clérigo). Mas não esqueçamos uma fonte de permanente divertimento e invenção: os adereços que aqui são multiplicados numa espécie de citação do universo do circo e por isso lá vemos a chuva feita de fios para uma "serenata à chuva", os cestos e os bebés-chorões, os utensílios de cozinha reforçando o burlesco do quadro dos *Físicos* ou a paródia, em *Inês Pereira*, ao erotismo exótico do serralho.

Dois últimos aspectos merecem ser referidos pois, de modos diferentes, constituem primordiais elementos de coesão e significância no espectáculo: a música e o humor. A primeira está sempre presente e funciona duplamente: como agente de ligações, sinalizando e pontuando ritmos da acção, mas também sugerindo o tom do quadro. A este respeito há que destacar a canção tradicional alentejana que inicia e fecha o quadro do Velho da horta ou a improvisação jocosa na serenata já referida; mas não devem escaparmos outros motivos sonoros que se destacam, surpreendentes, ao longo do espectáculo.

Quanto ao humor, se por vezes ele se manifesta através da escatologia, rebaixando possíveis idealizações do amor, noutros momentos reveste-se de uma comvente e cúmplice ternura. Assim, na cena de *Físicos*, o riso nasce da boçalidade do Moço, dos traços grotescos dos médicos e dos libidinosos delírios do clérigo, mas nos dois quadros

que mais nos tocam – talvez por neles se condensarem a grandeza e a fragilidade do humano – Velho e Velha são ridículos nos seus amores fora de época e belos na desmesura dos seus sonhos de amor.

É difícil falar de leviandade, superficialidade, futilidade relativamente a este espectáculo e à sua criação. Emanam das acções subliminarmente ligadas e que surpreendem pelos efeitos produzidos uma certa ideia de facilidade, como a que atribuímos ao trabalho que esconde a técnica. É possível e é quase certo que quem não conheça os autos de Gil Vicente retire prazer sensorial da composição inspirada, da cor, do movimento, da música, do cómico; é igualmente possível, conhecendo-os, retirar prazer das associações inesperadas e das suas (in)confessadas motivações.

Serviço d'amores poderá ser, nas palavras que Maria Emília Correia pede emprestadas a José Oliveira Barata, uma "desordem harmónica" (1991: 88), mas constitui também uma criação pós-moderna que evoca e faz confluir cristalizações, lugares comuns da nossa ocidental, centrada e fragmentada memória histórica e cultural, e que o consegue através de um irresistível sentido de paródia.

Livre para bordar, ampliar, inventar, colar num imparável processo de criação de imagens a partir do material vicentino, Maria Emília Correia contamina esse material com aquilo que considera plasticamente mais eficaz para o fazer surgir em cena, libertado da sua temporalidade fixa. Longe, contudo, de traçar uma distância entre o universo evocado pelo discurso e o presente da nossa percepção, quer pela citação quer pela paródia puras, torna-os impuros de humor e sensualidade.

Referências bibliográficas

- BARATA, José Oliveira (1991), *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta.
BARTHES, Roland (1964), "Littérature et signification", *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil.

Imaginar o impensável

José Alberto Ferreira

>
O crime do século XXI,
 de Edward Bond,
 enc. Luís Varela,
 Cendrev, 2005
 (Celino Penderlico e
 Maria Marrafa),
 fot. Paulo Nuno Silva.



Título: O crime do século XXI. Autor: Edward Bond. Tradução: António Henrique Conde. Encenação: Luís Varela. Assistente de encenação: Ana Margarida Pereira. Cenografia e figurinos: Inês Lobo e Júlia Varela, com a colaboração plástica de Gilberto Reis e Pedro Cabral. Desenho de luzes: João Carlos Marques. Sonoplastia: João Bacelar. Maquilhagem e efeitos: Helena Baptista. Interpretação: Ana Meira, Celino Penderlico, Jorge Baião e Maria Marrafa. Produção: CENDREV. Local e data de estreia: Teatro Garcia de Resende, Évora, 3 de Março de 2005.

¹ *O crime do século XXI* teve a sua estreia no Théâtre National de la Colline, encenado por Alain Françon, em 9 de Janeiro de 2001. As notas do autor para essa encenação foram publicadas em Bond 2000: 188-192.

² Fez antes *Na companhia dos homens* (1996), também no Cendrev, e *À beira do mar interior* (2000), na SOIR, Évora.

À entrada, no foyer do Teatro Garcia de Resende, em Évora, ouvem-se estranhas vozes a cantar em alemão. São os Rammsteinn, *hard-core* e *punk rock* que institui, desde logo, um território de crise e de conflito. Antes do foyer, na bilheteira, o espectador já se confrontava com outros sinais de crise: corriam no ecrã de um televisor as palavras de *O lugar*, um longo texto de Edward Bond, onde se enunciam as dimensões programática e ideológica do seu teatro, entre a razão e a imaginação, a fome e a liberdade, a justiça e a opressão. O mesmo texto, juntamente com uma autobiografia poética e as notas do autor para a primeira apresentação¹ podia ser lido no programa de *O crime do*

Um ditador não seria capaz de criar o mundo descrito em O crime do século XXI. Haveria uma contra-revolução. Mas, pouco a pouco, a democracia, ela sim, é capaz de (...) criar [este] mundo (...) impensável.

Edward Bond

século XXI (daqui em diante *CS21*), terceira incursão de Luís Varela no teatro de Edward Bond², ele que é também habitado pelas dramaturgias de Brecht, de Turrini ou de Vínaver, no que configura um território de óbvias afinidades electivas.

O palco aberto é dominado pelo cenário de Inês Lobo, uma estrutura de volumetria arquitectónica que rasga o palco de lado a lado, com uma brancura que "faz chorar", dirá depois Grig, uma das quatro personagens de *CS21*. Baixa, incisivamente a (de)limitar o horizonte, a estrutura é o lugar onde se joga aquela "separação" que faz, como diz Bond, da "periferia do humano" o "centro da peça" (Bond



2001). É esse lugar separado que polariza a semântica do isolamento, da periferia, do limite, da ruína. Se, dramaturgicamente, o lugar da acção é um vasto “deserto de ruínas”³, um território arrasado para desencorajar os que ali quisessem reinstalar-se, a cenografia da ruína não cede à tentação de a colocar no centro (e, portanto, de a representar), antes a toma como evidência do lugar, com o muro, a cela, o monte de entulho e a rampa, reiterando o sentido da separação (o muro separa o espaço do campo em ruínas; a cela oculta e protege os seus ocupantes, como o entulho esconde Grig quando chega ao lugar).

O lugar separado é habitado. Por Hoxton (Ana Meira), primeiro, a mulher que deixou o passado para trás, isto é, também, a sua porção de humanidade. Segue-se Grig (Jorge Baião), um viandante das ruínas fugindo ao desgosto da morte da mulher. Chegam depois Sweden (uma interpretação notável de Celino Penderlico), um jovem *punk* fugido ao sistema, e Grace (Maria Marrafa), filha esquecida de Hoxton. A cada chegada, a cada encontro, é a ideia de humano que é posta em jogo. As posições de enunciação de cada personagem são sempre capazes de identificar a sua situação no jogo de forças. Os gestos contidos de Grig não se

confundirão com os de enérgica vitalidade de Sweden, ou os de neurose obsessiva de Grace.

O lugar separado impõe as suas regras. É um espaço fechado, com o ingresso a ser negociado de forma violenta e cruel. Grig chega e pede água ao mesmo tempo que garante não ser um assassino. Hoxton, entretanto, grita por ajuda (que sabe não poder vir) e despeja toda a água em frente ao recém-chegado (antes perdê-la que dá-la). Por fim cede, e fica com ele. Sweden, o *punk*, chega esgotado de sede e sono. É inspeccionado enquanto dorme e escapa por um triz a ser sufocado por Hoxton. Matar é uma regra do lugar separado. Quando chega, Grace tem logo a certeza de ter encontrado a mãe assassina, mas é recebida por esta como uma desconhecida (“esquecida”, dirá Hoxton, melhor assinalando que o esquecimento de si é a questão fundamental).

Sintoma da fragilidade do humano que aqui se faz lei — entre o esquecimento e a banalização da violência — são as narrativas de que as personagens são portadoras. Sublinho que narrar é a estratégia de organização da informação dramática mais continuada de *CS21*. É narrando que sabemos o passado de todos. Hoxton lembra as ocupações de casas e a da sua própria casa, e relata o destino que deu aos bebés que lhe tinham confiado para adopção. Grace narra, do seu ponto de vista, a busca que fez de uma mãe ausente e, ao menos na aparência, culpada de matar os seus próprios filhos, o que, explica ela, a levou a essa obstinada busca sem descanso. Grig narra o seu percurso de sobrevivência à morte da mulher, vítima de cancro. Sweden narra, sempre com um tom energético, entre o prazer e a raiva, as aventuras do *gangue* que incendiava *stands* de automóveis, ou o episódio regenerador em que se liberta da chapa de identificação, ou aqueles de que vamos testemunhando as consequências: o ser apanhado pela tropa que o cega da primeira vez, lhe mutila as pernas na seguinte.

<
O crime do século XXI,
de Edward Bond,
enc. Luís Varela,
Cendrev, 2005
(Celino Penderlico e
Maria Marrafa),
fot. Paulo Nuno Silva.

>
O crime do século XXI,
de Edward Bond,
enc. Luís Varela,
Cendrev, 2005
(Ana Meira,
Celino Penderlico e
Maria Marrafa),
fot. Paulo Nuno Silva.

<
O crime do século XXI,
de Edward Bond,
enc. Luís Varela,
Cendrev, 2005
(Jorge Baião e Ana Meira),
fot. Paulo Nuno Silva.

³ Todas as referências ao texto são relativas à tradução de A. H. Conde, gentilmente cedida pelo encenador.

>
O crime do século XXI,
 de Edward Bond,
 enc. Luís Varela,
 Cendrev, 2005
 (Maria Marrafa),
 fot. Paulo Nuno Silva.



Em todo o caso, dizer das narrativas é dizer que a representação se centra entre o passado que todos carregam e o presente deste lugar. Aqui, narrar é mostrar o que lhes resta(va) de humano, é portanto operar também aquela "separação" que antes indiquei: de narrativas plenas de humanidade vivida chega-se, por entre a ruína, a uma condição no limite do humano (o que permitiria dizer: o humano é o que se conta, como passado e como ausência; o presente é o que se mostra, e é por isso o lugar do inumano).

Mas não é apenas o lugar que é separado. O mundo teatral apresentado situa-se num tempo vagamente ficcional, vagamente futuro, onde o regime (Bond lembra que o regime é a economia, a administração e a tecnologia) é policial. A tropa, um gigantesco "eles" cuja sombra paira constantemente sobre todos, executa operações de segurança, limpeza, perseguição e punição exemplares dos que não cumprem as regras do regime. Neste mundo, as personagens encontram-se nas histórias e nas pequenas promessas de salvação que as relações entre si estabelecidas propiciam (Hoxton fica com Grig, depois com Sweden; Grace quer ficar com a mãe; Sweden quer ficar com mãe e filha). Em todo o caso, apenas um ponto de fuga contra o regime: um particular "lugar" onde seria possível viver "sossegado" (para Grig, seria um retorno ao passado e ao mundo da sua infância, para Sweden seria propriamente uma utopia). Ora este "lugar outro" é sempre um lugar "futuro", o que pode dizer-se também como promessa do (im)possível, e é nessa condição que ele anima as personagens em fuga, o que lhe dá contornos de significação ideológica evidentes, apontando para a parábola como figura de significação maior. Não é também assim legível o branco nas paredes da ruína?

Para Bond, o fazer teatral torna presente o impensável pela via da imaginação, e é por essa via que o teatro reencontra o seu poder: o de nos confrontar com o tempo e as condições em que esquecemos o humano, para desse confronto refazermos a imagem de humanidade que (ainda) há em nós. O espectador reage ao mundo proposto, tal como as personagens reagem — é por isso que Bond diz que actores e espectadores "são" as personagens da peça. É aí, no confronto com este mundo "separado e periférico", que se joga o poder do teatro. É por essa via que a representação da violência e de situações limite configura o "mal" frente

ao qual podemos temer o futuro (deste ponto de vista são muitas as linhas de contacto que podem traçar-se entre *CS21* e *Ruínas*, de Sarah Kane).

A história destes quatro seres na ruína branca é apresentada com recurso sobretudo à palavra (o elemento nuclear) e ao trabalho dos actores (Jorge Baião, por vezes desencontrado da personagem, penaliza um pouco o conjunto, de onde sobressai Celino Penderlico). Como já assinalai, é na dimensão narrativa que mais fortemente se concentram sinais do mal que (n)os toca e é assim na palavra e nos actores que tudo se joga. A encenação é dominada por uma rigorosa sobriedade: o sistema de som proposto sugeria, mais do que fazia ouvir, os cães ameaçadores nas ruínas; a luz operava com variações sobre o tema do branco dominante; figurinos e caracterização justos (próximos das determinações autorais), a caracterização da cegueira de Sweden muito eficazmente conseguida. Nas cenas das mortes de Hoxton e Grace, usa-se uma faca de lâmina retráctil e sangue artificial para garantir a evidência da morte e aprofundar a representação da violência (mesmo quando, à luz crua dos projectores, a cor do sangue se torna incrivelmente artificial). Não sendo, talvez, a melhor opção, até por romper com a sobriedade que antes assinalai, é ainda assim eficaz na contundência da violência representada e no solicitar ao espectador uma resposta que não esqueça o humano.

A cena final, a "dos sete uivos", coloca Grig em camisa, em figura de alienado, à boca de cena. Atrás, um espelho de duas folhas reflecte a sala, envolvendo o espectador na realidade representada. Grig, alheio ao mundo, lança ao ar sete uivos, enquanto nos olha como que perdido e percorre lentamente, num ir e vir sem destino, o espaço em frente ao espelho. Fecha-se a parábola: há um mundo lá fora (ou aqui) que caminha (onde caminhamos) para um fim assim. Há que temer o futuro (Bond). Imaginar o impensável é a solução.

Referências bibliográficas

- BOND, Edward, (2000), *The Hidden Plot*, Londres, Methuen.
 -- (2001) "Synopsis sur le théâtre", *Mouvement* (disponível desde 2003 em www.mouvement.net), Março de 2005.

E foram trevas. Metáforas de escuridão

Sebastiana Fadda



<
Inverno,
de Jon Fosse,
enc. Jorge Silva Melo,
Artistas Unidos, 2005
(Sylvie Rocha),
fot. Jorge Gonçalves.

Título: Inverno. Autor: Jon Fosse. Tradução: Pedro Porto Fernandes. Encenação: Jorge Silva Melo. Cenografia: José Manuel Reis. Figurinos: Rita Lopes Alves. Luz: Pedro Domingues. Som: André Pires. Interpretação: Sylvie Rocha e Pedro Lima. Produção: Artistas Unidos. Local e data de estreia: Teatro Taborda, Lisboa, 17 de Fevereiro de 2005.

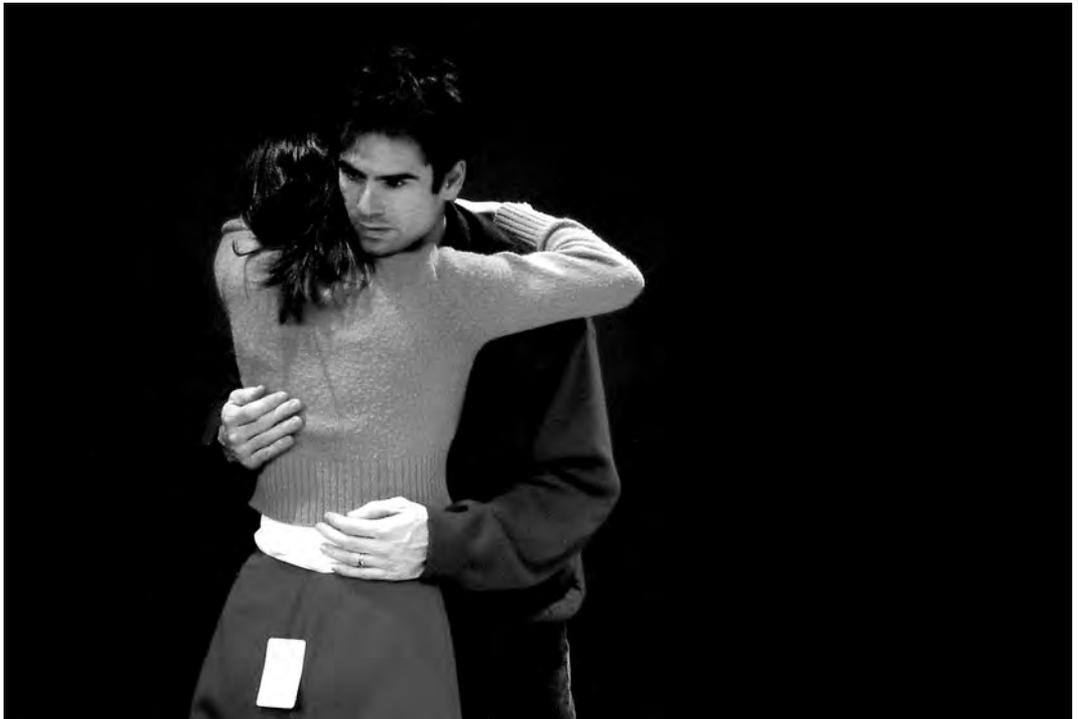
Título: As regras da arte de bem viver na sociedade moderna. Autor: Jean-Luc Lagarce. Tradução: Alexandra Moreira da Silva. Encenação: Andreia Bento assistida por Pedro Carraca. Cenografia: Rita Lopes Alves e João Calvário. Figurinos: Rita Lopes Alves. Luz: Pedro Domingos. Som: Emídio Buchinho. Interpretação: Isabel Muñoz Cardoso. Produção: Artistas Unidos. Local e data de estreia: Teatro Taborda, Lisboa, 3 de Março de 2005.

Quem tivesse ido à Costa do Castelo lisboeta entre Fevereiro e Março, e tivesse entrado nessa pequena jóia arquitectónica que é o Teatro Taborda, ter-se-ia deparado com uma concepção do *Inverno* (*Vinter*, 2000) segundo Jon Fosse que não se afasta muito das convenções com que se designam a homónima estação do ano e os fenómenos climáticos que a caracterizam. Mesmo que a nível metafórico, uma atmosfera análoga envolvesse *As regras da arte de bem viver na sociedade moderna* (*Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, 1994), apesar da vivacidade de o monólogo assinado por Lagarce parecer situar-se nos antípodas da secura dos diálogos do dramaturgo norueguês.

Desde 2000 as peças de Jon Fosse marcam presença regular no repertório dos Artistas Unidos, que já levaram à cena *Vai vir alguém* (2000, com encenação de Solveig Nordlund), *Sonho de outono* (2001, com encenação de Solveig Nordlund), *A noite canta os seus cantos* (2004, com encenação de João Fiadeiro) e, agora, este *Inverno*, com encenação de Jorge Silva Melo.

O universo do dramaturgo é perturbador e sombrio. As suas personagens, depressivas ou doentias, falhadas ou insatisfeitas, habitam espaços físicos marginais e espaços interiores claustrofóbicos. Em geral, elas não pertencem às sociedades organizadas e produtivas (veja-se o terrível *requiem* a que se reduz *A noite canta os seus cantos*) ou, quando isso acontece, estão prontas para sair da engrenagem sem mostrar arrependimento (ou assim gostaria que fosse o protagonista de *Inverno*). Mas é mera aparência. Se traços de misoginia enfermam a visão da mulher contemplada nas peças de Fosse (fedífraga instigadora dum suicídio ou devassa estraga-famílias nas duas peças agora referidas), pelo menos em *Inverno* as margens e o sistema conseguem cruzar-se, mesmo que de forma transitória. Contudo, o que poderia ter sido o encontro e o amor entre uma mulher e um homem, esvai-se na força de convenções e preconceitos julgados invioláveis, numa realidade que provoca o desencontro entre uma prostituta e um homem socialmente integrado. É o triunfo do *Inverno* dos sentimentos.

>
Inverno,
 de Jon Fosse,
 enc. Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos, 2005
 (Sylvie Rocha e
 Pedro Lima),
 fot. Jorge Gonçalves.



>
Inverno,
 de Jon Fosse,
 enc. Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos, 2005
 (Sylvie Rocha),
 fot. Jorge Gonçalves.

Uma áspera esterilidade conota também o texto, contido até ao extremo, tal como emerge da tradução. A linguagem é contaminada por um vocabulário restrito às palavras soltas (não raro ao turpilóquio) e às frases breves (não raro sem destinatário), repetidas monótona e sincopadamente. A pobreza da linguagem corresponde à pobreza das relações, bem como à perda de sentido e de espaço vital de ambas (da linguagem e das relações). Assim, a fala é paradigma de impotência: quase incapazes de falar, as personagens são quase incapazes de agir. Os códigos que possuem são os ditados, admitidos e legitimados pela sociedade, por isso não conseguirão usá-los contra a mesma. No âmbito dos acontecimentos propostos, se o desejo sexual está autorizado, o desejo afectivo encontra a negação.

Neste espectáculo, todos os signos apontam para a contracção, e a encenação de Jorge Silva Melo concorda com as indicações do autor, mas imprime-lhes um cunho pessoal e brilha na direcção dos actores.

A atmosfera sombria, os limites dos espaços habitados pelas personagens, a obliquidade das relações, os ruídos que impedem o acesso a alguma forma de comunicação (silenciosa que seja, com o outro ou consigo), são referentes apontados pelos vários elementos que compõem o espectáculo. A cenografia adopta soluções mínimas: um pano acinzentado sugere um parque ou uma cidade ao fundo, ou então torna-se vermelho e alude à sexualidade consumada num anónimo quarto de hotel. Todavia, esses mesmos panos rasgam diagonalmente o palco da sala principal do Teatro Taborda, reduzindo ulteriormente o espaço de sobrevivência das personagens. Até os adereços são parcos: o banco de jardim onde está sentado o homem engatado pela jovem; a cama onde ela reencontra a sua própria solidão; os sacos das compras que ele lhe traz ao regressar ao quarto. O desenho de luzes joga com a semi-escuridão, com efeitos por vezes amarelados ou frios, outras com as projecções no chão de ramagens apenas esboçadas, aludindo à selva da cidade. Esta imagem do



ambiente urbano é confirmada pelos sons estridentes, que ribombam no teatro durante as mudanças de cena, mas o possível trânsito citadino alterna com vagas sugestões de ventania e tempestade, num jogo de reenvios entre exterior e interioridade.

