

Sinais de cena 5

Junho de 2006





Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 5, Junho de 2006

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, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Cintra, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda
Conselho Consultivo	Carlos Porto, Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan Antónío Hormigón, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Michel Vais, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Ana de Carvalho, Catarina Maia, Christine Zurbach, Francesca Rayner, Francesc Massip, Guillermo Heras, Isabel Pinto Carlos, João Carneiro, Luís Dias Martins, Luiz Francisco Rebello, Maria Helena Seródio, Marta Brites Rosa, Neus Lagunas, Patrice Pavis, Paulo Eduardo Carvalho, Pedro Manuel, Rui Aires Augusto, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Teresa Amado, 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., 2006 Rua D. Manuel II, 33 - 5º 4050 - 345 Porto Tel.: [351] 22 608 08 70 Fax: [351] 22 608 08 80 campo.letras@mail.telepac.pt www.campo-letras.pt
Impressão	Rainho e Neves
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	1000 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	

Índice

Este número

sete | [Intermitências da razão](#) | Maria Helena Seródio

Dossiê temático

nove | [O\(s\) Prémio\(s\) da Crítica 2005](#) | Paulo Eduardo Carvalho

onze | [Um homem é um homem: Brecht pela mão de Luís Miguel Cintra](#) | Maria Helena Seródio

catorze | [UBUs: Feira animada](#) | Paulo Eduardo Carvalho

dezassete | [Miguel Castro Caldas: Irónica leveza e poesia discreta](#) | Sebastiana Fadda

vinte | [Serviço d'amores, ou a continuada reinvenção de Vicente](#) | Maria Helena Seródio

vinte e três | [Fantasmas: Luz na cidade](#) | João Carneiro

Portefólio

vinte e cinco | [Samuel Beckett em Portugal](#)
[Imagens roubadas ao tempo:1959-2006](#) | Sebastiana Fadda
Rui Pina Coelho

Na primeira pessoa

quarenta e um | [Fernanda Lapa: Modulações e intensidades de um teatro no feminino](#) | Maria Helena Seródio
Sebastiana Fadda

Em rede

cinquenta e seis | [O ciclo infinito de Matthew Barney](#) | Catarina Maia

Estudos aplicados

cinquenta e nove | [Samuel Beckett: O drama da escrita, a voz do teatro](#) | Luís Dias Martins

sessenta e três | [Fernando Amado: Um teatro de interrogações e experiências](#) | Teresa Amado

sessenta e oito | [Na morte da ovelha Dolly: Requiem pelos rescaldos de um teatro "clónico"](#) | Guillermo Heras

Notícias de fora

setenta e um	Harold Pinter: X Prémio Europa para o Teatro	Paulo Eduardo Carvalho
setenta e seis	Teatro latino em Nova Iorque	Francesc Massip
setenta e oito	Quando somos maiores do que a cadeira onde nos sentamos: Artes para a Juventude, em Montréal	Tiago Bartolomeu Costa
oitenta e um	O teatro coreano: Impressões de um ocidental em Seul	Patrice Pavis

Passos em volta

oitenta e cinco	Na companhia dos clássicos e dos modernos: O Teatro da Rainha	Christine Zurbach
oitenta e oito	<i>Memento mori: Salário dos poetas</i>	Pedro Manuel
noventa e dois	Da vontade de te escrever: <i>Philatélie</i>	Tiago Bartolomeu Costa
noventa e cinco	Como sobreviver: O último segredo de Lúcia	Rui Pina Coelho
noventa e nove	Êxtases e martírios: <i>Plasticina / Mãos mortas</i>	Paulo Eduardo Carvalho
cento e quatro	O teatro experiencial de Mark Ravenhill: <i>Product</i>	Francesca Rayner

Leituras

cento e sete	Baralha e volta a dar: <i>O espelho do Narciso gordo</i> , de André Murraças	Rui Aires Augusto
cento e nove	As boas intenções e os maus resultados: <i>Literatura portuguesa no mundo</i> , de Célia Vieira e Isabel Rio Novo	Luiz Francisco Rebello
cento e doze	Na combustão das imagens: <i>A imagem do teatro</i> . <i>Iconografia do teatro de Gil Vicente</i> , de João Nuno Sales Machado	Isabel Pinto Carlos
cento e quinze	A caricatura entre o palco da vida e o teatro em cena: <i>O teatro n' A paródia de Rafael Bordalo Pinheiro</i> , de Maria Virgílio Cambraia Lopes	Maria Helena Seródio
cento e dezassete	Publicações de teatro em 2005	Sebastiana Fadda