Cabe a Sylvie Rocha, motor principal da escassa acção da peça, o papel mais exigente, mas Pedro Lima contracena de maneira convincente. Ao longo da representação, as duas personagens trocam as suas posições (a troca é evidenciada por sinais exteriores, por figurinos que de desleixados se tornam muito compostos ou vice-versa), mas é mérito dos actores a devolução ao público das delicadas mudanças emocionais e dos jogos de força que regem este encontro falhado. No início, o desequilíbrio e a fragilidade da mulher são patentes, mas passam pela interiorização de uma dor que, de tão funda, resulta em soluços do corpo e em gritos murmurados quase para dentro. A necessidade de amor é projectada no desconhecido sentado no banco de jardim, mas ele é estável, desprendido, se não mesmo indiferente. No fim, a situação é invertida. Por causa dessa aventura o homem perde o trabalho e a família, e o apego àquela desconhecida



deixa-o exposto à insegurança. Ela, no entanto, recupera uma couraça de defesa e, com ela, o controlo e a estabilidade. Mas afinal, quem controla quem? E o quê?

As regras da arte de bem viver na sociedade moderna, o texto de Jean-Luc Lagarce já apresentado em estreia nacional pelo Teatro do Noroeste em 1999 com encenação de José Martins, tem precursores literários ilustres. Talvez o mais antigo seja *Il cortegiano* (*O cortesão*, 1528, logo traduzido para várias línguas, não constando a portuguesa entre elas), que deu fama ao seu autor, Baldassarre Castiglione, e foi um autêntico *best seller* do seu tempo; o tema de eleição verte sobre as características que perfazem o perfeito cortesão, o homem polido e mundano que encarnava os ideais da Renascença. De novo em Itália, passadas apenas três décadas e ainda na esteira do livro anterior, surgiu *Il galateo* (1558, a tradução portuguesa, *O galateo ou o cortezão*, de Francisco Xavier Pinto de Magalhães foi editada em 1732), da autoria de monsenhor Giovanni della Casa; a compilação deste tratado de boas maneiras foi aconselhada pelo bispo Galeazzo Florimonte, cujo nome deu origem ao título¹.

Se Castiglione e Della Casa levaram muito a sério as

suas recomendações em termos de bom comportamento para fins de aceitação social, o contrário aconteceu com o espírito irreverente de Jonathan Swift ao redigir *Directions to servants* (*Instruções para os serviçais*, 1757, mas o título escolhido para a edição portuguesa, já no século XX, foi *Preceitos para uso do pessoal doméstico*). O autor das *Viagens de Gulliver* dirige o seu sarcasmo contra uma aristocracia indolente e parasitária, por isso toda e qualquer instrução ministrada aos seus criados contém o gozo da derrisão e uma instigação revolucionária. Nem demoraria a aparição dos populares Figaro e Susanna que, conforme a peça de Beaumarchais (*Le mariage de Figaro*, 1784) e a ópera mozartiana com libreto de Da Ponte (*Le nozze di Figaro*, 1784), conseguiriam escarnecer o Conte d'Almaviva. E mais longe iria o seu homólogo, ainda mozartiano, Leporello (servidor de e no *Don Giovanni*, 1787), ao declarar sem rodeios: "*Voglio fare il gentiluomo, e non voglio più servir*" (quero fazer o grão-senhor, e não quero mais servir). Com voz colectiva (do compositor, do libretista e da personagem), o terceiro estado reivindicava os seus direitos e a consciência da sua força enquanto classe em ascensão...

Existe uma quantidade insuspeitada de manuais de etiqueta mais recentes, mas a maioria deles desprovidos de valor literário ou até sociológico, razão pela qual são aqui omitidas as referências. É, pois, mesmo ressalvando as devidas distâncias e diferenças, nos títulos acima referidos que devem ser procurados os antecedentes de *As regras da arte de bem viver na sociedade moderna*. Mas o monólogo teatral (ou narrativa dramatizável) de Lagarce é de uma ironia requintada: ao recuperar o tema das convenções sociais, fá-lo revisitando as regras e a terminologia burguesa de finais do século XIX – começo do século XX. Todavia, se o efeito cómico é assegurado pela finura do dramaturgo e pelo ridículo de normas destituídas de sentido na sociedade actual, desde as primeiras frases o alcance do texto vai bem mais longe e atinge domínios filosóficos.

<

As regras da arte de bem viver na sociedade moderna, de Jean-Luc Lagarce, enc. Andreia Bento, Artistas Unidos, 2005 (Isabel Muñoz Cardoso), fot. Jorge Gonçalves.

<

As regras da arte de bem viver na sociedade moderna, de Jean-Luc Lagarce, enc. Andreia Bento, Artistas Unidos, 2005 (Isabel Muñoz Cardoso), fot. Jorge Gonçalves.

¹ A sua etimologia deve ser procurada na versão latina do nome do bispo: it. Galeazzo < lat. *Galathaeus*. Em honra do encomendador, "Galateo" remetia implicitamente para "o livro de Galeazzo". Do homenageado, porém, o referente do neologismo deslocou-se até designar a matéria tratada: as boas maneiras.

>
*As regras da arte de bem
 viver na sociedade
 moderna,*
 de Jean-Luc Lagarce,
 enc. Andreia Bento,
 Artistas Unidos, 2005
 (Isabel Muñoz Cardoso),
 fot. Jorge Gonçalves.



O espectáculo dos Artistas Unidos teve soluções eficazes, a vários níveis. A frieza da cenografia, reproduzindo uma moderna estação do metropolitano lisboeta, aponta para a contemporaneidade do texto. Pelo contrário, a datação do figurino do início reenvia para o carácter obsoleto dos preceitos. A metamorfose da velha senhora – depositária dos conhecimentos das regras sociais – em jovem noiva reforça o facto de a validação dos indivíduos passar essencialmente pelo contrato social do casamento e pelos laços e redes criados por este. Em consonância com tudo isso, as luzes e o som enfatizam os momentos de maior intensidade, acentuando-se a ironia pela recorrente vibração no ar das sonhadoras e melancólicas notas do famoso tema de *Die Lustige Witwe* (*A viuva alegre*, 1905, de Franz Lehar). Por fim, se a tradução cuida das valências literárias do original, reprimindo a tentação de enveredar pelos caminhos duma maior oralidade, a encenação é equilibrada e atenta às várias componentes cénicas, conseguindo suprir a total ausência de didascálias no original.

Destaque especial merece a interpretação de Isabel Muñoz Cardoso, e não apenas pelas dificuldades de memorização e de elocução devidas à forte componente literária do texto. Em constante movimento, a costurar, a limpar os óculos, a medir a tensão arterial, a transformar-se em noiva ou a simular um funeral, a actriz é sempre expressiva, de gestos absoluta e rigorosamente exactos, como que a citar a Winnie dos *Dias felizes* beckettianos

que encarnou em 2001². Aliás, a citação é reiterada pela presença de alguns dos adereços: o chapéu, a sombrinha, a escova de dentes, a mala que se multiplica em carteiras e cestos.

Pese a responsabilidade das citações na encenadora, na intérprete ou em ambas, na verdade o paralelismo Lagarce-Beckett – não obstante os seus estilos serem tão divergentes e pouco propícios a essa operação – foi levado mais longe, até coincidir numa visão sombria e pessimista da vida. Se Lagarce deixa subentendido o seu alerta contra os perigos de a existência se tornar uma sequência insignificante e ridícula de rituais sociais, não seria essa estação de metropolitano a translação metafórica da existência encarada como uma curta espera numa sala pouco acolhedora colocada entre duas galerias escuras? Ou, dito por outras palavras, uma breve respiração entre dois vazios, entre um útero e uma campa?

Os dois espectáculos analisados mostram duas formas de entender o teatro, mas comungam da mesma conclusão: o mundo e a humanidade estão condenados à escuridão. Colher o fruto proibido (o amor) no ambiente fechado de *Inverno*, ou alcançar a luz (o conhecimento) nesse troço de subterrâneo provisoriamente iluminado que acolhe *As regras da arte de bem viver na sociedade moderna*, são actos situados fora do alcance da humanidade. O amor e a luz são-nos vedados, ou deles só nos cabem breves instantes de ilusão.

² Tratou-se de uma produção dos Artistas Unidos, com encenação de Madalena Victorino, que estreou a 14 de Abril no espaço A Capital.

Schuster/Niccolini: *Mahabharata* 2.0

Fernando Matos Oliveira



<

Mahabharata,
enc. Massimo Schuster,
2004 (Os cinco Pandavas),
fot. Brigitte Pougeoise.

Titulo: Mahabharata. Autoria: Massimo Schuster e Francesco Niccolini. Encenação, manipulação e interpretação: Massimo Schuster. Marionetas: Enrico Baj e Andrea Baj. Luz: Bertrand Mazoyer. Consultor de sânscrito: Gilles Schaufelberger. Co-produção: Armunia – Festival Costa degli Etruschi (Castiglione della Pescaia); Théâtre Vidy-Lausanne – Espace Théâtral Européen; Les Gêmeaux, Sceaux – Scène Nationale; Théâtre de la Marionnette à Paris; Festival Visioni (Provincia di Arezzo); Théâtre de l'Arc-en-Terre (Marseille). Local e data de apresentação em Portugal: Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 14 de Dezembro de 2004, numa extensão do Festival Internacional de Marionetas do Porto.

O nome *Mahabharata* tem para o teatro contemporâneo uma ressonância fundadora, a caminho do mítico; e no entanto foi apenas em 1985 que a dupla Peter Brook/Jean-Claude Carrière apresentou ao público francês a sua memorável versão do épico indiano. É significativo que a cena do encontro de Peter Brook com o nome *Mahabharata* tenha sido descrita pelo próprio nos arredores do espanto primordial: "No dia em que vi pela primeira vez uma demonstração de Kathakali¹, ouvi uma palavra completamente nova para mim – *Mahabharata*. Um bailarino apresentava uma cena da obra e a sua súbita aparição, vindo de trás de uma cortina, constituiu um choque memorável" (Brook 1998: XIII). A experiência singular de um espectáculo situado algures entre o teatral e o cerimonial impressiona-o, mais ainda pela forma como

desafiava a translação cultural, persistindo como fábula aparentemente estranha ao Ocidente: "Através da ferocidade magnífica dos movimentos, eu via uma história a acontecer. Mas que história? Imaginava algo mítico e remoto, com origem noutra cultura, em nada semelhante ao meu quotidiano" (*Ibidem*). São palavras que traduzem o alvoroço inicial, em breve transformado num projecto perseguido com certa obsessão. Decorreria uma década até à estreia em Avignon, período durante o qual Brook visitou por diversas vezes a Índia, apurou o trabalho dramaturgico e passou cerca de nove meses em ensaios. O espectáculo seria ainda transposto para o espaço inglês, depois para o meio televisivo e, com ímpeto reflexivo pouco habitual, para o centro do debate teatral (cf. Williams 1991).

¹ Antiga forma de teatro-dança, originária da região de Kerala, no Sudoeste da Índia. O seu reportório exprime sobretudo a tradição mitológica Hindu, mormente os dois épicos *Ramayana* e *Mahabharata*.

>

Mahabharata,

enc. Massimo Schuster,

2004

(A batalha de Kurukshetra),

fot. Brigitte Pougeoise.

>

Mahabharata,

enc. Massimo Schuster,

2004

(A batalha de Kurukshetra),

fot. Brigitte Pougeoise.

>

Mahabharata,

enc. Massimo Schuster,

2004

(A batalha de Kurukshetra),

fot. Brigitte Pougeoise.

Assistir ao *Mahabharata* que Massimo Schuster trouxe a Portugal, no âmbito da mais recente edição do Festival Internacional de Marionetas do Porto (FIMP), foi uma oportunidade para revisitar as premissas, as opções e os resultados de um dos projectos teatrais com maior impacto nos últimos anos, especialmente no que diz respeito às possibilidades de uma agenda intercultural em teatro e aos limites do que nele entendemos por adaptação. A consciência da magnitude da tarefa e a percepção do desafio colocado pelo gesto inaugural do seu antecessor (M. Schuster apreciou na altura a encenação de P. Brook, já no teatro parisiense Bouffes du Nord, e visitaria pessoalmente Jean-Claude Carrière), adivinha-se no contacto com a história da produção deste espectáculo, igualmente construído após um longo trajeto preparatório, beneficiando da colaboração de escritores (Francesco Niccolini), investigadores (Elisabeth Nadou), tradutores (Gilles Schaufelberger e Guy Vincent), artistas plásticos (Enrico Baj) e produtores (Françoise Letellier, René Gonzalez). Trata-se de um investimento deliberado, que o encenador dramatiza criticamente. A leitura de um tomo dedicado à produção do espectáculo, sugestivamente colocado sob a égide da viagem, mostra-nos um encenador em pleno processo criativo, alternando epicamente momentos de desespero e de entusiasmo (cf. Schuster/Niccolini 2003).

Sendo, pois, um projecto intensamente pensado e vivido, o facto de estarmos perante um espectáculo para marionetas constitui desde logo uma diferença substancial em relação à proposta de Brook. Convém recordar que para Schuster, actual presidente da Union Internationale de la Marionette (UNIMA), o universo das marionetas é um território injustamente aprisionado no quarto das crianças. A sua visão áspera da história da marioneta, resumida no sítio do agrupamento Théâtre de l'Arc-en-Terre [www.arc-en-terre.org], justifica a marginalização da marioneta com a *ratio* comunicativa que vem a triunfar na Europa pós-renascentista. Na sua perspectiva, os direitos de cidadania do teatro de marionetas, contrariamente às demais tradições teatrais, seriam então conquistados à custa de um acantonamento infantil, devidamente legitimado pela institucionalização burguesa da infância. Com a autoridade que lhe advém de três décadas como marionetista, Schuster acredita que a reprodução circular do binómio marioneta-criança constitui uma injustiça para ambas as partes. Enquanto ex-membro do Bread and Puppet Theatre, o seu propósito artístico tem passado por fazer do Théâtre de l'Arc-en-Terre, companhia que fundou em 1975, um espaço de criação e divulgação do teatro de marionetas, entendido como um género transversal, vinculado a uma tradição que julga capaz de mobilizar o pensamento como qualquer outra. O *Mahabharata* a que assistimos não é portanto



um espectáculo para a infância, mas simplesmente um espectáculo de marionetas que adapta e ajusta os mais de cem mil versos do original indiano a hora e meia.

O uso do termo adaptação tem aqui um sentido duplo. Trata-se, em primeiro lugar, de uma adaptação "cultural", na medida em que um sujeito de origem italiana, a viver em França, se apropria de um texto alheio, ou melhor, de um texto que em dois milénios deu provas de epitomizar a própria memória na Índia. Se todo o processo de adaptação implica o confronto entre duas realidades e se, como Jean-Claude Carrière chegaria a afirmar, tudo é adaptação,



<
Mahabharata,
 enc. Massimo Schuster,
 2004
 (A batalha de Kurukshetra),
 fot. Brigitte Pougeoise.

Mahabharata é capaz de expor como poucos textos a tangibilidade do acto performativo: o encenador começa necessariamente por se questionar sobre o sentido e o alcance da translação a que se propõe, perante um texto que tem justamente o efeito adicional de obrigar o espectáculo a entrar na esfera sensível das identidades. Na verdade, a globalização das indústrias culturais tem colocado as práticas e as linguagens artísticas perante opções assaz dilemáticas, sobretudo quando confrontadas com mitologias da origem, como é o caso em análise. Relembremos que em 1985 Peter Brook se interrogava precisamente sobre as possibilidades de deslocar o arquivo narrativo contido em *Mahabharata* para um contexto ocidental, concluindo que o grupo apenas procurou "sugerir" a Índia, sem pretender ser o que não era. A escolha de um elenco multi-étnico acabaria por esvaziar o regime estritamente identitário do texto de partida, amplificando o que nas histórias de *Mahabharata* ecoava enquanto parte da Humanidade como um todo. Proposta emblemática, o caminho aberto por Brook fazia estalar de forma aparentemente definitiva as apropriações de cariz exótico e pitoresco que desde o Romantismo vinham definindo a relação europeia com o Outro.

Massimo Schuster revelou-se consciente dos dilemas que venho enunciando. O espectáculo apresentado em Coimbra, nos dias 14 e 15 de Dezembro último, numa extensão do FIMP 2004, prova que avançou por sua conta e risco, quando os perigos eram consideráveis: universalização ou mitificação indiferenciada da matéria textual; percepção etnográfica do Outro; importação folclórica do *gestus* étnico, etc. Neste sentido, as visitas sucessivas de Schuster à Índia são um acto de honestidade intelectual, uma tentativa de aprender a separação entre o principal e o acessório, além de um esforço para compreender a constituição histórica do texto. Pela mesma razão dirige-se a investigadores e tradutores, elementos que lhe permitem aferir a componente linguística do processo de adaptação. Em que registo deveriam falar o sábio Vyasa, as personagens Bhishma ou Arjuna?

"Mon Inde", conjunto de fotografias incluídas na monografia dedicada ao espectáculo, respondem parcialmente a esta questão, pois a prova testemunhal (o ter estado na Índia) é alvo de uma inflexão possessiva. A demanda de autenticidade é contígua à busca de uma verdade inerente a cada indivíduo, como se Índia fosse sempre a Índia de alguém, a "sua" Índia. A formulação possessiva diz-nos ainda que não há neste ponto diferença substancial entre forjar a arquitectura da encenação e anotar com o próprio punho as fotografias do referido dossier.

Mahabharata constitui, em segundo lugar, uma adaptação em sentido "técnico-discursivo": um poema épico 18 vezes maior do que a *Iliada* – é o segundo maior texto conhecido, só ultrapassado pelo épico tibetano sobre o Rei de Gesar – é ajustado a um espectáculo de marionetas com cerca de 90 minutos de duração². Schuster e Niccolini optaram por abreviar as origens e os inúmeros episódios supletivos que compõem a versão integral. A operação violenta de emagrecimento privilegiou a rivalidade familiar entre Pandavas (os cinco filhos de Pandu) e Dhritarashtra (os cem filhos de Dhritarashtra), estruturada em crescendo, até à grande batalha final. Na luta pela posse do reino de Bharata, os Dhritarashtra aproveitam-se perversamente de Yudhishtira, o mais velho dos Pandavas, na altura em que este dominava o território. Num jogo de dados, Yudhishtira perde os restantes irmãos, bem como a mulher que tinham em comum (Drapaudi), acabando condenados à expulsão do reino por cerca de treze anos. Disfarçados, os Pandavas conseguem sobreviver durante este período à perseguição, à desventura e à pobreza. No regresso, Duryodhana, líder dos cem irmãos, não aceita a devolução da parte do território reclamada pelos Pandavas, razão para a mítica batalha de Kurukshetra. A par da encenação da sorte do jogo, através da qual os mecanismos viciosos da adição se confundem com a avidez e a perda, a orquestração do relato da batalha é um dos momentos mais fortes do espectáculo, instante em que a modulação da voz e as capacidades de Schuster

² Em 1999, o grupo português A Lente - Teatro de Aumentar levou ao Festival de Almada uma "adaptação para marionetas e sombras" de *Mahabharata*, trabalhada em segunda mão por João Lizardo, a partir da adaptação de Peter Brook/Jean-Claude Carrière.

como marionetista se revelam na sua plenitude. Assinale-se um momento singular: na preparação da luta, separadas as personagens masculinas das femininas, os beligerantes são alinhados em grupos opostos; neste momento, o corpo do marionetista-narrador abranda a deslocação no espaço, assume-se como doador das vozes e usa apenas os braços para projectar a marcação da contenda. A cena tem um efeito dramático-visual surpreendente, mas não deixa de constituir uma forma de reconduzir o espectador ao argumento e à palavra.

Calvo, com a veste branca recortada pelo fundo negro do cenário, o actor-manipulador surge-nos como a encarnação do grande narrador, um narrador com uma tonalidade ancestral assume na plenitude a arte de contar, como a espécie do contador de histórias que na tradição germânica se costuma designar por *Märchenerzähler*. Vale a pena insistir um pouco mais neste paralelismo. O contador de histórias tende a dispensar o movimento de personificação totalizadora que tradicionalmente caracteriza o actor de teatro. Tal como a conhecemos, a personificação teatral constitui o centro de um aparato perceptivo que domina a relação do espectador com o palco. De modo diverso, o contador de histórias concede à narrativa o lugar principal: ao actuar como suporte narrativo, faculta ao ouvinte a matéria-prima para o trabalho maior da imaginação. A fábula não se oferece traduzida em imagens acabadas, nem se manifesta numa corporeidade autoritária, razão suficiente para os contadores de histórias defenderem os contos tradicionais das acusações de violência, pois a narrativa é servida como sugestão e convite efabulatório, não exactamente com o recorte directo e sumamente gráfico que caracteriza a cena mediática contemporânea.

O referente narrativo adopta várias configurações no espectáculo de Schuster. Ao assumir a voz e a manipulação da totalidade das marionetas em palco, o actor cauciona em termos performativos o seu papel como narrador-mor – a lógica representacional da versão de Brook, ao invés, empregava mais de duas dezenas de actores. Este exercício de concentração investe a sua presença cénica daquela sabedoria que para Walter Benjamin era a marca do narrador épico. Recordemo-lo, no mesmo tom aforístico: "A arte de narrar tende a acabar porque o lado épico da verdade – a sabedoria – está a morrer" (Benjamin 1992: 31). A especificidade técnico-representacional da marioneta converte-se, pois, numa vantagem expressiva. Noutras ocasiões, assistimos ao desdobramento estratégico da voz narrativa. Quando a guerra é inevitável, Vyasa chama Sanjaya, o cocheiro do rei. Este sobe então a uma colina próxima para relatar o que não podemos ver. Sanjaya é agora o narrador em terceiro grau, com a missão de nos contar a catástrofe amplificada pela voz temerária do subalterno. A redundância da linguagem é parte decisiva da retórica textual: "Ó rei, ó rei, a planície de Kurukshetra é como um imenso oceano de sangue. As carruagens que a atravessam são como barcos e as suas bandeiras flutuam ao vento como velas enormes. Os membros feridos dos homens, os seus braços, as suas pernas, os seus

torsos e as suas cabeças são como os destroços de mil naufragos. Os cadáveres dos elefantes caídos no chão são como ilhas, a formar um imenso arquipélago que atravessa este oceano de lés a lés. Os despojos de mil armaduras, couraças, espadas e lanças são como milhares de peixes dourados e prateados a nadar nesse oceano" (Schuster/Niccolini 2003: 90).

Como marionetista, a presença de Massimo Schuster decorre, portanto, sobre a linha que separa o actor do contador de histórias. As marionetas têm um papel decisivo na mediação da fábula. Neste aspecto, a disponibilidade associativa das suas formas é notável: elas actuam como um suporte óptico compatível com o ímpeto narrativo, sem limitarem o todo a um regime de significação estritamente realista. Trata-se, como sabemos, de uma limitação responsável pela desilusão perceptiva que frequentemente toma conta do espectador perante adaptações cinematográficas de obras narrativas. Note-se que mesmo numa situação típica de leitura (literária) o apelo imaginário pode ser travado pela materialidade do texto. As marionetas desenhadas por Enrico Baj resistem bem à opacidade material. São bonecos escassamente articulados, feitos com arame de cobre retorcido, sobre uma base tosca de madeira. Apela simultaneamente ao compósito e ao arquetípico, com predomínio de materiais reciclados a partir do bazar contemporâneo: farrapos, pincéis, plásticos, etc. Esta seria a quinta e derradeira colaboração de Enrico Baj (1924-2003) com a companhia de Schuster. Pintor e companheiro tardio de Duchamp, Breton e Man Ray, Baj optou por forjar o conjunto com a coerência familiar de um grupo, em vez de criar as marionetas individualmente.

A simplicidade das figuras contribui para a pose hierática e para a contenção cinética que caracteriza toda a encenação de Schuster. A simplicidade como programa artístico, dispensando os equívocos da transposição étnica do (não)vívido. Anda por aqui a singularidade deste espectáculo. Designá-lo *Mahabharata 2.0* é uma forma de reconhecimento, sem traír a memória de 1985, e sem descurar o que no grande épico indiano permanece como apelo narrativo: "o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte. (...) Conselho é mais uma proposta do que a resposta a uma pergunta, é a continuação de uma história começada (ainda que esteja a desenrolar-se). Para pedirmos um conselho deveríamos saber, antes de mais, narrar a história" (Benjamin 1992: 31).

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1992) "O narrador", in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 27-58.
- BROOK, Peter (1988), "Foreword", in Jean-Claude Carrière, 1988, pp. XIII-XVI.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (1988), *The Mahabharata*, London, Methuen.
- SCHUSTER, Massimo / NICCOLINI, Francesco (2003), *Voyage autour du/Viaggio attorno al/Mahabharata*, Titivillus Edizioni, Corazzano.
- WILLIAMS, David (1991), *Peter Brook and the "Mahabharata": Critical Perspectives*, London, Routledge.

Um jardim zoológico que não é de cristal

Maria Helena Seródio



<

Escravo doutros,
dir. Luís Castro,
coreografia de Gil Mendo,
Karnart, 2005
(Luís Castro),
fot. Vel Z.

Título: Escravo doutros. Direcção e interpretação: Luís Castro. Propostas artísticas: Gil Mendo, Mark Deputter, Sílvia Real, Vera Mantero, Amélia Bentes e Miguel Pereira. Coordenação artística e imagem para divulgação: Vel Z. Direcção técnica e contra-regra: Ricardo Cruz. Montagem: Marco Patrocínio, David Mesquita e Ricardo Cruz. Apoio à criação de luz: João Lopes Alves. Co-criação e operação de som: Sérgio Henriques. Operação de luz: David Mesquita. Grafismo: João Leonardo e Vel Z. Fotografias de cena: Vel Z e Maria Campos. Apoio aos figurinos: Fernanda Ramos. Produção executiva: Gisela Barros, João Pedro Branco e Susana; Produção: Karnart C.P.O.A.A. Local e data de estreia: Espaço Karnart, Lisboa, 20 de Janeiro de 2005.

Reivindicando a singularidade de um conceito para o seu trabalho – “perfinst” –, Luís Castro vem construindo um território de expressão artística onde convergem não apenas a matriz da *performance* e da instalação (que perfazem o conceito que elegeram como seu), mas também um trabalho muito elaborado sobre o próprio corpo, as recordações, os afectos, pequenos objectos a manipular em cena¹, tudo, enfim, numa panóplia de soluções visuais que lhe asseguram um universo performativo muito próprio.

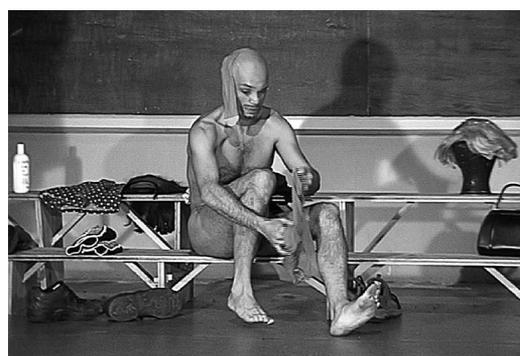
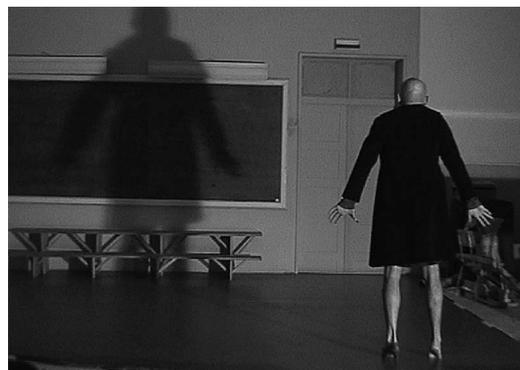
Na sua carreira atravessou realidades diversas desde o Teatro da Universidade Técnica (onde se iniciou em 1982), passando por cursos de formação em Londres (entre 1995 e 1997), interpretações no Teatro Aberto (com *A rua*, de Jim Cartwright, 1988), a Casa da Comédia, a Pró Tea, a Cornucópia, a Escola de Mulheres (magnífico nas figuras de Joshua e Gerry, de *Sétimo céu*, de Caryl Churchill, 1997)

e o CCB, entre outros, mas foi cada vez mais encaminhando a sua vontade de expressão para produções próprias em que o elemento de reconstrução do seu imaginário parecia exigir um confessionalismo, a que, de resto, se entregou com um indisfarçado deleite. Foi talvez a trilogia *Moç+amor* (1999) que consagrou publicamente a sua autobiografia espiritual, por nela se cruzarem recordações de infância, a aprendizagem do corpo e das relações consigo e com os outros, imagens fugidias de uma cena política ligada à descolonização, uma visão crítica (tocada por alguma auto-ironia), um gosto muito seu de percorrer um acervo de fotografias, pequenos objectos pessoais, recorte de figurinos, quase sempre em lugares não especificamente teatrais. A Galeria Zé dos Bois, a Sala de Risco, ou outros lugares menos marcados pela “tradição teatral” revelavam-se mais adequados à exposição do seu mundo, a que se colava um rosto muito singular: anguloso mas perfeitamente simétrico,

¹ Não é por acaso que as iniciais que enigmáticamente se alinham à frente de Karnart significam Criação e Produção de Objectos Artísticos, Associação.

>
Escravo doutros,
 dir. Luís Castro,
 coreografia de
 Mark Deputter,
 Karnart, 2005
 (Luís Castro),
 fot. Vel Z.

>
Escravo doutros,
 dir. Luís Castro,
 coreografia de
 Miguel Pereira,
 Karnart, 2005
 (Luís Castro),
 fot. Vel Z.



orelhas destacadas, olhos largos e expressivos, rasgado no sorriso, voz bem silabada, uma expressão entre o espanto e a alegria de um encontro. Mas, curiosamente, Luís Castro revela-se também disponível para engendrar rapidamente respostas "políticas" – de assumida contestação – relativamente a questões candentes (como a da interrupção voluntária da gravidez, contra a guerra ou a propósito de matérias do foro religioso), ao mesmo tempo que não rejeita originais revisitações a textos clássicos, como por duas vezes fez ao universo de Bernardo Santareno (*O pecado de João Agonia*, 1998, ou *António marinheiro*, 2002) e uma ao de Federico Garcia Lorca (*Yerma*, 2005).

Fixado agora num lugar cedido pela Faculdade de Veterinária (que frequentou em tempos), é nesse espaço Karnart que o vemos reconfigurar o seu universo performativo, que se assume conscientemente como uma procura identitária, em que a questão do sexo e do género se articulam com uma visão política – rebelde, mas mais interrogativa que assertiva –, delas derivando pontos axiais de uma cartografia expressiva muito pessoal.

Para este espectáculo convidou seis coreógrafos a dirigi-lo, refez a grande sala colorindo-a de azul claro (uma das notas do "género" tal como tradicionalmente se impõe como próprio de meninos) e nela distribuiu espaços para as suas encenações do corpo, bem como para o público, que poderia segui-lo pelos vários lugares em que o actor se colocava. A sala longa engendrava quase a meio, encostado a uma janela à direita, um pequeno tablado, lugar primeiro de uma introdução enigmática na figura de uma velha silenciosa que se entrega à paulatina "exposição" de miniaturas. Ao fundo da sala uma porta central separava dois espaços de cena: à esquerda, fixados na parede dois quadros negros de sala de aula, com luzes de néon por cima, e, à direita, um lote de caixotes de mercadoria, um ecrã na parede ao alto e um aparelho de televisão, tudo servindo a panóplia do consumo, um dos elementos fortes do espectáculo.

Das seis sequências criadas em conjunto com os coreógrafos, apenas uma implicava um texto a dizer – *Caminhantes*, de Peter Handke, traduzido por João Barrento –, e que se apresentava como uma narrativa breve de uma travessia de rua, reportada a uma mulher e a uma criança, e que Luís Castro, sob a direcção de Deputter, debitava num crescendo de pavor, enquanto se deslocava ao longo da sala em linha recta na direcção da voragem da porta ao fundo. No cimo da cabeça uma máscara de tigre em cartão era sinal derrisório de um apontamento sobre a selva das cidades.

As outras sequências insistiam sobretudo na exposição do corpo: desde a mais estática espera (por uma ideia de Vera Mantero) qual Rodin pensativo, sentado perto do quadro negro, enquanto se ouvia uma canção de Ney Matogrosso, até à mais espasmódica exteriorização da rejeição do corpo – daquele corpo – sexuado, na sequência concebida com Amélia Bentes.

De Gil Mendo ficou a figuração da mulher (no tal estrado à direita), que abre de forma inesperada o espectáculo rasgando a meia cinzenta que lhe cobre a cara em dois pontos: o olho esquerdo e a boca. Tem na mão um feixe de objectos cinza-rosa que rapidamente identificamos como sendo de "ratos". Paulatinamente a mulher – Granny – vai retirando da mala de mão, depois de um balde e de um cesto de madeira, vários objectos de diferentes tamanhos, recuperando miniaturas de infância (mesa, cadeiras, pequenas bonecas, uma delas estranhamente com um sexo masculino vermelho) ao lado de inúmeras peças de animais, desde figurinhas de jardim zoológico a formas mais repulsivas de centopeias, ratazanas ou baratas. É um quadro lento, de paciente exposição, que constrói um universo de ansiedades e de pesadelo, ao lado do que poderia ser a benevolente recordação de jogos infantis.

Era a um ritmo totalmente diferente, quase frenético, que se desenrolava ao fundo à direita, sob proposta de



<
Escravo doutros,
 dir. Luis Castro,
 coreografia de
 Amélia Bentes,
 Karnart, 2005
 (Luis Castro),
 fot. Vel Z.

Sílvia Real, uma sucessão de gestos de desempacotar objectos, enquanto uma cafeteira eléctrica ia chiando e na televisão se ouviam anúncios e ruídos vários. O elemento mais importante desta sequência foi, todavia, uma cena de um filme de Roman Polanski (*O inquilino*, 1968) que representava um prédio de gente estranha, desvendada à janela, como se se tratasse de camarotes de teatro ou pequenos palcos por detrás de bambolinas e cortinas de cena, onde essas pessoas, os vizinhos, seriam a um tempo espectadores e insólitas personagens. De repente, precipita-se do cimo do prédio uma figura humana, que se verá mais tarde ser um travesti, que cai desamparado e ferido sobre uma clarabóia, o que provoca uma reacção escandalizada por parte dos vizinhos, afinal bem mais bizarros do que a figura que hostilizam como "estranha".

A cena mais forte do espectáculo será a que Luís Castro ideou com Amélia Bentes e que decorrerá num espaço lateral oposto ao da primeira cena. Tratar-se-á de uma expressão convulsa do corpo numa quase luta agónica contra a sua forma visível, a sua marca sexuada, que aparentemente rejeita. Em momentos vários parece recuperar, em enfurecidas metamorfoses, imagens dos animais repulsivos do 1º quadro, como uma aranha que arranha o próprio corpo, ao mesmo tempo que nessa possível mimese parece adquirir nova força a imagem de uma linda boneca de vestido branco que surgia no quadro inicial: aquela que se descobre ser o outro lado da máscara negra de borracha – a versão "obscura" do próprio actor – que ele, deitado de costas, colocará sobre o crânio para figurar o que os outros "vêem" e que em nada corresponde à idealizada auto-imagem desejada. Essa sequência de conflito físico termina com uma cena estranha e perturbadora: o actor nu no cimo de um pequeno escadote será ecrã de uma imagem que dá o outro lado do seu corpo – como se conceptualiza o "actor de síntese" de que fala Béatrice Picon-Vallon (1998: 10) –, desta forma fazendo convergir as costas e a frente, numa sobreposição

estranha, magoada, sofredora. Como se se negociassem os limites de um corpo, feito ecrã das imagens do seu "outro", criando uma ambivalência sexual, nunca assumida por inteiro, antes sinalizando o conflito irresolúvel de uma transsexualização socialmente constringedora.

Termina o espectáculo recuperando o figurino de Granny, num esforço de rebobinar tudo para trás, o que se traduz na apresentação do título do espectáculo e outros elementos da ficha técnica e artística ditos de trás para diante (ideia de Miguel Pereira).

Fica-nos do espectáculo a memória de um corpo exibido sem arrogância, com um compromisso afectivo grande e uma vontade de esconjurar ansiedades e medos. Tudo o que poderia perfazer o conjunto de imagens (ideias e preconceitos) que se procuram impor à vida das pessoas, "escravizando-as", assim, aos outros. Mas ficam-nos também na memória momentos musicais vivos (reminiscentes da técnica do cinema) a estabelecerem a ligação entre as várias sequências, bem como o fetiche de *collants* cinza claro (na cara e nas pernas) e a exposição do corpo como factor primeiro da construção de uma identidade: ainda que exacerbada no repúdio, surgia ainda convivendo nos caminhos do mundo por entre as presenças furtivas do pesadelo, do sonho, dos imaginários, tanto do próprio, como dos outros. Com uma real e assumida autenticidade performativa que não podia deixar de nos perturbar e comover.

Referência bibliográfica

PICON-VALLIN, Béatrice (dir.) (1998), *Les écrans sur la scène: Tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne, L'Age d'Homme.

Uma teia invisível de relações

Tiago Bartolomeu Costa

>
Cosmos,
 de Witold Gombrowicz,
 enc. Cristina Carvalhal,
 A Comuna, 2005
 (Bruno Simões e
 Albano Jerónimo),
 fot. Carmo Sousa.



Titulo: Cosmos (1967). *Autor:* Witold Gombrowicz. *Encenação:* Cristina Carvalhal. *Adaptação dramaturgica* (a partir da tradução de Luíza Neto Jorge): Cristina Carvalhal. *Direção plástica:* Ana Limpinho e Maria João Castelo. *Música:* Sérgio Delgado. *Desenho de luz:* João Paulo Xavier. *Apoio ao movimento:* Jens Altheimer. *Produção:* Mafalda Gouveia. *Interpretação:* Albano Jerónimo, André Levy, Bruno Simões, Cucha Carvalheiro, Luís Gaspar, Manuela Couto e Sandra Faleiro. *Local e data de estreia:* Teatro A Comuna, Lisboa, 10 de Março de 2005.

Cosmos é a adaptação dramaturgica, por Cristina Carvalhal (também encenadora), do romance homónimo de Witold Gombrowicz, vencedor do Prémio Internacional da Literatura 1967. Com traços de romance policial, "conta" a história de Witold (Albano Jerónimo), jovem estudante, que se faz acompanhar de um amigo, Fuchs (Bruno Simões), numa férias em lugar e data incertos. Os dois entram numa floresta e encontram um pássaro enforcado. Este elemento estranho é o ponto de partida para uma investigação sobre o poder das acções, o controlo sobre as mesmas e as implicações de determinados comportamentos. Witold e Fuchs alojam-se numa pensão familiar (dos Wojtis). A matriarca, Wojtis Bouboule (Cucha Carvalheiro) é mulher austera mas com imprevisíveis crises de nervos; o marido, Leon (André Levy), é figura de senso comum, com um discurso repartido entre metáforas, jogos de palavras e puras banalidades; a filha do casal, Lena (Sandra Faleiro), é rapariga entre o frágil e o arrogante, casada com Lucien (Luís Gaspar), um homem racional, incapaz de responder aos apelos sexuais da mulher e em confronto com o discurso pobre do sogro. Na pensão habita ainda Catherette (Manuela Couto), sobrinha dos

donos, com uma cicatriz na cara (efeito de um acidente de carro), mas mulher a desejar ser inteira (são várias as sugestões, todas elas visuais, de um desejo de gravidez e parto). A história é-nos narrada de forma a que possa ser interpretada como uma ambiguidade temporal. Witold entra em cena anunciando que já é tarde para contar essa história. E nesta hesitação reside a primeira dúvida de *Cosmos*: trata-se da reconstrução de uma memória, ou antes uma narração dos factos que ocorrem no presente? O que quer que seja é suficiente para envolver o espectador num jogo de mistério e suspense que, mais do que mostrar, antes procura pensar determinados comportamentos tendentes a sustentar um certo nível de racionalidade nas coisas do mundo¹.

Esta primeira dúvida cruza uma ideia de teatro (sugerindo nomeadamente os prólogos clássicos) com a intenção de Gombrowicz de fazer de *Cosmos* um policial sobre a busca da forma e da anulação do caos. E assim remete o espectáculo para uma proposta dramaturgica híbrida, não só pela dificuldade de classificação genológica (à qual não é alheia toda uma reflexão/intenção artística

¹ O autor defendeu que *Cosmos* é um romance "que se cria a ele próprio, ao escrever-se", in Witold Gombrowicz, *Testament: Entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, Ed. Gallimard, col. Folio Essais, 1996, trad. Cucha Carvalheiro, disponível em <http://cosmos.com.sapo.pt>.



<
Cosmos,
 de Witold Gombrowicz,
 enc. Cristina Carvalhal,
 A Comuna, 2005
 (Sandra Faleiro,
 Manuela Couto e
 Cucha Carvalheiro),
 fot. Carmo Sousa.



<
Cosmos,
 de Witold Gombrowicz,
 enc. Cristina Carvalhal,
 A Comuna, 2005
 (Bruno Simões e
 Albano Jerónimo)
 fot. Carmo Sousa.

de forte impacto visual), mas também pela impossibilidade de dar a ver uma solução para um objecto que se quer parte de um todo: o próprio cosmos.

Diria que *Cosmos* cruza três planos: o real, o onírico e o da narrativa. Estes três níveis de leitura, apresentados numa estrutura fragmentada e numa multiplicidade de acções, desenvolvem-se a partir de duas linhas de força, que não só se reportam às teorias de Gombrowicz acerca da luta entre a "forma" e o homem, como permitem organizar o olhar do espectáculo sob um prisma menos caótico e perturbador. A primeira dessas linhas é algo a que podemos chamar "dentro da forma": nela encontramos

elementos que definem uma coreografia de tensões e figurações seriadas ou em espelho que denunciam uma ordem. É assim com os dependurados (pássaro, frango, gato, Lucien), com as bocas (com cicatriz, como a de Catherette, ou sexual, como a de Lena), os movimentos com as malas e os chapéus pelos dois rapazes (Fuchs e Witold), o ritual das refeições, o bater nos ferros e portas ou o agitar das chaves (Bouboule). É ainda nessa perspectiva que vemos o jogo de xadrez (leitura óbvia para uma intenção de jogo dentro do jogo), mas sobretudo o desdobramento dos pares: primeiro Fuchs que "sai" do corpo de Witold (aparecia escondido no início do espectáculo), depois as duplas Fuchs/Witold e Catherette/Lena (que hesitam entre o sonho e a realidade) e depois, já na viagem para a floresta, Lucien e Lena que carregam duas marionetas, cópias assustadoras das suas figuras, que oscilam entre projecções das suas fantasias sexuais e um casal amigo que parece recusar a forma. Estes jogos de pares permitem interpretar *Cosmos* como uma fina e delicada teia invisível de relações que, mais do que construir uma rede que sustente a veracidade da história, antes preferem enredar-se (/nos) em enganos, ambiguidades, segredos e mistérios. Razão pela qual o número de personagens (se descontarmos a personagem-público) é ímpar: há uma personagem de fora, que tudo vê e tudo sabe. Podia ser Catherette, mas é Lucien que morre.

A outra linha é, obviamente, "fora da norma". Na profusão (muito variada) de adereços cénicos encontramos elementos simbólicos como um gato que oscila entre objecto de decoração, reduto de prazer e sugestão de animal, jarros que deitam folhas, flores que caem do céu, morangos presos às pontas das árvores (tão vermelhas como os lábios das mulheres e os rabanetes na mesa – o vermelho como ideia medieval de pecado e morte?), peixes presos a um fio, paus suspensos, fórmulas matemáticas nas paredes, chaves maiores do que a fechadura, árvores sem raízes, portas sem paredes, uma escada que não conduz a lado nenhum e, sobretudo, uma floresta que invade a casa e a plateia. Pela sua estranheza, podemos interrogar para que servem estes objectos?

A verdade é que *Cosmos* se desenvolve a partir de uma simbologia que quase podíamos dizer exacerbada, sugerindo um caos a necessitar de ser organizado. E o papel do espectador é, então, essencial, uma vez que terá a oportunidade de seleccionar o que de mais relevante exista para encontrar a ordem, funcionando como um detective que procura identificar não quem fez, mas porque fez. Por isso, *Cosmos* é menos *whodunit* e mais *whyhedidit*.

O espectáculo, nesse aspecto, não é original, nem pela sua forma nem pelo seu conteúdo. Afinal, espectáculos que começam com a intenção de narrar uma história existem desde que o teatro foi inventado. E, melhor ou pior, todos os dramaturgos já experimentaram essa técnica de fazer o espectador crer que aquilo a que está a assistir é uma reconstituição de um facto e não a construção de uma realidade presente. Mas *Cosmos*, como qualquer policial, expõe as pistas de tal forma que obriga o espectador a questionar o seu lugar enquanto parte da acção (ou da decisão).

É, por isso, uma generalidade dizer-se que um espectáculo é "um pretexto para uma investigação sobre as convenções teatrais" (como diz a nota de imprensa), uma vez que todos os espectáculos questionam as convenções teatrais, sendo que uns se permitem ultrapassá-las, outros renová-las e outros ainda ficarem presos à inerente efemeridade teatral. *Cosmos* faz parte do segundo grupo, os que as renovam. Não tanto por aquilo que diz de novo, mas antes por se permitir ser um espectáculo-convocatória de outras memórias, afectividades, relações e analogias, sem fazer da referência um chavão e sem impor leituras.

Há quem vá recordar *À espera de Godot* (na entrada dos estudantes, com subtis sinais de Vladimir, Estragon e Lucky, ou no manuseio da corda), quem se lembre da *Classe*

morta, de Kantor (sobretudo pelos manequins/duplos de Lena e Lucien no caminho para a floresta), ou ainda quem pense em Kafka (pelo labirinto de emoções). Eu gostaria de lembrar o *Jardim zoológico de cristal*, de Tennessee Williams (obviamente pelo defeito de Catherette, mas também pela figura da matriarca dominadora). E Alfred Hitchcock (*Vertigo*, sobretudo), Fellini (*Amarcord* e *Satyricon*), Kusturica (o de *Underground*), Lars von Trier e o seu alinhamento com Brecht (*Dogville*), Boris Vian (com o livro *Irei cuspir-vos nos túmulos*) e todo um conjunto de referências ao imaginário do surrealismo ou à fantasia bucólica, Irmãos Grimm incluídos (naturalmente por causa da floresta negra da Branca de Neve, menos doce que a de Walt Disney). Esta multiplicidade de referentes possíveis, sobretudo ligados ao cinema, dão conta da vontade de ultrapassagem das convenções do teatro, com criação de paisagens oníricas, embora uma leitura mais profunda dos objectos possa revelar uma certa fragilidade na sua significação, nem sempre coincidente com as intenções delineadas.

Se pensarmos na origem do espectáculo *Cosmos*, devemos considerar que não é dispicienda a sua integração num espaço como o teatro A Comuna, uma vez que são aqui reconhecíveis determinadas linhas, não só de criação, como de produção, que geralmente associamos à companhia dirigida por João Mota. É o caso, na criação, de um trabalho dramaturgicamente feito a partir da importância da palavra como matéria semiótica, no que isso significa de investigação sobre os efeitos dessa mesma palavra no corpo dos actores, logo, na fisicalidade das personagens. Mas também a economia de elementos cenográficos que, mais do que identificar e fixar imagens, antes procura sugerir linhas de leitura. Podemos ainda considerar a forma como isso se relaciona com as condições de produção, seja pela constituição do elenco, composto por afinidades e empatias pessoais, ou pela forma como procuram contrariar a efemeridade dos espectáculos, nomeadamente com um sítio na *internet* (com mais informações do que o programa), a venda do livro traduzido por Luíza Neto Jorge e a organização de leituras e debates a partir da obra e do autor. Todos estes aspectos apontam o objecto teatral como um passo num percurso de reflexão artística e não tanto como um objecto acabado. Mas também obrigam a estrutura A Comuna a pensar a forma como se quer relacionar com os projectos pontuais e ainda contribuir para um estudo dos seus trabalhos, sobretudo, por exemplo, ao fazer programas que sejam dignos do percurso da companhia ou da qualidade dos espectáculos.

No vórtice de Ubu

Paulo Eduardo Carvalho

Título: UBUs: Um contributo para a desdramatização da pátria. Autor: Alfred Jarry (a partir de vários textos). Tradução e dramaturgia: Luísa Costa Gomes. Encenação: Ricardo Pais. Cenografia: Pedro Tudela. Figurinos: Bernardo Monteiro. Canções: Sérgio Godinho. Desenho de luz: Nuno Meira. Desenho de som: Francisco Leal. Criação e preparação rítmica: Miquel Bernat. Coreografias tradicionais: Margarida Moura. Consultoria mágica: Luís de Matos. Lutas e marchas militares: Miguel Andrade Gomes. Preparação vocal e elocução: João Henriques. Assistência de encenação: Nuno M. Cardoso. Interpretação: Alberto Magassela, António Durães, Emília Silvestre, Ivo Alexandre, Joana Manuel, João Castro, João Reis, Jorge Vasques, Lígia Roque, Micaela Cardoso, Paulo Freixinho, Pedro Almendra, Pedro Pernas e António Sérgio. Produção: Teatro Nacional S. João. Local e data de estreia: Teatro Carlos Alberto, Porto, 16 de Abril de 2005.



<
UBUs,
de Alfred Jarry,
enc. Ricardo Pais,
TNSJ, 2005
(João Reis),
fot. João Tuna.

A utilização de plurais nos títulos de alguns dos espectáculos encenados ou dirigidos por Ricardo Pais funciona, por vezes, não só como reafirmação de um entendimento da cena como "lugar de uma pluralidade sensorial, sonora e visual", mas também como indiciadora de um gesto de mais assumida apropriação de objectos dramáticos pré-existentes. Foi assim, notavelmente, em 1998, com *As Lições* – espectáculo que ampliava a breve peça de Ionesco, de 1951, com a ajuda de outros textos de Georges Feydeau,

Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro e Ernesto Sampaio, bom como com um conjunto ousado de manobras cénicas – e é, agora, assim com o mais recente *UBUs*, acrescido de uma provocação erguida à condição de discreto subtítulo – a contradição é voluntária –, "Um contributo para a desdramatização da pátria".

Com tradução e dramaturgia – que costuma ser palavra maldita nos espectáculos de Ricardo Pais... – de Luísa Costa Gomes, este *UBUs* enxerta em *Rei Ubu* elementos

de diversa consequência e importância dos outros ciclos da *Gesta de Ubu*, tal como Alfred Jarry a foi gizando a partir de 1888, caso de *Ubu cornudo* e *Ubu no outeiro*. Destas e doutras operações nos dão conta: o generoso Manual de Leitura do espectáculo, 36 páginas que reúne diversos contributos originais para o conhecimento da influente obra de Jarry (para além das conversas de José Luís Ferreira, Ricardo Pais, Luísa Costa Gomes e António M. Feijó, ainda os textos inéditos de Fernando Cabral Martins, Vítor Silva Tavares, Saguenail, João Lisboa, João Sousa Cardoso, e outros documentos históricos, traduzidos, do próprio Jarry e de André Breton), bem como a publicação desta nova tradução portuguesa das quatro peças da referida "gesta", na colecção de teatro da Campo das Letras (acrescenta-se às já referidas ainda *Ubu agrilhado*, só ficando de fora *Os almanaques de Ubu*). Todo este esforço editorial traduz um entendimento consciente e consequente do papel que pode ser desempenhado por um Teatro Nacional – e só poderá ser de lamentar que, nos últimos anos, não tenha sido possível aplicar o mesmo tipo de prolongamento a outras produções daquela casa.

Nos muitos "diálogos" por onde se distribuem as declarações do encenador sobre este espectáculo, esclarece-se que o projecto original passara pela ideia de uma "ubuzada", uma espécie de grande Cabaré Ubu", construído, de forma mais fragmentária, a partir de cenas retiradas dos diversos *UBUs*. Tal como o criador confessa, "tinha pensado em fazer um espectáculo de variedades puro e duro" – e, embora involuntária, não será menos produtiva a contraditória escolha de adjectivos para caracterizar a lógica de "variedades" tantas vezes reclamada por Ricardo Pais para os seus espectáculos. Dessa pulsão original, *UBUs* conserva como marcas mais óbvias a introdução de canções, compostas expressamente para o espectáculo por Sérgio Godinho, e alguns momentos mais assumidamente coreografados, com a colaboração de Margarida Moura. O espectáculo inclui ainda, para além de um marcante desenho de som de Francisco Leal, uma constante presença musical, ao vivo, quase praticamente limitada à utilização de percussões, criadas e preparadas por Miquel Bernat. Embora certamente diversa da original, a proposta do espectáculo continua, assim, a ser eminentemente musical, e para isso contribui decisivamente a proficiente versatilidade de todos os "intérpretes-actores", pois por eles passa não só o texto de Jarry, mas também todos os outros múltiplos gestos e linguagens cuja articulação o encenador lhes confia.

Esta explícita dimensão sonora e musical surge sugestivamente sinalizada por dois dos elementos mais destacados do espaço cénico proposto por Pedro Tudela: dois enormes postes ou mastros de madeira, na extremidade dos quais florescem uns gigantescos altifalantes, que servem como efectiva fonte sonora – inclusive das vozes explicitamente amplificadas dos intérpretes, que arrastam consigo, pendurados na sua roupa, e ao longo de todo o espectáculo, volumosos microfones de mão –, embora também ajudem à leitura do imenso relvado artificial que

invade o palco e a primeira plateia do Teatro Carlos Alberto como o espaço de um terreiro, de uma feira ou arraial popular. Sobre esta vasta paisagem surgem ainda uma estrutura de ferro (recuperada de uma anterior intervenção do artista no Salão Nobre do TNSJ) e uma plataforma de madeira, apoiada, não obstante a sua imobilidade, numas enormes rodas, espécie de velha carroça ou cadafalso, que acaba por funcionar como um pequeno, mas infinitamente versátil, palco-dentro-do-palco. Mais explicitamente duchampianas são as retretes mobilizadas que figuram o gesto escatológico da ficção de Jarry, abrindo-se a jogos e combinatórias infinitas, até à sua transformação final em suportes de uma organizada e artificial beleza. Lúdicos e provocatórios são também alguns dos adereços que, a espaços, invadem a cena, como as costeletas de murgalho ou as armas dos guerreiros em forma de pénis artificiais.

Como se sugere por esta evocação sumária do espaço de representação – animado pela luz discreta, mas "indispensável", de Nuno Meira –, não estamos, ao contrário do que tantas vezes acontece nos espectáculos de Ricardo Pais, face a uma aglutinadora metáfora cénica, motivadora de uma mais codificada e até rígida utilização do espaço, mas antes (como também, por vezes, tem acontecido noutras aventuras cénicas daquele criador), no domínio de um território, de uma paisagem, igualmente rica nas suas sugestões, mas mais aberta na sua exploração e na organização de sinais que propõe ou a que obriga. A minimal ruralidade sugerida pela cenografia encontra expressão mais eloquente nas opções assumidas pelos figurinos de Bernardo Monteiro, que articulam uma lógica de colagem de farrapos e outros fragmentos com uma revisitação paródica – tão distanciada quanto enamorada – de muitos dos motivos do vestuário tradicional português, tal como o possamos recordar de algum vago folclorismo ou de mais sofisticadas e eruditas apropriações anteriores, muitas delas de amplas ressonâncias ideológicas. Os figurinos acabam, aliás, por assumir um raro papel estruturante neste espectáculo, não só porque são eles que explicitam, com rara capacidade lúdica, a provocação contida na ideia de pátria para cuja desdramatização se pretende contribuir – na transferência de uma Polónia que é "parte nenhuma" para um Portugal que, assim, se convoca de forma burlesca e rigorosa –, mas também porque são eles que melhor sinalizam aquele espaço como um lugar de representação cujos protagonistas são "fantoques". O figurino volumoso de Dom Ubu recupera com engenho e surpresa o conhecido desenho de Jarry da sua personagem, convertendo a espiral colocada sobre o seu ventre na imagem do vórtice sinistro que será o percurso do seu portador. Por seu lado, o imaginativo e complexo dispositivo criado para as três Donas Ubu deste espectáculo oferece-se quase como metáfora do jogo cénico proposto, ao recuperar simultaneamente o exagero (sexual e escatológico) e as limitações articulatórias do boneco de fantoches, para o investir de uma inusitada expressividade e versatilidade.

Sem surpresa, o núcleo expressivo do espectáculo



<

UBUs,
de Alfred Jarry,
enc. Ricardo Pais,
TNSJ, 2005
(Emília Silvestre,
Lígia Roque e
Micaela Cardoso),
fot. João Tuna.

está concentrado no conjunto de catorze intérpretes, convocados a dizer, a tocar, a cantar, a dançar, a lutar e a assegurar uma interação exigente com as complexas valências dos continuamente renovados dispositivos e sinais cénicos. João Reis dá corpo e voz a um inesquecível Dom Ubu, num trabalho em que o virtuosismo vocal (já esplendorosamente confirmado em *As Lições*) se alia, aqui, a uma capacidade nova de relação interpretativa com a sua personagem: aquilo a que se assiste, ao longo das quase duas horas da sua presença em cena, é a um progressivo distanciamento quase irónico do intérprete relativamente ao protagonista desta ficção, sinalizado no modo como, a dada altura, a "personagem" assume o comando das acções dos outros intérpretes (isto é particularmente notório num dos momentos de execução instrumental), mas também numa mais ampla atitude física, vocal e facial. Emília Silvestre, Micaela Cardoso e Lígia Roque asseguram exemplarmente a homogeneidade expressiva das suas intervenções como Donas Ubus. Curiosamente, aquilo que poderia parecer uma simples "ideia engraçada" – desdobrar a personagem da Dona Ubu

por três actrizes – acaba por ser explorado não só em benefício da clarificação narrativa da ficção, uma vez que a sua sucessão corresponde aos três grandes momentos do trajecto de Ubu (usurpação do trono da Polónia, reinado de terror e, por fim, a guerra), mas também da própria natureza paródica do texto de Jarry. Recorde-se que três são também as bruxas que dilatam a ambição de Macbeth, protagonista shakespeariano de uma outra história de terror e tirania que serviu assumidamente de intertexto ao autor da peça, e que o encenador explora figurativamente logo nos primeiros momentos do espectáculo: durante o primeiro diálogo do casal Ubu – "Não é a mim Dom Ubu, mas a outro que é preciso assassinar" –, ao fundo, sobre a carroça, estão colocadas as outras Donas Ubus, munidas dos seus burlescos leques de tesouras, iluminadas como espectros através do buraco que se irá revelar como o mais explorado dos recursos cénicos de todo o espectáculo.

Embora o destaque devesse estender-se a todos os demais intérpretes, nas suas múltiplas e variadas corporizações – confirmando os esforços formativos desenvolvidos por aquele Teatro –, limito-me a registar ainda os contributos

>

UBUs,

de Alfred Jarry,

enc. Ricardo Pais,

TNSJ, 2005

(Alberto Magassela, Ivo

Alexandre, Jorge Vasques,

Pedro Almendra, João

Castro e Pedro Pernas),

fot. João Tuna.

*UBUs*,

de Alfred Jarry,

enc. Ricardo Pais,

TNSJ, 2005

(Pedro Almendra, Jorge

Vasques, Alberto

Magassela, Ivo Alexandre,

João Castro e Pedro Pernas),

fot. João Tuna.

>

>

UBUs,

de Alfred Jarry,

enc. Ricardo Pais,

TNSJ, 2005

(Lígia Roque, João Reis e

António Sérgio),

fot. João Tuna.

de Joana Manuel, particularmente na musical intervenção da Rainha Rosimunda, viúva do assassinado Venceslau, de António Durães, no papel do mesmo patético Venceslau, e de Paulo Freixinho, num tão enérgico como volátil Capitão Bostura.

O encenador dedica o espectáculo a Alexandre O'Neill – "que nos espreita trocista, de uma janelinha do Palácio dos Imortais Patafísicos" –, primeiro tradutor e adaptador, com Luís de Lima, deste mesmo *Rei Ubu*, nos já longínquos anos sessenta, e colaborador de Ricardo Pais noutras e mais antigas aventuras, como *A mandrágora* (1976) e *Ninguém* (1978), e sujeito de uma relação complicada com Portugal, feita de sobrançeria, mas também de um sofrido enamoramento. Mas o poeta da "feira cabisbaixa" e da "pequena dor que cada um de nós / traz docemente pela mão" foi também o poeta de uma defesa ardente da imaginação: "Imaginar, primeiro, é ver. / Imaginar é conhecer, portanto agir". Por seu lado, Jarry apresenta a sua Patafísica como "a ciência das soluções imaginárias que confere simbolicamente aos traços gerais as propriedades dos objectos descritos pela sua virtualidade", definição que no seu lúdico enigma encerra um repetido convite à perturbação do equilíbrio das lógicas racionais, que tanto inspiraria as vanguardas do primeiro modernismo e o movimento surrealista. Em lugar da recuperação das problemáticas avançadas em finais do século XIX com a criação de *Rei Ubu*, terá interessado antes a Ricardo Pais, neste circuito de homenagens e neste espectáculo – atravessado igualmente por uma tão intensa quanto produtiva auto-citacionalidade –, reafirmar um processo criativo no qual o desafio imaginativo surge respondido por uma lógica de excesso, a única, aliás, capaz de conferir alguma "beleza" a um repositório tão monstruoso de paixões sinistras como este Ubu.

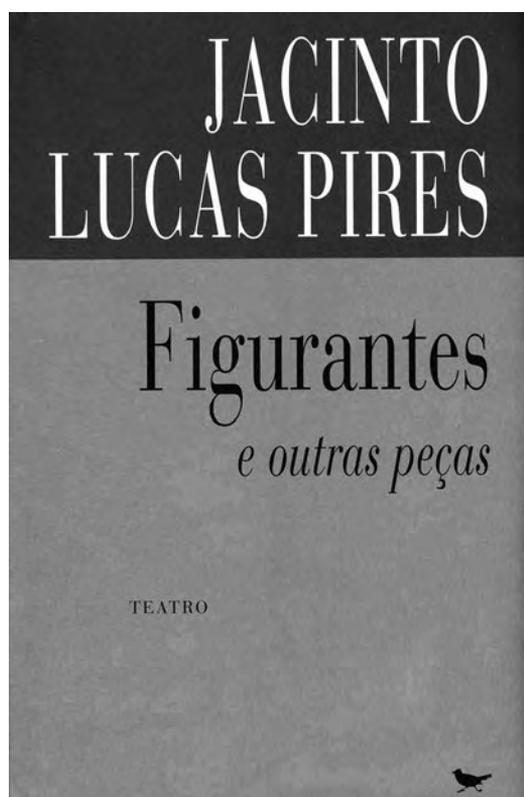
Como já se poderá ter percebido, estamos no domínio mais potencialmente sedutor dos procedimentos cénicos de Ricardo Pais, em que a cena se abre generosamente aos contributos das outras artes e linguagens, propiciando uma espécie de vertigem ou de "voracidade" onde uma



procurada libertinagem se combina com um não menos obsessivo rigor e seriedade. Mais do que um conjunto de ideias engraçadas, ou de *trouvailles*, eventualmente ao serviço de um qualquer complacente, por muito profissional, exercício de estilo, o que esta arriscada estratégia cénica propicia, nomeadamente neste caso, é uma espécie de corporização dos próprios desafios e convites passíveis de serem lidos no projecto dramático de Jarry: uma espécie de renovação da utopia de um teatro que entende a criação como um processo em que se fundem a mais ousada irrisão com a mais empenhada das vontades de comunicar.

Com a mão fundo no coração das marionetas

Rui Aires Augusto



Num lugar indeterminado, sete personagens tentam vencer o medo do escuro e encontrar-se com a violência escrutinadora de uma artificiosa máquina de luz. Dois velhos actores irrompem absurdamente por ali, carregados da memória da representação, ajudando, com o seu ar pré-mortuário, à catarse das culpas e violentas fantasias de toda aquela gente comum. Emerge, de entre todos, um intermediário que os ajuda a vencer o tempo, construindo uma história que começa nele próprio, e é o fim dessa história que nos revela onde estão, onde estamos.¹

Esta transcrição é parte de um texto de apresentação do espectáculo de abertura do PoNTI'04/ XIII Festival da União dos Teatros da Europa, *Figurantes*, com encenação de Ricardo Pais e interpretação de João Reis, António Durães, João Cardoso, Jorge Vasques, Emília Silvestre, Luísa Cruz, Micaela Cardoso, Nuno M. Cardoso, Pedro Almendra². *Figurantes* é, para os propósitos deste comentário, sobretudo o texto de Jacinto Lucas Pires que serviu de base ao espectáculo, editado em 2004 sob a chancela das Edições Cotovia. Sirvo-me então daquele trecho para convocar algumas interrogações, para iniciar uma leitura.

Jacinto Lucas Pires, *Figurantes e outras peças*, Lisboa, Edições Cotovia, 2004, 263 pp.

E decido fazê-lo por recortes, atendendo a variações também elas presentes no texto, avançando algumas hipóteses, isolando alguns elementos de significação.

“sete personagens tentam vencer o medo do escuro” e “um intermediário que ajuda a vencer o tempo”

Sob o pretexto de um motivo (uma mão que aparece a um homem magro através de uma abertura para o exterior), sete personagens que esperam entretêm-se a fazer circular uma narrativa, um “pensamento” sugerido por uma delas e apercebido pelas outras, por uma certa forma de telepatia. No início titubeante, não aderido, desconfiado, esse motivo dá razão ao encontro – sete personagens que esperam e interagem, que falam, não só de si, mas animadas por algum debate (o que é dizer um tema) que pede participação, e que surge, por outro lado, como forma de regulação do circuito comunicacional.

Esta é uma situação repetida na obra de Jacinto Lucas Pires³: a partir de um dado contexto, os interlocutores operam as suas variações, constroem-se. Cedo percebemos o autor pedindo um corpo na ficção para se fazer passar por Hidra de muitas cabeças capazes de imaginações múltiplas, simultâneas. Não o faz às claras, é certo. Antes se esconde numa realidade fragmentada pelas várias personagens, dispersando esse motivo por elas de acordo com as suas fantasias pessoais, como se num documentário se pudesse reunir uma colecção de depoimentos que nos são apresentados numa espécie de *zapping*.

Nessa simultaneidade de planos, nesse entrelaçado de variações, entrevemos o jogo da construção das personagens através do recorte e inscrição de discursos, com os quais podem ganhar um caso particular, um sentido do mundo, uma biografia. A princípio figurantes da imaginação do autor, essas entidades ocupam-se a dar voz a uma história imaginada por si; depois a suspeitar dela, a criticá-la, a desconstruí-la para impor a sua variação, recortando-se do motivo, isolando-se.

Seria inevitável que a situação original, ou a sua orientação, pudesse gerar, nesses termos, situações de contraste, discordância, contradições; seria inevitável que fugisse ao controlo do mediador. Porque estas são personagens costuradas a partir de recortes de discursos em jeito de confissão: assim que ganham alguma textura, parece que logo escapam à linha com que o autor as queria coser de enfiada, alinhavadas num motivo. Como seria possível

¹ In Programa do PoNTI'04 / XIII Festival da UTE, Porto, TNSJ, p. 12.

² Para a informação completa da ficha técnica deste espectáculo, consulte-se, na entrada “Figurantes”, a CETBase – base de dados de espectáculos em Portugal do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm)

³ Veja-se, por exemplo *Escrever, falar*, Lisboa, Edições Cotovia, 2002.

<

Figurantes,

de Jacinto Lucas Pires,
enc. Ricardo Pais,
TNSJ, 2004
(Emília Silvestre),
fot. João Tuna.

*Figurantes,*

de Jacinto Lucas Pires,
enc. Ricardo Pais,
TNSJ, 2004
(João Reis),
fot. João Tuna.

>



fazer alinhar a multiplicidade, a dissolvença, através de uma linha narrativa sempre em movimento, repleta de peripécias e de abandonos, cuja particularidade é ser circular e progressiva, no sentido de ser invariavelmente recuperada e reformulada constantemente? Percebemo-la então como cena a desfazer e a refazer. Pontuada e pontual, ela é o interruptor *off* de uma situação aparentemente vazia, mas que é a situação de base, que é a necessidade de fazer jogar, fazer interagir aquelas sete personagens, tornando-se interruptor *on* do jogo. O perigo, ou a intenção (qual é o efeito que o traduz melhor?), é a possibilidade de desapropriação, por uma capacidade de presença e testemunho, como se quisessem fazer crer que estiveram lá e viram, que foram figurantes.

Esse motivo recosido pela transacção de passados, através de uma derivação elíptica de incisões recuperadas de mais atrás no tempo, constrói-se a partir daí como narrativa nova, como uma aposta no valor sincrónico, na simultaneidade, como forma de os figurantes pertencerem aí. O passado, este novo passado, progride por hipóteses, como um regresso e esclarecimento, como o apuramento da verdade. É este o efeito – uma memória em construção.

“culpas e violentas fantasias de toda aquela gente comum”

No entanto, esse alinhavado de recortes de discursos não é composto linearmente. A história do homem magro não avança sem sobressaltos. Faz-se nos intervalos do registo comunicacional a que se entregam as personagens, é recuperada entre a sucessão de pseudo-réplicas que tendem por vezes a não se ajustar, preferindo ignorar-se, passar por cima, ou responder-se mais à frente. Ao serem recortados e recosidos, deslocados, dispersos, esses discursos passam a ser tratados como objecto, servem uma estratégia de “espectacularização da linguagem” (cf. Sarrazac 2002:149), através da incrustação de discursos que não se respondem,

quase se anulam, através da variação de um contexto, de incorrecções deliberadas ou excreções de linguagem, que agridem pelo absurdo (recupero do autor o termo “plimpezas”, p. 93), ou, por outro lado, de uma linguagem exuberante, poética.

A certa altura perguntamo-nos: podem estas personagens entregar-se a um solilóquio a várias vozes, pelo menos naqueles momentos em que, através do recorte e montagem dos seus discursos, reinventam a fábula, admitindo, porém, uma atitude interrogadora e contraditória em relação a si mesmas? Ou poderiam ser os portadores do monólogo interior do autor, reeditando uma espécie de “corrente de consciência” parcialmente decalcada e adaptada do *Ulisses*, de James Joyce, como se a virtude de ser personagem fosse a sua capacidade de se rememorar? Poderia adivinhar-se naquela história com o motivo da mão a dinâmica de um “polilogo”⁴, as personagens reduzidas a recitadores de ideologia ou a declamadores, à imagem de *(A)tentados*, de Martin Crimp, reinventando agora e continuamente essa fábula a desfazer para refazer, situação em que o autor se vê desmultiplicado e em que as personagens surgem anuladas para se imporem como refrações do contador da história? Ou elas mesmas contadoras da sua história particular, para a qual aproveitam um contexto que surge na conversa para introduzirem a sua variação?

O processo de criação dessa história pode ele próprio ser uma duplicação do acto criador da escrita, em que o autor duvida, questiona, consulta? Ou até mesmo o gesto da leitura, da mesma forma criador, entendido como reescrita? Chegado aí, o autor resistiria, poderia impor uma peripécia, uma nova orientação, redefinindo a situação quando já quase tudo parece fácil de ser identificado pelo leitor, quando este já participa, projectando os seus fantasmas, apropriando-se daquela biografia disponível, moldando-a ao seu caso pessoal. E aí o autor afasta-se, desinveste toda a possibilidade de identificação com o papel de protagonista.

⁴Sobre o conceito “polilogo”, ou “monólogo a várias vozes”, consulte-se Anne Ubersfeld (1996: 63). Para uma melhor contextualização deste conceito, consulte-se ainda Jean-Pierre Sarrazac (2002: 163-64), e a ideia de “uso polifónico” (*ibidem*: 145).



<
Figurantes,
 de Jacinto Lucas Pires,
 enc. Ricardo Pais,
 TNSJ, 2004
 (João Reis e, ao fundo,
 Luisa Cruz, António Durães,
 Emília Silvestre,
 Micaela Cardoso e
 Pedro Almendra),
 fot. João Tuna.

“onde estão, onde estamos” e “carregados da memória da representação”

E onde está o conflito? O conflito dilui-se nesses pequenos gestos de agressão em que os recortes dos discursos, numa pulsão verborreica, se sucedem, se sobrepõem, em que as personagens ganham textura e querem construir-se à força da desapropriação de uma biografia que não é, mas que pode ser a sua.

O conflito dilui-se na estruturação de um espaço, aparentemente vazio, deserto, mas múltiplo, como uma caixa chinesa que mostra a ilusão de vários compartimentos, uma espécie de *huis-clos* poliédrico ou casa de espelhos em que há portas que conduzem a nenhum lugar. O lugar efectivo onde estão, espaço fechado, de agressão latente (luzes fortes), é a lembrança de um não-lugar, um deserto, um não-destino, que estabelece esse lugar como uma cristalização no tempo e no espaço.

Pode tornar-se um espaço de debandada como se a entrada de duas outras personagens, numa aparição fantasmagórica, pontual, resolvida em canibalismo, tivesse a força simbólica de um espantinho que afugentasse as aves e interrompesse o transbordamento pelas várias latitudes da fábula, demovendo a possibilidade de uma significação que se construía com o retorno ao microcosmo da situação original vazia.

Precisamente, e porque está implicada uma dissociação do espaço jogada em dois andamentos/momentos, esse macrocosmo criado, verdadeiro nicho de mundos paralelos, torna-se um lugar pseudo-refúgio, um não-lugar ou um lugar psicológico, construído pela memória, lugar de apropriação, primeiro de povoamento, de conglomerado, depois de participação e partilha.

O conflito dilui-se, enfim, na clausura de um espaço que é nenhures, na clausura de uma espera de nada, na dicotomia dos espaços.

E, no entanto, um final de choque, um final perturbador

que desmascara toda a artificialidade que o teatro pode criar, a ficção dos dias, um mundo virtual que propõe sempre interlocutores virtuais, que dispõe de luzes ilusórias, um teatro que se alimenta de pedaços de vida(s), (reedição) de obras, de autores, como se o canibalismo lhe servisse como metáfora da apropriação – intertextual, biográfica, identitária. Sabemos então que há um espaço real que alimenta estes espaços virtuais: a projecção de uma sala de ensaios onde as personagens comparecem com os discursos decorados para uma audição em tempo real.

Todos esses efeitos de teatro... O que pode ser real quando é tudo virtual? E a máscara do autor, sempre e sobretudo, com a mão fundo no coração das marionetas.

Referências bibliográficas

- CRIMP, Martin (2000), *Peça com repetições / (A)tentados*, trad. e introdução de Paulo Eduardo Carvalho, Porto, Campo das Letras.
- JOYCE, James (2003), *Ulisses*, trad. e notas de João Palma-Ferreira, Lisboa, Livros do Brasil.
- LUCAS PIRES, Jacinto (2002), *Escrever, falar*, Lisboa, Edições Cotovia.
- (2004), *Figurantes e outras peças*, Lisboa, Edições Cotovia.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le Théâtre III – Le Dialogue de Théâtre*, Paris, Éditions Belin.

Um auto de Camões (quase) redescoberto

Maria João Brilhante

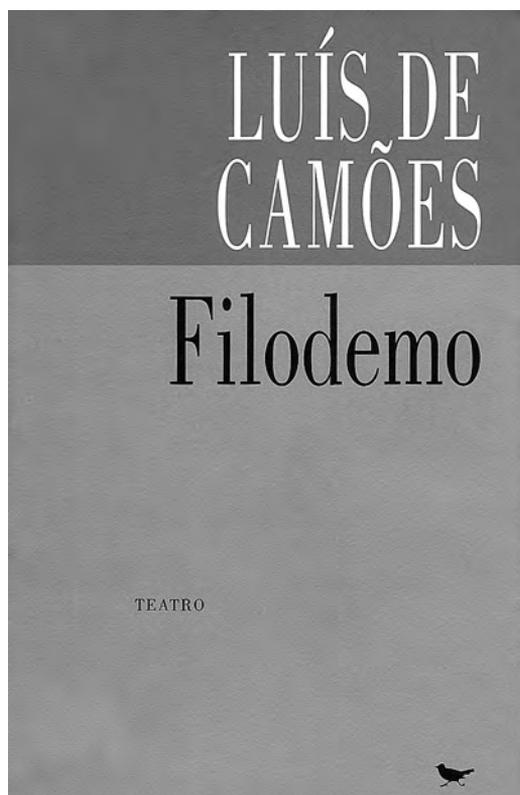
Luis de Camões, *Filodemo*, edição de José Camões, Lisboa, Cotovia, 2004, 125 pp.

Existe desde há um ano nas livrarias a mais recente edição de *Filodemo*, um dos três textos que Luis de Camões terá escrito para teatro. É também aquele que menos atenção suscitou até hoje e do qual apenas se sabe ter sido representado entre 1555 e 1559, na Índia.

A sua publicação na estimável colecção de Teatro da Cotovia, aproveitou e bem a simultânea representação do auto pelo Teatro da Cornucópia¹. Poucas vezes acedeu ao palco, como refere José Camões, o responsável pela edição, em "Nota introdutória", e as edições existentes quase sempre o anexaram a outros textos de Camões, nas obras completas ou em antologias. Texto subestimado, portanto, mas não completamente esquecido nas sucessivas tentativas de glorificação do seu autor.

Seguindo sugestão de Paul Teyssier, que em 1987 preconizava o indispensável regresso à cópia de Francisco Correa por considerá-la mais próxima do manuscrito autógrafa desaparecido, José Camões preparou a presente edição a partir dessa cópia incluída num Cancioneiro e feita presumivelmente em 1589. Corrigidos erros, acrescentada uma cena e as rubricas existentes na primeira edição impressa de *Autos e comédias feitas por António Prestes e Luis de Camões e por outros autores portugueses*, publicada com a data de 1587 e desde então a única reeditada, é este o texto do auto que se oferece à leitura e aquele com o qual trabalharam os actores do Teatro da Cornucópia. Os critérios de edição, por estarem disponíveis na página do Centro de Estudos de Teatro², em cujo programa "Tesouro" esta edição se inscreve, não são aqui indicados.

O rigor colocado na preparação da edição do auto que procurou, além do mais, estar atenta à "especificidade de objecto de teatro", como escreve José Camões, fica patente através da inclusão do resultado da pesquisa realizada durante essa preparação. São disponibilizados um Glossário de termos, cerca de duas centenas de Notas e uma Bibliografia que faz a história editorial do texto e da sua leitura. Sublinhe-se, desde logo, que este aparato é precioso para o leitor e um instrumento de trabalho incontornável para quem pretende pôr em cena o auto. Através dele é possível resolver problemas de interpretação a vários níveis: linguístico, histórico, poético, socio-cultural, histórico-literário. Não menos importante será a surpresa que provoca esta leitura iluminada naqueles que não conheciam o texto ou o julgavam criação menor na obra de Camões.



E como a memória da mais recente representação do auto estará ainda presente no leitor destas linhas, há que referir a circunstância feliz de a edição e a encenação terem caminhado a par. Se a primeira ganhou com a interpelação directa da cena e com as suas exigências materiais, a segunda viu desvendarem-se zonas textuais obscuras, descobriu determinantes de ordem estética, poética e filosófica que permitiram, por certo, uma diferente apropriação de um texto que, apesar de distante do nosso universo de valores e referências, recria situações humanas numa língua que é (e apetece fazer) nossa.

Podemos dizer que, para além da sua irónica beleza plástica, o aspecto mais notável do espectáculo residia no jogo dos actores e em como mostravam o prazer de fazer sua a língua do texto, no modo como ligavam os seus corpos àquele discurso, no entendimento da codificação que deixavam transparecer e que, em certos momentos, sublinhavam mesmo, num acordo feliz com as escolhas de Luís Miguel Cintra e de Cristina Reis. Não se tratava, por conseguinte, de simplesmente re-produzir estereótipos

¹ O espectáculo estreou a 18 de Março de 2004 no Teatro do Bairro Alto, numa produção da Cornucópia, com encenação de Luís Miguel Cintra, cenário e figurinos de Cristina Reis, interpretações de Cláudia Jardim, Dinis Gomes, Duarte Guimarães, João Lizardo, José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto, Luís Miguel Cintra, Marina Albuquerque, Pedro Lacerda, Ricardo Aibéo e Sofia Marques.

² www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm



de um universo histórico-literário – reconstituição inevitavelmente estéril de uma época, que os figurinos poderiam sugerir – mas de perceber, por dentro da língua, do verso, da fala, elementos com os quais jogar, inventar, criar esse universo.

A nossa recepção do texto dependia, pois, da cumplicidade estabelecida, da produção de uma certa clarividência face àquele modelo de teatro. E isso só foi possível porque actores, encenador e cenógrafa se apropriaram, para seu grande divertimento, das convenções presentes na tipologia de personagens, na poética amorosa, nos tópicos literários, nos códigos poéticos maneiristas, no formalismo retórico com os quais o poeta joga, e que, se não entendidos, obscurecem e gelam a cena. Em suma, o divertimento do espectáculo tornou-se divertimento do espectador que viu irradiar sensualidade onde esperava, porventura, encontrar letra morta.

Referência bibliográfica

TEYSSIER, Paul (1992), "As duas versões do *Auto de Filodemo*", in *Actas da V Reunião internacional de camonistas* (São Paulo, 20-24 de Julho de 1987), S. Paulo, Universidade de S. Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pp. 419-436.

<

Filodemo,
de Luis de Camões,
enc. Luis Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
2004
(Sofia Marques,
Pedro Lacerda e
Marina Albuquerque),
fot. Paulo Nuno.

<

Filodemo,
de Luis de Camões,
enc. Luis Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
2004
(Marina Albuquerque
e Pedro Lacerda),
fot. Paulo Nuno.

>

Filodemo,
de Luis de Camões,
enc. Luis Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
2004
(Sofia Marques,
Marina Albuquerque
e Pedro Lacerda),
fot. Paulo Nuno.

Uma “neutralidade cómoda”

Luiz Francisco Rebello

Ramada Curto, *Teatro escolhido*, 2 vols., introd., pesquisa e análise crítica de Duarte Ivo Cruz, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2004, 391 e 397 pp.

Nunca é demais enaltecer a atenção e o interesse que a Imprensa Nacional / Casa da Moeda e o seu director, António Braz Teixeira, têm dedicado à dramaturgia portuguesa, tão malquerida pela generalidade dos editores ... e até dos directores de teatros e de outras instituições oficiais, para quem a noção de “serviço público” é letra morta. Testemunhamo, para mencionar apenas edições mais recentes, os cinco tomos em que a obra completa de Gil Vicente é facsimilada, transcrita e copiosamente anotada, as duas antologias de peças portuguesas em um acto, os volumes em que se coligem textos de dramaturgos contemporâneos e das gerações que imediatamente os precederam – Jaime Cortesão, Alfredo Cortez, Carlos Selvagem, Vitoriano Braga, Joaquim Paço d’Arcos –, a que veio agora juntar-se uma selecção, organizada e apresentada por Duarte Ivo Cruz, do teatro de Ramada Curto.

Coincide o lançamento desta publicação, por um feliz acaso (se é que o foi), com o centenário da estreia nas tábuas do então jovem Ramada Curto – não tinha ainda 20 anos – no espectáculo inaugural do Teatro Moderno, em 1905. Propunha-se este, na senda aberta pelo Teatro Livre no ano anterior, e como este dirigido por Araújo Pereira, “representar peças escritas por autores novos portugueses, estudiosos e inteligentes, que, por não serem consagrados noutras casas de espectáculos públicos, não têm visto apreciados os seus trabalhos, por muito bons que sejam”. A peça de Ramada Curto, *O estigma*, com que abre a selecção de D. Ivo Cruz, é claramente uma obra de adolescente (teria sido escrita aos 17 anos), mas inscreve-se nos objectivos proseliticos do movimento, na sua (ingénua) denúncia de obsoletos preconceitos sociais. Mas revelava já, incipientemente, alguns dos traços característicos da sua ulterior produção dramática: um sentido eficaz de construção teatral, uma hábil, talvez mais exactamente habilidosa, dosagem de efeitos cénicos, um diálogo fluente e coloquial.

Produção abundante: *O estigma* foi a primeira das trinta e duas peças (além de traduções de Oscar Wilde, Marcel Pagnol e Edouard Bourdet e de colaboração numa revista) que, com uma regularidade pouco frequente entre nós, se estrearam durante meio século – a última, *Fogo de vistas*, também aqui incluída, subiu à cena em 1956 – em teatros e por companhias profissionais. Que a maioria dessas peças – mais de quatro quintos do seu número total – haja podido transpor as barreiras apertadas da censura instituída em 1926, não obstante algumas abordarem assuntos que esta não admitia, explicam-no as palavras introdutórias de Duarte Ivo Cruz:



Temas como greve, lock-out, dimensionamento empresarial, injustiça, divórcio e liberdade assumida de costumes (ou 'maus costumes'), mobilidade social ou abuso do patronato (mas também do operariado) são frequentes nestes dramas e comédias, desde que acabem de acordo com os valores estabelecidos (2004a: 16)

Mas já antes, em 1935, Eduardo Scarlatti aludia à “neutralidade cómoda, espécie de *modus-vivendi* com a rotina” que tentava “em quase todas as suas obras, de assunto e meio burgueses” – e, antes ainda, observava que, nelas, o dramaturgo oferecia “quase sempre o quadro burguês – ou pequeno-burguês – como princípio, meio e fim da acção, nunca para o submeter a uma sátira ou fazer ressaltar conseqüências da imperfeição na ordem social, mas para dramatizar sentimentos” (Scarlatti 1948: 143) E o ilustre crítico não se eximia de apontar a insanável contradição entre as proclamadas convicções socialistas de Ramada Curto e a sua descrença na luta de classes, a que ele opunha, idealisticamente, “a intervenção das classes para evitar o sofrimento à Humanidade” (Curto 2004a: 14-15)

Gravemente limitado no plano ideológico, o seu teatro não o é menos no plano estético – pela sua declarada



<

Ramada Curto
(desenho de Roberto
Nobre).

submissão ao credo naturalista, já então dramaturgicamente em escala descendente, pela sua cedência a um melodramatismo e um sentimentalismo mais que ultrapassados (de que são tristes exemplos *A fera*, *Justiça*, *Duas mães*, criteriosamente excluídas desta selecção, ou a mais festejada de quantas escreveu, *Recompensa*), pelo artificialismo das suas frustres tentativas de aproximação a um vanguardismo que lhe merecia sarcásticas objurgatórias (em *O diabo em casa*, *Columbina* e *o telefone*, *Fogo de vistas*). E, no entanto, na obra deste "industrial de dramaturgia", como depreciativamente Jorge de Sena lhe chamou numa recensão crítica de extrema violência¹ (Sena 1988: 162), encontram-se, em dois registos diferentes, algumas das peças mais representativas e especulares do teatro e da sociedade portuguesas de entre as duas guerras mundiais: a crítica social (*O caso do dia*, *Demônio*, *A cadeira da verdade*) e o drama íntimo (*O homem que se arranjou*, *O Gonzaga*).

Sem atingir a estatura de um Alfredo Cortez ou de um Carlos Selvagem, seus émulos no convívio com o público do seu tempo (deixemos de lado, pela sua singularidade, os casos de Raul Brandão e António Patrício), Ramada Curto desenha-se como uma figura bem representativa,

pelo melhor e pelo pior, da dramaturgia levada à cena nos anos 20 e 30. Ignorá-lo – e estes dois volumes contribuem para a isso obstar – é esquecer, como disse Jorge de Sena, que "nenhuma literatura é feita apenas de grandes nomes, desarticulados de quanta massa de escritores menores lhes serviu de antecipada experimentação fruste", pois "a obsessão com os grandes nomes, muito própria de culturas menorizadas, no fundo encobre uma grande ignorância de tudo os que os precedeu e rodeou". As "bonecas e os fantoches" de Ramada Curto – parafraseando o título de uma das suas comédias – permitem-nos entender melhor as personagens de Cortez, Selvagem, Brandão: não será esse um dos seus méritos menores.

Referências bibliográficas

- SCARLATTI, Eduardo (1948), *Em casa de "O diabo": Subsídios para a história do teatro*, 1.º vol., Lisboa.
- SENA, Jorge de (1988), *Do teatro em Portugal*, org., pref. e notas de Luiz Francisco Rebello, Lisboa, Edições 70.

¹ O artigo, publicado no n.º 1252-53 (de Maio de 1952) da *Seara nova*, acabou por determinar o afastamento de Jorge de Sena do exercício da crítica de teatro nessa revista (V. Sena 1988: 403).

"Bless thee! Thou art translated"

Shakespeare de duas caras

João Ferreira Duarte

William Shakespeare, *Sonho de uma noite de Verão*, trad. Maria Cândida Zamith, Porto, Campo das Letras, 2002, 145 pp.

Midsummer Night's Dream está longe de ser uma das peças de Shakespeare mais traduzidas para português, por isso, e por ser dos textos mais formalmente sedutores do *corpus* shakespeariano, saúda-se a tradução de Maria Cândida Zamith, publicada no contexto do projecto "Shakespeare para o Século XXI", do Instituto de Estudos Ingleses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, cujo objectivo, tão meritório quanto complexo, consiste na tradução integral da obra dramática de Shakespeare.

Um modo conhecido de avaliar uma tradução consiste em comparar os resultados com as intenções, isto é, neste caso, identificar aquilo que, na secção do ensaio introdutório intitulada "As opções da presente tradução", a tradutora reconhece serem os problemas colocados pelo texto de partida: sonoridade, homofonia, duplos sentidos, estrutura silábica, rima, métrica, nomes próprios das personagens. Se a esta lista, de onde sobressaem os aspectos prosódicos e metalinguísticos, acrescentarmos o desejo de manter um elevado grau de equivalência semântica, ou seja, "o mínimo possível de perda de sentidos" (p. 24), torna-se claro que a tradutora escolheu operar sob um conjunto desmesurado de constrangimentos como nenhum dos tradutores das outras cinco traduções anteriores de *Midsummer Night's Dream* ousou fazer.

Ora sabe-se que é quando os tradutores se confrontam com o primado do significante, quando o significante é ele próprio parte do significado, caso dos jogos de palavras, da rima, da aliteração, etc., quando emerge à superfície dos textos aquilo a que Schleiermacher chamava a "irracionalidade das línguas" (2003: 53), que os tradutores são obrigados a desvelar as suas estratégias e as "normas" que presidem à tradução se tornam claramente visíveis (cf. Delabastita 1997: 11).

Gideon Toury, num célebre ensaio de 1978 revisto em 1995, sustenta que o comportamento dos tradutores, como qualquer outro tipo de comportamento, está sujeito a normas, especificamente translatórias: pode submeter-se às normas do original e, portanto, às da língua e da cultura de partida, ou subordinar-se às normas da cultura de chegada, com os consequentes desvios do texto de partida; no primeiro caso trata-se de uma tradução "adequada", no segundo, de uma tradução "aceitável" (1995: 56-57). Na terminologia de Christiane Nord, está-se perante a oposição entre traduções "documentais", as que pretendem reproduzir na língua de chegada a interacção



comunicacional entre o destinatário e o seu público na cultura de partida, e traduções "instrumentais", que constróem textos destinados a desempenharem na cultura de chegada as mesmas funções que o texto original e, por isso, os seus receptores não devem ter consciência de que se trata de uma tradução (1997: 47-51).

Tendo este simples (e simplificado) dispositivo teórico em mente, o que salta à vista quando se observa a tradução em apreço é a flagrante oscilação entre as duas formas, idealmente antagónicas, de comportamento: a tradutora representa o original ora de modo adequado (próximo da estrutura do texto de partida), ora de modo aceitável (próximo das convenções da língua/cultura de chegada). Exemplar a este respeito é a diferença de tratamento entre o pentâmetro jámbico rimado e os versos em metro mais curto. No primeiro caso, a procura da adequação a todo o custo num ambiente sobredeterminado de constrangimentos força a tradutora a produzir soluções que, além de não respeitarem a regularidade métrica do texto de partida, soam estranhas/estrangeiras ao leitor do texto de chegada, semanticamente obscuras ou sintacticamente aberrantes. Alguns exemplos: "Daí o

Cupido alado cego aparecer;" (1.1.235) para "And therefore is winged Cupid painted blind."; "Com asas e sem olhos é a precipitação." (1.1.237) para "Wings, and no eyes, figure unheedy haste;" "Juras me saraivava de ser meu;" (1.1.243) para "He hailed down oaths that he was only mine,;" "Que faz que ele ame a tua Hércia?" (2.2.116) para "What though he love our Hermia?"; "Com a brisa d'Este, fica escurantada" (3.2.142) para "Fanned with the eastern wind, turns to a crow"; "Teu amor? Fora, fosca tártara;" (3.2.263) para "Thy love? – out, tawny Tartar, out,;" "O infimo monstro rato pelo chão," (5.1.216) para "The smallest monstrous mouse that creeps on the floor". Uma variante deste desejo documental poderá entretanto ser responsável pelo erro interpretativo em 1.1.191-92: enquanto que no original se lê "Were the world mine, Demetrius being bated, / The rest I'd give to be to you translated.", na tradução temos: "Se o mundo fosse meu, excepto Demétrio, / Tudo o mais daria, a ti o transferia.". Mas o que a estrutura conceptista dos versos shakespearianos quer dizer, parafraseando, é: "Se eu fosse dona do mundo menos de Demétrio, dar-te-ia tudo (todo o resto do mundo) para me transformar em ti, que és dona de Demétrio".

No segundo caso, as composições em metro mais curto, a tradutora parece resignada à impossibilidade de restituir todos os sentidos do texto de partida, ou então, sentindo-se menos coagida pela canonicidade do pentâmetro jámbico, produz traduções perfeitamente aceitáveis na língua de chegada. Eis um exemplo, retirado da fala de Puck com que termina o 3º Acto:

When thou wak'st,	Ao acordar
Thou tak'st	Hás-de encontrar
True delight	Grande prazer
In the sight	Ao poder ver
Of thy former lover's eye;	O olhar do primeiro amor,
And the country proverb known,	E o provérbio costumeiro,
That every man should take his own,	Que cada um tem seu parceiro,
In your waking shall be shown.	Mal acordem, será certoiro.
Jack shall have Jill,	Manel com Maria,
Naught shall go ill:	Só há alegria,
The man shall have his mare again, and all	Cada um com seu par
[shall be well.	Para bem acabar. (3.2.453-64)

Neste ambiente polarizado, não admira, portanto, que as dualidades se repliquem a outros níveis, como o do registo. Vemos, então, coexistirem expressões em registo erudito tais como "françando a relva" (1.1.211), "ingénito dom" (2.2.110), "progénie de males" (2.1.115) e mesmo o arcaísmo "asinha" (4.1.99), com expressões que se aproximam do coloquialismo: "Mostro-lhe má cara" (1.1.194) para "I frown upon him"; "doçaria" (2.2.143) para "sweetest things"; "arranja um jeito" (2.2.152) para "Do thy best"; "És um mole" (3.2.259) para "You are a tame man"; "caluda" (4.1.130) para "soft" e, porventura o mais curioso exemplo, "Vou chegar-lhe" (3.2.328) para "Let me come to her": convenhamos que, no contexto da briga entre Hércia e Helena, "Vou chegar-lhe" não pode deixar de ser lido no registo popular, quando o original tem por pano de fundo a diferença de estatura entre as duas personagens.

> *Sonho de uma noite de Verão*, de William Shakespeare, enc. João Perry, Teatro Nacional D. Maria II / Teatro da Trindade, 1996, fot. Duarte Belo.

O problema da tradução dos nomes próprios das personagens, referido pela tradutora, mobiliza ele próprio outro tipo de polaridade, que afecta especificamente o texto dramático: traduzir para publicação (*page translation*) vs. traduzir para representação (*stage translation*). Para Sirku Aaltonen (2000: 48), toda a tradução para o teatro tem de ser "aceitável", no sentido acima, uma vez que é o sistema de chegada que controla todo o processo de manipulação do texto estrangeiro, o qual, não esqueçamos, constitui apenas um elemento numa totalidade trans-semiótica mais vasta. Por outro lado, é historicamente com Shakespeare que se institui no continente europeu, ao longo do século XIX, a norma da tradução "adequada", em contraste com a domesticação extensiva "ao gosto do público" até então dominante e de que em Portugal Castilho constitui o modelo. A partir do último quartel do século XIX, traduzir Shakespeare em Portugal envolvia necessariamente (com a notória excepção do *Rei Lear* de Júlio Dantas – 1904) um dilema: para o livro ou para o palco? Tradução adequada ou aceitável? O dilema pode resolver-se externamente como, por exemplo, na tradução de *Hamlet*, de José António de Freitas (1887), adequada para o livro e aceitável para a produção da companhia Rosas Et Brazão (cf. Duarte 2001), ou ser trazida para o interior do texto de chegada. O caso dos nomes próprios (tal como dos topónimos) é um bom indicador a este respeito, pois a sua tradução constitui sempre um acto de concessão às convenções da cultura de chegada.

> *Sonho de uma noite de Verão*, de William Shakespeare, versão de Hélia Correia, adapt. e enc. João Ricardo, Teatro Nacional D. Maria II, co-prod. Pano de Ferro - Culturproject, 2003 (Lília Matos e Sara Gonçalves), fot. Clementina Cabral.

Quanto a *Midsummer Night's Dream*, a tradição, desde Castilho (1874) a Maria João da Rocha Afonso (1996) é traduzir os nomes próprios – refiro-me em particular aos nomes dos artesãos e das fadas, que têm uma componente referencial. Ora se a tradução dos nomes dos artesãos (Bottom, Quince, Flute, Snout, Starveling e Snut) não apresenta dificuldades de maior, o mesmo já não acontece com os das "fadas". Traduzir "Peaseblossom" por "Flor de Ervilha" e "Cobweb" por "Teia-de-Aranha", levanta de imediato a questão do "género", até porque as personagens são tratadas na peça como sendo masculinas. A tradutora discute longamente a sua opção (pp. 25-28), que consiste em designar estes seres do maravilhoso por "espíritos-fadas". Porém, como esta designação apenas existe nas didascálias da peça, só os leitores têm acesso a ela. Por outras palavras, aquilo que é fundamentalmente um problema de "palco", exigindo soluções ao nível da produção, acaba por se tornar num problema de "livro", onde, evidentemente, é preciso documentar adequadamente o texto de partida.

Sonho de uma noite de Verão, na versão de Maria Cândida Zamith, surge, assim, como um texto singularmente hibridizado, Shakespeare bifronte, como Janus na encruzilhada. Mas talvez seja este o modo inevitável de traduzir Shakespeare para o século XXI.



Referências bibliográficas

- AALTONEN, Sirku (2000), *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Cleveland, Multilingual Matters.
- DELABASTITA, Dirk (1997) "Introduction", in Dirk Delabastita (ed.), *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Manchester and Namur, St. Jerome and Presses Universitaires de Namur, pp. 1-22.
- DUARTE, João Ferreira (2001), "To Play or not to Play Wordplay: *Hamlet* in Portugal, 1887", in Teresa Seruya (org.), *Estudos de Tradução em Portugal: novos contributos para a história da literatura portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica Editora, pp. 137-50.
- NORD, Christiane (1997), *Translation as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Press.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2003), *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, trad. José M. Miranda Justo, Porto, Elementos Sudoeste.
- TOURY, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins.

A "distância" ao nosso alcance

José Miranda Justo

Bertolt Brecht

Teatro 1

Baal

Tambores na noite

A boda

O mendigo ou O cão morto

Expulsando um demónio

Lux in tenebris

A pesca

Na selva das cidades



Bertolt Brecht, *Teatro 1 (Baal; Tambores na noite; A boda; O mendigo ou O cão morto; Expulsando um demónio; Lux in tenebris; A pesca; Na selva das cidades)*, trad. Adélia Silva Melo, Jorge Silva Melo, José Maria Vieira Mendes, Vera San Payo de Lemos, Ed. Cotovia, Lisboa 2003, 354 pp.; *Teatro 2 (A vida de Eduardo II de Inglaterra; Um homem é um homem; Ascensão e queda da cidade de Mahagonny; A ópera de três vinténs)*, trad. António Conde, João Lourenço, Manuel Resende, Vera San Payo de Lemos, Ed. Cotovia, Lisboa 2004, 382 pp.

Jorge Silva Melo, José Maria Vieira Mendes e Vera San Payo de Lemos coordenam o projecto de publicar em tradução portuguesa uma muito ampla selecção do teatro de Brecht, distribuída por oito volumes e cobrindo toda a produção do autor, desde os primeiros trabalhos de 1918 e 1919, até ao final da vida. Desses oito volumes estão já publicados dois e, embora ainda estejamos longe de ver o fim do projecto, é já possível não só compreender os objectivos e os critérios do empreendimento (que naturalmente já estavam explicitados no primeiro volume, e que inclusivamente foram comentados pelos próprios organizadores na imprensa diária ou semanal por altura do respectivo lançamento¹), mas também avaliar um conjunto de resultados que com a publicação do segundo volume ganha – permita-se a expressão – "massa crítica" suficiente para se formular um juízo que não seja essencialmente decorrente do muito que já se sabia sobre os membros da equipa, sobre as exigências que eles próprios colocam nos seus trabalhos, dois deles aliás com largos anos de dedicação ao teatro e de intensa convivência com a escrita, com a experimentação e com o pensar brechtianos. De facto, os quatro textos publicados no segundo volume, ao darem testemunho do período em que ganha corpo e consistência no pensamento de Brecht aquilo que ficará conhecido como "teatro épico", aproximam-nos decididamente dos aspectos mais nucleares do pulsar vital da criatividade brechtiana e, conseqüentemente, dos problemas mais decisivos (por vezes, os mais críticos e mais complexos) da "tarefa do tradutor" perante uma multiplicidade de recursos dramáticos que, logo à partida, para os públicos de língua alemã, foram muitas vezes, no mínimo, desconcertantes.

Não é a primeira vez que se inicia um projecto de publicação de Brecht em larga escala em língua portuguesa. Silva Melo, a finalizar um prefácio que, sendo anteposto ao primeiro volume, se destina de facto a apresentar toda a colecção, enumera abreviadamente vários momentos da

¹ Cf. *Expresso*, "Actual", 22-11-2003, e *Público*,

"Mil Folhas", 10-01-2004.

Bertolt Brecht

Teatro 2

A vida de Eduardo II
de Inglaterra

Um homem é um homem

Ascensão e queda da cidade
de Mahagonny

A ópera de três vinténs



>
 A ópera de três vinténs,
 de Bertolt Brecht
 e Kurt Weill,
 enc. João Lourenço,
 Teatro Aberto, 1992
 (Sofia de Portugal e
 Fernando Luís),
 fot. João Lourenço.



>
 A ópera de três vinténs,
 de Bertolt Brecht
 e Kurt Weill,
 enc. João Lourenço,
 Teatro Aberto, 1992
 (Sofia de Portugal e
 Fernando Luís),
 fot. João Lourenço.



recepção de Brecht em Portugal, quer no que toca a representações, quer no que respeita a publicações, e aí regista a publicação pela Portugália Editora, entre 1961 e 1970, dos cinco primeiros volumes do *Teatro* de Brecht (em traduções de Ilse Losa, Yvette Centeno e Fiama Hasse Pais Brandão, com a colaboração de Jorge de Sena ou Alexandre O'Neill, nos poemas), um projecto que ao ser lançado pretendia cobrir a totalidade da obra dramática do autor, mas que foi abandonado, embora em 1975 viesse a ser ainda publicado um sexto volume. Dois aspectos a salientar no empreendimento da Portugália são o facto de as traduções serem "directas", ou seja, do alemão – e não por intermédio do francês ou de outras línguas, como era prática corrente –, e a publicação em paralelo de um volume de *Estudos sobre teatro: Para uma arte dramática não aristotélica* (s.d.[1964]), que reproduz a selecção de Siegfried Unseld editada pela Suhrkamp em 1957.

Há, contudo, pelo menos três vectores que liminarmente distinguem o *Teatro* de Brecht que agora nos surge do seu já longínquo antecessor da Portugália. O primeiro diz respeito ao facto de as traduções agora apresentadas (embora sendo por vezes revisão de traduções já anteriormente levadas à cena) assentarem numa cuidada edição crítica dos originais que constitui hoje em dia a base incontornável de qualquer trabalho que tome Brecht por objecto: refiro-me à chamada *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, publicada pela Suhrkamp entre 1988 e 1999, com organização de Werner Hecht e outros colaboradores. Este facto é obviamente decisivo para todos os efeitos imagináveis, da representação à leitura, mas muito em particular para dar resposta a uma situação relativamente nova que merece ser pensada (e que, como é evidente, não respeita apenas à obra de B. Brecht): é que, por razões bem definidas que

não vêm ao caso, existe um público progressivamente maior situado nas áreas dos chamados "estudos comparados" que, vendo-se na contingência de ler os autores alemães em tradução, precisa no entanto de dispor de textos que logo no plano filológico da edição dos originais, ou seja, antes ainda de falarmos na qualidade das traduções, ofereçam aquele mínimo de garantias quanto à fixação dos textos e respectivas variantes, que é imprescindível para a segurança do trabalho desenvolvido nessas áreas, sendo que esse trabalho tem que ser visto como crucial na produção de pensamento em torno dos autores em causa, na revitalização da sua recepção e na respectiva mediação (designadamente na comunicação social) para o grande público. Nesta ordem de razões não deixa de ser significativo que o aparecimento dos primeiros volumes do *Teatro* de Brecht seja praticamente coincidente com o lançamento dos dois primeiros volumes das *Obras escolhidas* de Walter Benjamin em tradução portuguesa (Benjamin 2004a e 2004b).

Um segundo vector a individualizar o novo projecto-Brecht é o que diz respeito ao rigor e amplitude da informação apresentada nos estudos introdutórios de Vera San Payo de Lemos. As duas introduções até agora surgidas constituem antes de mais instrumentos de grande utilidade para o leitor, mas são para além disso contributos notáveis para o estudo das peças, e certamente em particular para quem se interessar activamente pela respectiva encenação e representação. Destacaria pelo menos dois aspectos destas introduções: por um lado, o modo como as peças de Brecht são postas em relação clara com o progressivo desenvolvimento (aliás, muito pouco linear) da estética brechtiana nas suas múltiplas implicações, de ordem política, social ou propriamente artística; por outro lado, o cuidado posto na explicitação do percurso vivo de cada uma das peças ao longo dos vários momentos de reelaboração ou de transformação a que a prática marcadamente experimental de Brecht as vai submetendo. Deste último aspecto decorre também de algum modo a enunciação dos critérios que levam à preferência dada a uma determinada versão em detrimento de outras.

No primeiro volume, que cobre precisamente peças cujas primeiras versões se situam nos primeiros anos da produção de Brecht, entre 1918 e 1922, a introdução coloca

particular ênfase na autonomização de Brecht em relação aos caracteres mais típicos do drama expressionista e em geral das opções estéticas dos expressionismos. No segundo volume, que reúne peças cujas primeiras versões foram elaboradas entre 1923-24 e 1928, a introdução proporciona uma elucidativa síntese de alguns dos tópicos que individualizam definitivamente o "teatro épico" (designadamente do "efeito de distanciação", a que a autora justificadamente prefere chamar "efeito de estranhamento") e muito em particular da relação entre Brecht e os compositores com quem trabalhou, designadamente Kurt Weill. Elucidativa da atenção dada às particularidades estilísticas da linguagem brechtiana neste período é, por exemplo, a análise que a comentadora faz da diversidade de recursos usados em *A vida de Eduardo II* (pp. 13-14), análise essa que depois encontra eco na tradução de Manuel Resende.

Uma terceira especificidade deste Brecht foi abundantemente enfatizada pelos membros da equipa responsável nas entrevistas acima referidas. Trata-se do facto de as traduções que agora se apresentam serem todas elas feitas a pensar antes de mais na representação cénica, e produzidas por tradutores de um modo ou de outro directamente ligados às práticas envolvidas na produção do espectáculo de teatro. Enquanto critério pragmático, terá certamente algumas vantagens: o tradutor que tem experiência directa da escrita para teatro encontrará porventura com maior facilidade as soluções cenicamente mais funcionais, comunicacionalmente mais eficazes, mais conformes aos hábitos e às possibilidades de dicção e elocução próprias das práticas cénicas na "cultura de chegada"; saberá possivelmente também escolher de entre várias possibilidades de tradução de uma mesma unidade discursiva – palavra, locução, frase, mas também interrupções, ritmos, etc. – aquelas que melhor se adequam a uma lógica da representação que muitas vezes não terá que se confundir com uma lógica da leitura; conseguirá talvez aperceber-se com maior prontidão de quais os valores de escrita mais potencialmente pregnantes da comunicação cénica e portanto mais capazes de nortear a decisão, sempre difícil para o tradutor, entre o que pode e o que não pode perder-se... Poder-se-ia prolongar esta lista de vantagens, mas o que

>
Um homem é um homem,
 de Bertolt Brecht,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 2005
 (em primeiro plano:
 Duarte Guimarães,
 Nuno Lopes, João Lizardo,
 Henrique Cardador e
 Tiago Matias;
 em segundo plano:
 Dinarte Branco e
 Maria João Luís),
 fot. Luís Santos.



não vejo é como transformar racionalmente estas observações quantitativas num argumento com alguma autonomia qualitativa, e muito menos em argumento de autoridade. Aliás, em tese – e independentemente da qualidade geral inquestionável destas traduções, mas independentemente também de uma análise tradutológica de pormenor, que obviamente não cabe nos estreitos limites de uma recensão –, em tese, repito, as referidas vantagens podem transportar consigo o reverso da medalha: pode correr-se o risco de a partir de algum momento se estar a trabalhar mais no domínio da adaptação do que no da tradução (o que em si mesmo, para uma dada produção, pode fazer sentido, mas que nos desviaria dos propósitos de uma edição como esta); pode a "cultura de chegada", nomeadamente naquilo que são os seus hábitos cénicos e dramaturgicos mais implícitos, sobrepor-se à recepção do estranho precisamente enquanto estranho (o que em geral é o que de pior pode acontecer aos textos); pode a gama de potencialidades de sentido de um texto reduzir-se em função dos mecanismos endógenos de defesa e conservação do profissional de teatro, que está tão exposto aos "malefícios da especialização" como qualquer outro (e esse seria o modo mais "natural" de contrariar frontalmente os autores mais avessos à redução "sistematizadora" e canonizante da sua produção, como é

obviamente o caso de Brecht). E assim por diante... Mas devo dizer, para evitar alguma incompreensão destas observações, que a presente edição me parece contornar decididamente estes perigos; e se o consegue é decerto porque, para lá da proveniência profissional dos organizadores, se jogam aqui objectivamente dois outros factores que, relacionando-se com ela, não se reduzem a ela: é que, por um lado, nenhum deles é exclusivamente uma personalidade ligada profissionalmente ao teatro e cada um deles tem um campo de intervenção e produção cultural muito mais vasto onde cada qual põe em prática outras competências que muito enriquecem a do tradutor; e, por outro lado – como aliás se verifica na indicação da autoria de várias das traduções –, souberam fazer da reunião precisamente das suas diferenças uma espécie de inteligência colectiva ao serviço deste projecto.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (2004a), *Obras escolhidas: Imagens de pensamento*, ed. e trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio e Alvim.
 -- (2004b), *Obras escolhidas: Origem do drama trágico alemão*, ed., apres. e trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio e Alvim.

O teatro no reino das virtudes

Miguel Falcão



Graça dos Santos, *O espectáculo desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*, trad. Lígia Calapez, Lisboa, Caminho, 2004, 386 pp.

(1922). Mas foi o jornalista cosmopolita que seduziu o ditador em potência, acabado de nomear para a liderança do governo, ao fazer-lhe uma série de entrevistas, reunidas depois num volume (1932), a que, estrategicamente, vinculou um prefácio de Paul Valéry (de quem, aliás, repescara, desenvolvendo-a, a ideia de "Política do Espírito", que cativou Salazar). Paralelamente, nos jornais, foi escrevendo que fazia falta a Portugal um *metteur-en-scène* que libertasse o país da "letargia", que soubesse o que o povo desejava, mas ensinando-lhe o que o regime queria, sem descurar as "vantagens da estetização da política" e da "propaganda através da arte" (p. 97).

Ferro surgiu a Salazar como a figura certa para preencher de conteúdo "intelectual" as prioridades estabelecidas pelo regime, como o rigor orçamental, a disciplina no trabalho ou o regresso à terra, sob a ordem "Deus, Pátria, Família". Salazar na cadeira, Ferro no Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), eufemisticamente rebaptizado, após a Segunda Guerra, de Secretariado Nacional de Informação (SNI). Salazar era o homem da "véspera", guardião dos valores do passado e da tradição, que, até no teatro, preferia os ensaios gerais às estreias (p. 106), razão por que nunca foi visto no teatro (p. 53), precisamente para evitar o povo, o contacto, a partilha de emoções; Ferro era o "futurista", crítico de arte, poeta, cronista e conferencista, que tanto citava Mussolini como Oscar Wilde, e até experimentara ser actor ao lado da consagrada Lucília Simões. Salazar, o mitificado, a sombra nos silêncios e nas ausências; Ferro, o popularizado, a voz dos discursos e a presença nos actos. A Salazar cabia a resolução dos "problemas essenciais" e a Ferro o "convívio mundano" (p. 104).

Foi neste molde de "flagrantes contrastes", entre o "seco e nodoso" Salazar e o "redondo e cheio" Ferro (p. 103) – o "duo harmonioso" (p. 100) –, que o Estado Novo e a respectiva imagem foram sendo erigidos. Por essa razão, a autora dedica-lhes, com toda a pertinência e de forma desenvolvida, os dois primeiros capítulos do livro, "Salazar e o Salazarismo: Modelos obrigatórios" (pp. 43-79) e "António Ferro: entre Goebbels e Malraux" (pp. 81-148), procurando estabelecer conexões entre os seus percursos de vida e o exercício de altas funções ao serviço do regime, bem como com as respectivas repercussões em décadas da História de um país e de um povo.

Num artigo, profundamente crítico, escrito para o *Corriere della Sera* (Março de 1960), Indro Montanelli – citado por um biógrafo de Salazar, que procurava rebater a comparação – previa para o estadista português o mesmo que acontecera a Aristóteles: a condenação "ao ostracismo por ódio às suas virtudes" (D'Assac 1989: 245). Sem pretender avaliar aqui o seu rigor em relação ao filósofo grego, este enunciado adquire expressão pelo facto de, às portas da guerra colonial e sob forte pressão internacional, ter tido a ousadia de escarafunchar, embora à distância, no virtuoso reino do "chefe" português. É um exemplo, entre tantos, das vozes que se levantaram contra o "reduito" construído à imagem da sua concepção de "moralidade", assente, como muito bem se observa nesta obra, em princípios católicos, autoritários e corporativos, e suportada por uma estrutura civil, militar e religiosa, composta por uma "base de criaturas fiéis, seguras e a toda a hora manipuláveis" (p. 44). Rostos de um mesmo "corpo", desvendados nestas páginas.

Ainda antes de o professor universitário de economia política se ter tornado Ministro das Finanças do Presidente Carmona (1928), já António Ferro dera nas vistas, sobretudo ao lado de Almada, Pessoa, Sá Carneiro ou Santa Rita Pintor, como editor acidental da efémera revista *Orpheu* (1915) ou irreverente autor da proibida peça *Mar alto*

>
Espectadores do Teatro do Povo em Vila Nova da Baronia, 1940 (Museu Nacional do Teatro).



>
Espectadores do Teatro do Povo em Faro, 1956 (Museu Nacional do Teatro).



Ao longo da obra, é perceptível a ênfase dada a três datas, que, para além de estabelecerem, no plano histórico, elos entre Ferro e o teatro, sinalizam, simbolicamente, as suas fases de afirmação/reconhecimento intelectual e artístico, de assunção/ascensão no poder e de afastamento/esquecimento em ambiente de certo aproveitamento oportunista. Entre 1925, ano em que estreou *Knock* de Jules Romain no inovador Teatro Novo, inaugurado com pretensas (pretensiosas) analogias com o *Vieux Colombier* de Copeau, e 1936, ano da criação do Teatro do Povo, situam-se todas as diferenças. Até às entrevistas a Salazar, ainda lamentava a inexistência de um "teatro de vanguarda" ou de um "teatro de arte" e reclamava a não atribuição, pelo Estado, de subsídios ao teatro (pp. 100-101). Já director do SPN/SNI, empreendeu a "Política do Espírito", aceitando (e promovendo) a intromissão do Estado na indispensável autonomia da criação artística, com o intuito de transformar a arte – e designadamente o teatro – num "instrumento de propaganda encarregado de glorificar os valores promovidos pelo Estado" e de os injectar na sociedade "através da sua popularização forçada" (p. 65). Destinadas, ora ao Povo, ora aos Intelectuais e às "elites", sobretudo em Portugal, mas nalguns casos também no estrangeiro, sucederam-se as "anestésias" resultantes da falsificação da "consciência histórica ideologicamente decalcada sobre o regime" (p. 66): colecções de literatura "laudatória", bibliotecas e cinemas itinerantes, prémios e concursos (também para teatro), arquitectura e escultura confinadas à função decorativa e de "fachada" do regime, "folclorizações" da arte (tendo o Verde Gaio, o "bailado russo português", como cartão de visita), a "aldeia mais portuguesa de Portugal", e, entre muitas outras promoções, festas, desfiles e comemorações, de que a Exposição do Mundo Português (1940) constituiu um dos momentos áureos, exaltando, em plena guerra mundial e perante um país mergulhado em miséria e repressão, as glórias de um passado feito mito. A terceira data – 1958, dois anos após a morte de Ferro – é referente à (re)proibição

da representação de *Mar alto*, dado revelador do incómodo que a irreverência da sua juventude continuava a significar para o Estado Novo e, simultaneamente, do aproveitamento que o regime ainda pretendia fazer da sua obra.

A autora elege o Teatro do Povo – a que dedica o terceiro capítulo, subtulado "uma criação do Poder" (pp. 149-219), e vários dos Anexos (pp. 358-362) – como itinerário principal para uma viagem por mais de duas décadas de espectáculo em Portugal, marcadas, no essencial, por dois períodos distintos, que a própria estruturação e programação da companhia reflectem: o teatro como assumido instrumento de propaganda ideológica até ao início dos anos 50, a que se segue um tempo em que se vislumbram "esboços de uma política de teatro" (p. 79).

Apesar das referências a Louis Jouvet e Gaston Baty no discurso de inauguração e de a própria designação fazer lembrar o Théâtre du Peuple, de Bussang, as motivações de Ferro e o objectivo deste "teatro itinerante" português estavam longe daquele projecto francês de "cidadania" que, sob o forte impulso de, entre outros, Maurice Pottecher, Romain Rolland, Firmin Gémier e mais tarde o Cartel des Quatre, lançaria as bases de um verdadeiro teatro popular e da descentralização teatral, que vieram a determinar o panorama cultural de todo o século. Entre 1936 e 1952, os programas dos espectáculos mantiveram-se inalterados: abriam sempre com a leitura de excertos do discurso inaugural de Ferro, a que se seguia o resumo e, finalmente, a representação de (por norma) duas peças, eivadas em geral, de acordo com o citado Luiz Francisco Rebello, de "moralismo primário", de "folclorismo anódino" ou de "didactismo político de baixo nível" (p. 173). Quase tudo isto foi posto de parte na fase seguinte da companhia, que se "intelectualizou" para corresponder à onda, que alastrava pela Europa do pós-guerra, de interesse pelo "teatro popular", já com influência do Teatro Nacional Popular de Jean Vilar e da Volksbühne alemã, acabando por ser extinta em 1955 e substituída pelo Teatro da



Campanha, novamente instrumento ideológico do regime. Instalado no Teatro da Trindade, o Teatro Nacional Popular na sua versão lusa (declaradamente inspirado no TNP de Vilar), fundado por Ribeirinho com actores do extinto Teatro do Povo, viria a apresentar, em Lisboa e em digressões, o repertório mais "revolucionário" até então apresentado nos palcos portugueses (p. 216), cujo auge foi atingido em 1959, com *À espera de Godot*, de Beckett.

No quarto capítulo, a autora apresenta um quadro exaustivo de "Uma legislação constrangedora" (pp. 221-280) e no capítulo seguinte, "Recuperar o tempo perdido: o teatro português de 1945 aos anos sessenta" (pp. 281-328), passa em revista algumas das experiências mais relevantes do teatro português, que sempre renascia a cada sinal de fraqueza da censura, desde o Teatro Nacional e da Revista à Portuguesa ao movimento de teatro independente, passando pelo teatro universitário.

Este livro de Graça dos Santos, docente universitária radicada em França desde muito nova, é uma versão remodelada da sua tese de doutoramento em Ciências Humanas (especialidade de Artes do Espectáculo), defendida na Universidade de Paris X, e corresponde a um longo período de investigação sobre o tema, durante o qual publicou inúmeros artigos e escreveu os verbetes relativos ao teatro português para o prestigiado *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, coordenado por Michel Corvin. A edição portuguesa integra o prefácio que o teatrólogo francês Robert Abirached, também orientador da tese, escrevera para a edição francesa (CNRS, 2002), antecedido por um outro, expressamente escrito por Maria Helena Seródio, docente da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A pertinência, o interesse e o rigor geral da obra não são prejudicados por algumas imprecisões, que, todavia, se registam para eventuais correcções: a referência equívoca ao "surgimento do Neo-Realismo em 1945" (pp. 127, 128n), quando por essa altura estaria já a meio de uma primeira fase (cf. Torres 1977)¹; a descodificação da sigla

SPN por "Secretaria de Propaganda Nacional" (p. 48), que, apesar de posteriormente corrigida, terá induzido Abirached a associar António Ferro, em vez de "director", à função de "Secretário de Estado para a Propaganda" (p. 27); e a tradução literal, a partir da versão francesa, dos títulos de textos dramáticos e de espectáculos, que nem sempre têm correspondência com os títulos com que, efectivamente, foram apresentados (ou divulgados) em Portugal².

À medida dos valores e da natureza da sua "espécie de reinado" (p. 41), Salazar – que "não podia gostar de teatro" (p. 38) – soube encontrar nesta expressão artística as virtudes, tão paradoxalmente silenciosas (/silenciadoras) como propagandísticas, que melhor serviam os seus propósitos, preferindo "a sombra à luz, os bastidores ao palco, a palavra escrita à palavra dita" (*ibidem*). Nesta obra de grande fôlego, profusamente documentada, Graça dos Santos não se limita a apresentar-nos um dos mais relevantes estudos da acção "desvirtuadora" do salazarismo sobre o teatro. Apesar de nos advertir para a necessidade de "outro livro que questionasse a vida teatral portuguesa a partir de 1968" (p. 22), ao confrontar-nos com realidades que parecem por vezes ficções e ao reclamar o papel interveniente do público e a relação privilegiada entre cena e plateia (desde logo através das epígrafes de Bernard Dort e de Fernando Amado), não deixa, indirectamente, de nos interpelar sobre o teatro a que, apesar da obscura herança legada ao regime democrático, temos querido e/ou conseguido chegar, tanto nos territórios da criação e da fruição, como nos da formação e da investigação.

Referências bibliográficas

D'ASSAC, Jacques Ploncard (1989), *Salazar: A vida e a obra*, Lisboa, Verbo.
TORRES, Alexandre Pinheiro (1977), *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve.

<

Cartaz, desenhado por Abílio, 1954 (Museu Nacional do Teatro).

¹ Datam de meados da década de 30 as primeiras grandes iniciativas de afirmação de um (disfarçado por força do regime censório) "realismo socialista", de que se destacam, em 1939, as célebres discussões sobre arte pela arte vs. arte social, protagonizadas por José Régio e Álvaro Cunhal. Note-se ainda que até 1945 Alves Redol publicara cinco romances (*Gaibéus*, de 1940, é considerado o momento fundador do movimento), e estreara-se como dramaturgo nesse mesmo ano com *Maria Emília*. Por outro lado, eram já conhecidos alguns dos romances mais emblemáticos dos primeiros anos daquele movimento (como *Esteiros* e *Casa na duna*, respectivamente, de Soeiro Pereira Gomes e Carlos de Oliveira e datados 1941 e 1943), e tinham sido já publicados todos os volumes de poesia da primeira (e única) série do *Novo cancionero* (1941-1944)

² De entre os vários casos, indico, a título de exemplo: na área dos espectáculos levados à cena por companhias portuguesas, *O pomar das cerejeiras* (em vez de *A cerejeira*) de Tchekov, pelo Teatro Estúdio de Lisboa, em 1965 (p. 309n) e *Insulto ao público* (em vez de *Ultraje ao público*) de Peter Handke, pelo Grupo 4, em 1972 (p. 311n); na área dos textos, designadamente da criação dramática portuguesa, *Cavalgada nas nuvens* (e não *Cavalgada de nuvens*) de Carlos Selvagem (p. 189) e *O Render dos heróis* (e não *A rendição dos heróis*) de José Cardoso Pires (p. 307n).



Publicações de teatro em 2004

Lista compilada por Sebastiana Fadda

Peças originais (ou volumes de peças) em primeira edição

- CARREIRA, Laureano, *O homem*, Lisboa, Hugin Editores, 2004.
- CÓRREGO, Manuel, *O casamento de D. Manuel I*, Lisboa, INATEL, 2004.
- COSTA, Hélder, *Bushlândia* [*Sexo, nunca mais!; A estátua de Saddam; Rato Mickey*], s/l, Grafis, 2004.
- COSTA, Hélder, *Os Renascentistas*, Lisboa, ISPA Edições, 2004.
- EIRAS, Pedro, *Recitativo dos livros do deserto*, ilustrações do autor, Porto, Campo das Letras, Campo do Teatro, 2004.
- FIGUEIRA, Jorge Loureiro, *Xmas qd kiseres (Christmas quando quiseres)*, Porto, Campo das Letras, Coleção Campo do Teatro, 2004.
- LOPES, Teresa Rita, *A asa e a casa*, Porto, Campo das Letras e Teatro Pé de Vento, Coleção O Sol e a Lua, 2004.
- MENDES, José Maria Vieira, *T1; Se o mundo não fosse assim*, Lisboa, Artistas Unidos, Livrinhos de Teatro, n.º 6, 2004.
- PALERMO, Raquel Et MATOS, João, *De olhos fechados*, Lisboa, INATEL, 2004.
- PEIXOTO, José, *Ensaio*, Lisboa, Campo da Comunicação, Coleção Teatro, 2004.
- PINHEIRO, Sandra, *Emprateleiradas*, Lisboa, INATEL, 2004.
- PIRES, Jacinto Lucas, *Figurantes e outras peças [Coimbra B; Os dias de hoje]*, Lisboa, Edições Cotovia, Teatro, 2004.
- REVEZ, António Manuel, *O frio que faz na cama*, s/l [Mem Martins], Coolbooks, 2004.
- REVEZ, António Manuel, *Maravilhoso mundo novo*, Coimbra, Mar da Palavra, Coleção Alquimias, 2004.
- ROCHA, Natércia, *Vamos todos ao teatro*, ilustrações de Isabel Pissarra, Lisboa, Dinalivro, 2004.
- ROSA, Armando Nascimento, *A última lição de Hipátia*, seguido de *O túnel dos ratos*, Porto, Campo das Letras, Coleção Campo do Teatro, 2004.
- SILVA, João, *Tordos à deriva*, Lisboa, Cavalo de Ferro, 2004.
- SIMÕES, J.P., *Ópera do falhado*, prefácio de João Lourenço, Lisboa, 101 Noites Criação de Produtos Culturais, Coleção Poesis, 2004.
- VIEIRA, Vergílio Alberto, *Pára-me de repente*, prefácio de Manuel Lourenço, Lisboa, Editorial Caminho, Campo da Palavra, Teatro, 2004.
- VITORINO, Ana / COSTA, Carlos / MARTINS, Catarina / CARREIRA, Pedro, *Estudos e Orla do bosque*, Caderno II, s/l, Vísões Úteis, 2004.

- VITORINO, Ana / COSTA, Carlos / MARTINS, Catarina, 667: *O vizinho da besta*, prefácio de Eduardo Condorcet, Vila Nova de Famalicão, Quasi, Biblioteca Aquela Vez, 2004.

Peças em reedição

- BARBOSA, Pedro, *Há alguém aí? Monólogo para três actores* (2ª edição, revista e alterada, de *Anticleia ou os chapéus de chuva do sonho*, 1ª edição em 1992) / *Sacrilégio teatral: Rito e mito* (2ª edição, revista e alterada, de *Eróstrato*, 1ª edição em 1984), Porto, Edições Afrontamento, Coleção de Teatro, n.º 9, 2004.
- CAMÕES, Luís de, *Filodemo*, edição de José Camões, Lisboa, Edições Cotovia, Teatro, 2004.
- CURTO, Ramada, *Teatro escolhido* [vol. I: *O estigma* (1905), *O redentor da Ilíria* (1916), *O caso do dia* (1926), *O homem que se arranjou* (1928), *Demónio* (1928)], introdução, pesquisa e análise crítica de Duarte Ivo Cruz, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2004.
- CURTO, Ramada, *Teatro escolhido* [vol. II: *A cadeira da verdade* (1932), *Mascarada* (1933), *Recompensa* (1938), *As meninas da Fonte da Bica* (1948), *Fogo de vista* (1956)], Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2004.
- FONTES, Martins, *Partida para Cythera. Alta comédia em 3 actos* (2ª edição para a edição portuguesa, 1ª edição em 1925), organização, coordenação, prefácio e notas de Rui Calisto, Caldas da Rainha, CCCA – Cooperativa Cultural Companhia das Artes Crl, 2004.
- GARRETT, Almeida, *Frei Luís de Sousa*, prefácio de António Mega Ferreira, s/l [Cacém], Texto Editora, Coleção Clássicos Lidos por Contemporâneos, 2004.
- GARRETT, Almeida, *Frei Luís de Sousa*, prefácio de Annabela Rita, Porto, Edições Caixotim, Coleção Obras de Almeida Garrett, 2004.
- LIMA, Mesquitela (ed.), *Vai-te treinando desde já: Peça de teatro de João Cleofas Martins (Nhô Djunga)*, edição comentada por Mesquitela Lima, Lisboa, Nova Vega Lda, Coleção Palavra Africana / Ficção, 2004.
- MONTEIRO, Luís de Sttau, *Felizmente há luar*, s/l [Porto], Areal Editores, 2004.



Traduções

- BERNHARD, Thomas, *O fazedor de teatro*, trad. José A. Palma Caetano, Lisboa, Assírio Et Alvim, 2004.
- BRECHT, Bertolt, *Teatro 2 [A vida de Eduardo II de Inglaterra; Um homem é um homem; Ascensão e queda da cidade de Mahagonny; A ópera de três vinténs]*, introdução de Vera San Payo de Lemos; trad. Manuel Resende (*A vida de Eduardo II de Inglaterra*), António Conde (*Um homem é um homem*), João Lourenço e Vera San Payo de Lemos (*Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*); João Lourenço e Vera San Payo de Lemos, com a colaboração de José Fanha nas canções (*A ópera de três vinténs*), Lisboa, Edições Cotovia, 2004.
- FOSSÉ, Jon, *A noite canta os seus cantos*, trad. Pedro Fernandes e Manuel Resende, Lisboa, Artistas Unidos, Coleção Livrinhos de Teatro, n.º 4, 2004.
- LAGARCE, Jean-Luc, *Tão só o fim do mundo; As regras de bem viver na sociedade moderna; Estava em casa e esperava que a chuva viesse*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Lisboa, Artistas Unidos, Coleção Livrinhos de Teatro, n.º 7, 2004.
- ORTON, Joe, *O nosso hóspede; A saque*, trad. Manuel João Gomes (*O nosso hóspede*) e Francisco Luís Parreira e Alcides Estrela (*A saque*), Lisboa, Artistas Unidos, Coleção Livrinhos de Teatro, n. 5, 2004.
- SHAKESPEARE, William, *Comédia de equívocos*, trad., introdução e notas por Maria Cândida Zamith, Porto, Campo das Letras, Coleção Shakespeare para o Século XXI: Obra Dramática Completa, 2004.
- SHAKESPEARE, William, *Henrique V*, trad., introdução e notas por M. Gomes da Torre, Porto, Campo das Letras, Coleção Shakespeare para o Século XXI: Obra Dramática Completa, 2004.
- SHAKESPEARE, William, *Titus Andronicus*, trad. e posfácio de José Miguel da Silva, Lisboa, Relógio d'Água, Coleção Teatro, 2004.

Estudos / Documentos

- ANDRADE, João Pedro de, *Reflexões sobre o teatro*, introdução e ordenação de textos por Maria Helena Serôdio, Lisboa, Acontecimento Estudos e Edições Lda, Coleção Obras Completas, 2004.
- ASSIS, Maria de / Spångberg, Mårten (ed.), *Capitals*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BASTOS, Glória / VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira, *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro, Coleção Páginas de Teatro, 2004.
- BENJAMIN, Walter, *Obras escolhidas: A origem do drama trágico alemão*, edição, apresentação e trad. João Barrento, Lisboa, Assírio Et Alvim, 2004.
- CABRAL, Carlos, *Manual de técnicas de palco*, Lisboa, INATEL, 2004.
- CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da / ANASTÁCIO, Vanda, *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro, Coleção Páginas de Teatro, 2004.
- CORREIA, André de Brito, *Arte como vida e vida como arte: Sociabilidades num contexto de criação artística*, Porto, Edições Afrontamento, 2004.
- CORREIA, Palmira, *Ruy de Carvalho: O grande senhor do teatro*, prefácio de Paulo Mira Coelho, Porto, Publicações D. Quixote, 2004.
- DOS SANTOS, Graça, *O espectáculo desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*, trad. Lígia Calapez, prefácio de Maria Helena Serôdio, Lisboa, Editorial Caminho, Coleção Universitária, 2004.
- FERREIRA, José Alberto, *Uma discreta invenção. Estudos sobre Gil Vicente e a cultura teatral de Quinhentos*, Coimbra, Angelus Novus, 2004.
- GONÇALVES, Jorge, *Até aos olhos: Fotografias de cena*, prefácio de Jorge Silva Melo, Lisboa, Artistas Unidos, 2004.
- LOURENÇO, Frederico, *Grécia revisitada*, Lisboa, Edições Cotovia, 2004.
- MARTINHO, Fernando J.B. (coordenação de), *Literatura portuguesa do século XX*, ensaios de Fernando J.B. Martinho (poesia), Fernando Pinto do Amaral (narrativa), Maria Helena Serôdio (dramaturgia) e Serafina Martins (ensaio literário), Lisboa, Instituto Camões, 2004.
- MELO, António Maria Martins, *Teatro jesuítico em Portugal no século XVI. A tragicomédia Josephus do P.^o Luis da Cruz, S.J.*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação da Ciência, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, Coleção Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, 2004.
- REBELLO, Luiz Francisco, *O palco virtual*, Porto, Edições Asa, Coleção Ensaio, 2004.
- REBELLO, Luiz Francisco, *O passado na minha frente: Memórias*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2004.
- REIS, Luciano, *História do circo: Famílias e modalidades*, Lisboa, Sete Caminhos, 2004.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coordenação), *Políticas culturais e descentralização: impactos do programa de difusão das artes de espectáculo*, autores: Maria de Lourdes Lima dos Santos, Rui Telmo Gomes, José Soares Neves, Maria João Lima, Vanda Lourenço, Teresa Duarte Martinho, Jorge Alves dos Santos, Marta Araújo, Sara Duarte, Tânia Leão, Joana Saldanha Nunes e Rita Rosado; coordenação técnica de António Martinho Novo; Lisboa, Observatório das Actividades Culturais,



Colecção Obs Pesquisas, n.º 12, 2004.

RYKNER, Arnaud, *O reverso do teatro: Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*, trad. Dóris Graça Dias, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

TRIGO, Jorge / REIS, Luciano, *Parque Mayer: 1922-1952*, vol. I, Lisboa, Sete Caminhos, 2004.

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, Museu Nacional de Teatro, Colecção Páginas de Teatro, 2004.

Publicações periódicas

Artistas Unidos: Revista, n.ºs 10 (Março de 2004), 11 (Julho de 2004) e 12 (Novembro de 2004), dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia.

Cadernos Rivoli, n.º 2: *Novo circo*, dir. Marcelo Mendes Pinto, coordenação editorial de Isabel Alves Costa, Porto, Culturporto – Associação de Produção Cultural, 2004, 96 pp.

Duas Colunas, n.ºs 8 (Janeiro de 2004), 9 (Fevereiro de 2004), 10 (Março de 2004), 11 (Maio de 2004), 12 (Junho de 2004) e 13 (Setembro de 2004), dir. José Luís Ferreira, ed. João Luís Pereira, Porto, Teatro Nacional S. João.

Sinais de cena, n.º 1 (Junho de 2004), revista da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro / Centro de Estudos de Teatro, Porto, Campo das Letras.

Sinais de cena, n.º 2 (Dezembro de 2004), revista da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro / Centro de Estudos de Teatro, Porto, Campo das Letras.

PUBLICAÇÕES DE TEATRO EM 2003

Adenda à lista publicada em Sinais de cena n.º 1

REBELO, Luís de Sousa, *Shakespeare para o nosso tempo*, Lisboa, Veja, 2003. [ensaio]

SANTOS, Odete, *Em Maio há cerejas: Tragicomédia em dois actos e um epílogo*, Vila Nova de Gaia, Editora Ausência, 2003. [peça]

VITORINO, Ana / COSTA, Carlos / MARTINS, Catarina / CARREIRA, Pedro, *Visíveis na estrada através da orla do bosque [e Viagem partilhada]*, prefácio de Luiz Francisco Rebello, Vila Nova de Famalicão, Visões Úteis e Edições Quasi, Biblioteca Aquela Vez, 2003. [ensaio]

Rafael Bordalo Pinheiro

O teatro pelos traços da caricatura

Maria Virgílio Cambraia Lopes¹



O retrato é hoje uma vulgaridade, a caricatura é ainda uma distinção!

Ernesto Biester (1870), *O calcanhar de Aquiles*

Cem anos passaram sobre a morte de Rafael Bordalo Pinheiro, ocorrida a 23 de Janeiro de 1905. Não se pode recordar sem um sorriso o caricaturista que, meticulosamente, semana a semana, durante trinta e cinco anos (de 1870 a 1905), registou – com a veia humorística que lhe era peculiar – tudo o que de relevante fez parte da vida cultural, social e política do país.

Criador do Zé Povinho, essa figura de contornos tão exactos quanto complexos e contraditórios, "o Portugal ao espelho", como observou João Medina (1986: 16), Rafael Bordalo – também ceramista dotado – foi, acima de tudo, a alma de todos os periódicos que dirigiu e que pontuaram o dia a dia da sua vida: os primeiros, *O calcanhar de Aquiles*, *O binóculo* e *A berlinda*, em 1870; *A lanterna mágica*, que se lhes seguiu; *O mosquito*, *o Psit!!!* e *O besouro*, em terras brasileiras; *O António Maria*, nos quinze anos que preencheram as suas duas séries; *Pontos nos ii* e, finalmente, *A paródia*, que o viu desaparecer e que, sem a sua chama, não lhe sobreviveria muito tempo.

Rafael Bordalo Pinheiro foi ainda um homem de teatro invulgar. Não porque tivesse qualquer repercussão a sua fugaz passagem, muito jovem ainda, pelo palco do Teatro Garrett; não porque tivessem particular importância alguns figurinos que desenhou²; nem sequer – e isso é significativo – por ter dirigido *O binóculo*, talvez o primeiro jornal, em Portugal, a ser vendido dentro dos teatros (França 1982: 74), mas porque, durante décadas, o seu lápis deu a ver (e comentou) graficamente o mundo teatral lisboeta nos seus contornos mais diversos, transformando os seus periódicos num arquivo de valor inestimável para a História do Teatro em Portugal.

Todavia, o teatro para Bordalo não se cingia apenas à vertente recreativa e lúdica. Era também uma fonte de inspiração essencial para a caracterização da sociedade. Para o caricaturista, a teatralidade era um instrumento precioso de percepção da realidade política e social, sendo a "encenação" implícita que existe em muitos dos seus trabalhos um dos traços marcantes da sua produção artística.

No ano do seu centenário percorramos, neste arquivo solto, algumas peças, também elas soltas, do arquivo notável que Bordalo nos legou.

Da memória dos traços

Sucessos e insucessos, êxitos e fracassos caminham de braço dado com a vida teatral e Bordalo, como foi dito, registava-os, semanalmente. Logo em 1870, n' *O calcanhar*

< (1)

Paródia comédia

portuguesa,

n.º 107, 10 de Fevereiro

de 1905 / *Ilustração*

portuguesa, 2º ano, n.º 65,

de 30 de Janeiro de 1905.

¹ Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian.

² Foi o caso de *O reino da balha*, sobre texto de E.

Schwalbach, para o Teatro Condes (1897), e de

Formigas e formigueiros, também sobre texto de E.

Schwalbach, para o Teatro Condes (1898). V.

ilustrações destes

trabalhos em Luiz

Francisco Rebello (1984),

História do teatro de

revista em Portugal. Vol.

I: *Da Regeneração à*

República, Lisboa,

Publicações Dom Quixote,

pp. 130-131.

> (2)

O calcanhar de Aquiles,
1879, p. 21.



> (3)

O binóculo, n.º 3 16 de
Novembro de 1870.



> (4)

O binóculo, n.º 3, 16 de
Novembro de 1870.



³ Entre os empresários de sucesso, Bordalo Pinheiro caricaturava Francisco Palha gordíssimo, devido ao dinheiro arrecadado com o êxito da mágica de Aristides Abranches, *Rosa de sete folhas* (in *O binóculo*, n.º 2, 5 de Novembro de 1870) e Joaquim Pinto, do Teatro do Ginásio, a propósito de *Manobras conjugais*, considerada pelo caricaturista como uma "manobra" do Pinto para ganhar dinheiro (in *A paródia*, n.º 96, de 13 de Novembro de 1901).

de Aquiles, o seu lápis comenta o brilho estrondoso da *Morgadinha de Valflor* (2). Pinheiro Chagas – o autor da peça – é a Morgadinha-vedeta, numa caricatura em que são visíveis o vestido e o cabelo de Emilia Adelaide, que representou a personagem. Autor e atriz recebem os louros fundidos na mesma figura, num processo de identificação explícito que não deixa de questionar os estatutos do autor e do actor na época, mostrando-os simultaneamente "dependentes" da personagem, através da qual ambos são visualizados. Na imagem, o esbatimento dos outros dramaturgos (Ernesto Biester, Mendes Leal, Ricardo Cordeiro) é sinalizado pelo acto de "meterem a viola no saco". Por seu turno, Francisco Palha, o activo empresário teatral, é a raposa sabida que, inundada por uma chuva de moedas, enche os bolsos com o sucesso

e mostra como o teatro pode ser uma arte lucrativa. Não admira pois que, não obstante muitos treparem pelo vestido de Chagas-Morgadinha, haja também aqueles que se esforçam por subir pela cauda do florescente empresário... Este entendimento do teatro como negócio que dá lucro quando bem gerido é, aliás, recorrente na iconografia de Bordalo, que se diverte a mostrar como a arte teatral engorda vários empresários³.

A caricatura – que etimologicamente se relaciona com a ideia de "carga" (Lago 2001: 10) – caracteriza-se por carregar certos traços, jogando com aspectos da corporalidade, a que o teatro, pela sua natureza, é particularmente sensível. Bordalo, artista muito atento às formas, apostou amiúde na iconicidade deformante dos corpos ridicularizando, de modo exímio, certos



< (5)

O António Maria, 1ª série,
20 de Março de 1884, p. 89.

2002: 75) – não deixa de possuir, todavia, muitas características que relevam do retrato, arte em que o talento de Bordalo também era publicamente reconhecido.

Dramaturgos, tradutores, compositores, actores, cenógrafos, figurinistas, maquinistas e camaroteiros foram assim objecto das mais variadas representações. Lado a lado com a caricatura, convivendo e dialogando com ela, vemos, por exemplo, n' *O António Maria*, o retrato de Vale (5), o conhecido actor de comédia, desenhado em postura, nobre e digna, de cavalheiro vestido a rigor, enquadrado por uma moldura oblonga, à roda da qual aparecem três das suas personagens. Do mesmo modo que as duas linguagens – a icónica e a verbal – se associam na homenagem que a "página oval" presta ao artista, também o retrato e a caricatura se unem no aplauso ao cómico a caminho do seu justo benefício.

Da teatralidade dos traços

A transfiguração na caricatura bordaliana é, quase sempre, concebida através do teatro. Assim, este não é apenas um tema, mas uma metáfora do real, um instrumento de percepção do mundo (Lopes 2003: 156). Na obra de Rafael Bordalo, contam-se em centenas as caricaturas em que esse campo muito mais fértil e concreto que é o teatro é convocado para a compreensão de domínios menos ricos e mais abstractos, como é o caso, por exemplo, da política⁴. Veja-se, por exemplo, a caricatura d' *O António Maria* com o título esclarecedor de "Cenas políticas" (6): Mariano de Carvalho, gigantesco, manobra os cordelinhos do "Teatrinho da Granja" e move as suas marionetas (os homens da Granja eram os políticos do partido Progressista), sob o olhar atento de Alves Martins, o bispo de Viseu que, encavalitado no tecto e de moca em punho, vigia a prestação. O Zé Povinho, ajoelhado, assiste embasbacado ao espectáculo que Fontes Pereira de Melo, dos Regeneradores, espia lateralmente. As quatro quadras que constituem a legenda da caricatura explicitam para o observador menos atento os meandros da imagem.

Toda a cena é construída com base na teatralidade que Bordalo explorou de forma sistemática. Pelo seu traço, o Zé Povinho é também o Hamlet (7), perplexo, que – à margem do grande êxito do actor Ernesto Rossi (1884) e da versão traduzida por D. Luis de Bragança (1877) – hesita entre os três caminhos de paralisia que lhe ocorrem: morrer, dormir ou sonhar...

Do mesmo modo, o próprio teatro é visto sob o signo da teatralidade. Ridicularizando a situação do Teatro Nacional D. Maria (8), Rafael desenha um cenário de decadência, onde aquele teatro, sobrevoado pela coruja agoirenta, se desfaz. A actriz Emilia das Neves interpreta "a pobre das ruínas" que, acorçada e miserável, pede a sua esmola ao colega de profissão Teodorico da Cruz, ao tempo responsável pelo Normal. Teodorico, conhecido pela ferocidade das personagens que interpretava, é a bruxa negra, grande e carrancuda que, de vassoura na mão, toma conta dos destroços.

contrastes do palco. N' *O binóculo*, por exemplo, numa sequência de desenhos sobre o *Antony*, de Alexandre Dumas (3), José Carlos dos Santos – não obstante ser um dos actores mais apreciados pelo caricaturista – aparece, miudinho e com toda a sua desproporcionada pequenez, a espetar o fachão na volumosa Emilia Adelaide, numa imagem que, complementada pela legenda ("Depois de humedecer cuidadosamente com saliva o mortífero estilete..."), desfere um golpe demolidor na emoção melodramática. A mesma desconstrução é visível no resto da sequência onde, sem qualquer preocupação narrativa, Bordalo brinca com as posturas, com as atitudes e com os gestos da personagem.

É uma memória de uma diversidade riquíssima, aquela que a iconografia bordaliana regista. Se atentarmos na série de caricaturas sobre o espectáculo *Vingança de mulher*, baseado na peça de Rangel de Lima (4), podemos ver como Bordalo ridicularizou a "marcação à moderna", que colocava os actores de costas para o público, fazendo visualizar uma "cena interessante" para ser "vista dos bastidores" e desenhando no *abat-jour* do candeeiro (que o ocultava completamente) o rosto da protagonista, interpretada por Carolina Falco. A actriz é também caricaturada pela sua prestação no segundo acto em que, contrastando com a magreza masculina generalizada, aparece com uma figura gorda, pesada, amorfa e parada ("la donna é mobile, quando não é gorda..."), num espectáculo que o autor no final, pressuroso, se esforça por salvar.

Por outro lado, se a caricatura é "desretrato" – porque se move na fractura e se aventura no instável (Tillier

⁴Sobre a forma como interagem o domínio origem e o domínio alvo, ver Augusto Soares Silva (2003), "O poder cognitivo da metáfora e da metonímia", *Revista portuguesa de humanidades*, Braga, Faculdade de Filosofia da UCP, vol. 7, n.ºs 1/2, pp. 13-75.

< (6)

O António Maria, 1ª série,
19 de Junho de 1879, p. 9.



O António Maria, 1ª série,
17 de Janeiro de 1884,
pp. 20-21.
> (7)

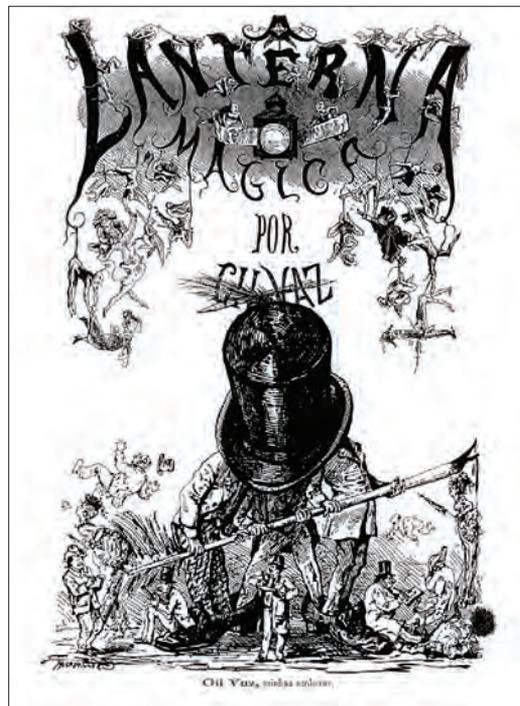


< (8)

O António Maria, 1ª série,
11 de Novembro de 1879,
p. 112.



A lanterna mágica,
capa do n.º 1, 1875.
> (9)



O caricaturista pelas linhas da auto-caricatura
Rafael Bordalo concebe e assume a autoria de forma "espectacular". O primeiro número d' *A lanterna mágica* (9) é elucidativo: os três colaboradores literários – Guerra Junqueiro, Guilherme de Azevedo e Júlio Verim – partilham o mesmo chapéu e o mesmo par de sapatos. As extremidades dos seus corpos ocupam exactamente o mesmo espaço, fazendo visualizar de imediato a comunhão de caminhos que os três se dispõem a percorrer. Como prestidigitadores, os rostos escondem-se no chapéu. A legenda apresenta a personagem – "Gil Vaz, minhas senhoras". O espectáculo do periódico estava prestes a começar...

A par da assinatura convencional aposta à imagem, Rafael Bordalo Pinheiro auto-caricatura-se repetidamente, levando até às suas últimas consequências a velha máxima que diz que os pintores quando pintam se pintam também, sempre, de certa maneira a si próprios (Nancy 2000: 33). O caricaturista constrói uma imagem de si mesmo – uma fisionomia, um rosto, um corpo – e, acompanhado pelo inevitável gato, representa-se em todas as publicações, criticando ou elogiando, troçando ou batendo palmas, insurgindo-se ou piscando o olho com cumplicidade; tomando atitudes, assumindo posturas, desenvolvendo acções; enfim, convertido também ele em personagem do mundo fictício que as imagens instauravam. É por



isso, que logo no início de *Pontos nos II* (10), Maria Paciência o apresenta na sequência em que surgem as principais personagens do espectáculo público: o conde de Burnay ("inzengente"); o Mesquitela ("inconómico"); o Peito de Carvalho ("integante"); o Fontes Pereira de Melo ("imortal"); o Valadas ("imoral"). A todos eles segue-se o ("incorregível") Bordalo...

É desta forma que ele se apresenta ao seu público, um público vasto e heterogéneo. Um Bordalo incorregível que, no teatro, se curva perante grandes intérpretes (Sarah Bernhardt, Coquelin, mas também António Pedro, Virgínia, etc.); que aplaude os cenários de Manini⁵; que elogia os figurinos de Cohen⁶; que aprecia a habilidade de José Rapaz maquinista; e que se emociona com os textos de Henrique Lopes de Mendonça⁷... Um Bordalo incorregível que ridiculariza o dramalhão⁸; que troça da mediocridade e que não perdoa a falta de talento⁹... Um Bordalo incorregível que, de lápis em punho e de gato ao lado, fabrica as suas ficções, engendra as suas próprias "encenações", tendo o desenho satírico como suporte...

A percepção, alimentando-se de relações várias, de observações, de reflexões, é também construção (Mourey 2000: 82). O *spectator* da iconografia bordaliana, o lisboeta culto, frequentador dos espectáculos, possuía necessariamente um nível de percepção diferente do outro *spectator* que integrava a camada mais ampla que se divertia com as caricaturas, sem que possuísse os mesmos referentes culturais. Muita gente, na capital e na província, observava as caricaturas de Bordalo sem nunca ter tido possibilidade de assistir aos espectáculos, de ver as personagens ou de conhecer os actores. A sua percepção do mundo teatral alimentava-se dos cenários que via reproduzidos, das cenas que lhe eram dadas a ver, dos intervenientes caricaturados. Da mesma forma, a percepção que tinham do caricaturista era também, ela própria, alimentada pelas imagens que Bordalo fabricava de si próprio.

Repare-se na sua auto-caricatura n' *O António Maria* (11). Rafael representa-se com o pé partido, sentado

numa cadeira de rodas, de mãos no queixo. Imobilizado, imagina os acrobatas do Coliseu num rodopio de piruetas; humilhado, inveja os artistas, esses diabinhos ágeis que saltavam com todo o aparato das suas pernas sãs; nostálgico, fantasia as cenas d' *O lenço branco*, no Teatro dos Recreios; desconsolado, lembra *Mr. Paine*, no Ginásio; e carente, rememora as canções d' *A mulher do papá*, no Trindade. Uma figura imensamente humana que, acabrunhada, sofre "o suplício" e exprime a falta desse mundo mágico que o fascinava e que estava impedido de frequentar, desse mundo do teatro que era a sua paixão e a cuja memória ficaria indelevelmente ligado.

Referências bibliográficas

- FRANÇA, José-Augusto (1982), *Rafael Bordalo Pinheiro: O português tal e qual*, 2ª edição, Lisboa, Livraria Bertrand.
- LAGO, Pedro Corrêa do (2001), *Caricaturistas brasileiros 1836-2001*, 2ª edição revista, Rio de Janeiro, Marca d'Água Livraria e Editora Lda..
- LOPES, Maria Virgílio Cambraia (2003), "O teatro n' *A paródia* de Rafael Bordalo Pinheiro", Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, policopiada).
- MEDINA, João (1986), "Zé Povinho e Camões: Dois pólos da prototípia nacional", in *Colóquio Letras*, n.º 92, Julho, pp. 11-21.
- MOUREY, Jean-Pierre (2000), "Rythme, schème et règle", in BLOCH, Béatrice et al., *Art regard écoute: La perception à l'oeuvre*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, pp 81-92.
- NANCY, Jean-Luc (2000), *Le regard du portrait*, Paris, Galilée.
- TILLIER, Bernard (1997), *RepublCature: La caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS Éditions.

< (10)

Pontos nos II, 7 de Maio de 1885, p. 8.

> (11)

O António Maria, 7 de Dezembro de 1882, p. 495.

⁵ Foi o caso de *Othello*, de W. Shakespeare, no Teatro D. Maria, e de *D. Branca*, de Alfredo Keil, no Teatro de S. Carlos.

⁶ Cite-se os casos do *Cardeal de Richelieu*, no Teatro D. Maria, e da ópera *Miguel Strogoff*, no Teatro dos Recreios.

⁷ Destaca-se uma peça como *A noiva*, que o caricaturista considera que, a par de *As nadadoras*, de Fernando Caldeira, e de *Pecados Velhos*, de Eduardo Garrido, configuram o que se poderia considerar um "renascimento do teatro português". (in *O António Maria*, 14 de Fevereiro de 1884, pp. 51, 52). Outra peça de Lopes de Mendonça que o caricaturista elogia é *O Duque de Viseu*, que considera um "esplêndido drama", uma "obra magistral", como é próprio de um "talento privilegiado" (in *Pontos nos II*, de 25 de Março de 1886, pp. 369-373, 376).

⁸ Veja-se *A paródia*, n.º 152, de 10 de Dezembro de 1902.

⁹ Mesmo uma actriz conceituada como Emília das Neves foi objecto de uma série de quatro caricaturas que ironizavam sobre o fiasco da sua interpretação em *Rosa Miguel*, de Ricardo Cordeiro. Numa nota trocista, *O António Maria* comentava: "Ainda há-de chegar o tempo em que os jornais digam: 'Sobe hoje à cena no teatro de D. Maria II a nova peça em que a imorredoura actriz Emília das Neves tem um papel importante. As tropas da guarrição tiveram de ficar de prevenção nos quartéis'" (in *O António Maria*, de 13 de Novembro de 1879, pp. 191-192).



Presidente honorário	Carlos Porto
Direcção	Maria Helena Seródio Paulo Eduardo Carvalho Rui Cintra
Assembleia Geral	Luiz Francisco Rebello Fernando Midões
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Maria João Caetano Mónica Guerreiro
ESTATUTOS	Capítulo Primeiro (Da Associação e dos seus fins) Art.º 2.º A Associação tem por objectivo: Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade crítica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade crítica não só a crítica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas.

Colaboração com *Sinais de cena*

A revista está aberta à participação de quem deseje colaborar enviando artigos que julgue corresponderem aos objectivos da publicação e às modalidades enunciadas pelas rubricas existentes. A consulta do sítio da APCT na Internet (www.apcteatro.org) e o contacto por correio electrónico (geral@apcteatro.org ou estudos.teatro@fl.ul.pt) são indispensáveis para conhecer as normas de apresentação dos artigos (dimensão, aspecto gráfico, citações, referências bibliográficas, ilustrações, etc.).

ASSINATURA

Desejo subscrever os números 4 e 5 da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Dezembro de 2005 e Junho de 2006), 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)

Preencha e envie este cupão (ou fotocópia do mesmo) para:

Data: _____

Sinais de cena

Centro de Estudos de Teatro
Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67
Alameda da Universidade
1600-214 Lisboa (Portugal)

Assinatura: _____