Arquivo solto

cento e vinte e três	Raúl Solnado no Teatro Villaret: 1965-1974	Ana de Carvalho
----------------------	--	-----------------

Intermitências da razão

Maria Helena Seródio

Num tempo que, como todos os outros, só pode ser vivido como nostalgia, a cultura converteu-se na sua própria utopia. É assim que ela pseudovive na era da mundialização.
Eduardo Lourenço¹

É com a implacável (mas compadecida) lucidez e o fascinante brilho argumentativo que todos lhe reconhecem que Eduardo Lourenço anatomiza – no livro de que retirei a epígrafe – as formas de esplendor do caos em que vivemos sem que, estranhamente, nos acometa qualquer sobressalto ou pânico intelectual. Aponta ainda para a simulação de ausência (ou denegação, e consequente invisibilidade) a que procede o novo tipo de poder que enquadra esta nossa "era do indivíduo", ao mesmo tempo que desvenda na culturização universal (do reino da telecracia) uma *féerie* que é puramente da ordem do decorativo e do fantasmagórico, apresentando o "mundo" como um imenso parque de atrações planetário, "uma realidade em segundo grau, por essência anestesiada, cortada de qualquer laço credível com a realidade-poder donde emana"².

No tecido de pluralidade de ordens – também no campo da cultura – a que conferimos equitativa legitimidade (por parecer inviável localizar um centro ou definir um indicio no horizonte que possamos referir como um credível ponto de fuga), o teatro surge como um dos possíveis, sem que se intrometa qualquer tentativa de hierarquizar procedimentos artísticos ou formas de vivência social comunitária que o possam promover, conferir-lhe realce ou nele reconhecer o seu específico valor cultural (superlativo, na minha opinião). E o teatro entra, por isso mesmo, na "regulação" que questões como o sucesso ou o arbitrário do jogo podem instituir. É assim que se oferece como intervenção de alcance minorado, dependendo (não só, mas em grande medida) das possibilidades financeiras de companhias ou instituições de programação de espectáculos para pagarem publicidades visíveis, ou para galvanizarem – por motivos que até podem ser aleatórios – os meios de comunicação para que anunciem ou prestem atenção ao que se apresenta em cena ou ao que se escreve e faz em torno do teatro.

Assim a rasura – ou menorização – pública de algumas iniciativas no campo do teatro pode entrar nesse incerto arbítrio e justificar-se quer pelas imponderabilidades previsíveis da saturação informativa, quer pela suspeita de que é limitada (em várias acepções) a "comunidade interpretativa" constituída pelos fazedores e públicos de teatro em Portugal.

Não foi, entretanto, tão noticiado como gostaríamos o Prémio da Crítica, bem como as Menções Especiais que a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro atribuiu relativamente ao que se fez em teatro em 2005, nem a sessão pública da entrega – no Palácio Foz, em Lisboa, a

27 de Março – mereceu o destaque noticioso ou a afluência que a qualidade do que se premiava amplamente merecia. Mas no que toca à nossa razão de atribuímos essas distinções, como escreve aqui neste número da revista Paulo Eduardo Carvalho, "continuamos a acreditar na sua pertinência e validade", apesar destas e de muitas outras dificuldades que enfrentamos para levar a cabo a sua publicitação. É para nós uma forma de ampliarmos e modalizarmos o campo, não apenas inserindo critérios de valor na apreciação do que se fez (daí a pertinência de justificarmos publicamente a razão dos galardões), mas também avivando a memória que a evanescência desta arte e o tumulto das muitas coisas de que se fala – na tal *féerie* atrás referida – tendem a esquecer ou a elidir.

Por outro lado, e mesmo admitindo que este é um combate pela utopia em que se converteu a "cultura" numa esfera possível da sua praticabilidade, não podemos deixar de enaltecer o esforço e o valor de muitos dos que trabalham nas artes performativas em Portugal, sobretudo, porque trabalham em condições precárias, sujeitos a decisões frequentemente casuísticas e avulsas da tutela responsável. Algumas vezes por critérios insondáveis, outras por processos ínvios, quase sempre sem um rumo que seja claro nas razões maiores que as poderiam mover.

Julgamos ainda importante que os críticos queiram comprometer-se publicamente com a celebração do que de bom se fez em teatro, ainda que saibamos que nem tudo pôde ser devidamente apreciado, pelo evidente desajuste entre a pulverização do que existe (em termos de dispersão geográfica e da brevidade de tantas iniciativas) de encontro às limitadas possibilidades que nos impedem de tudo vermos e avaliarmos. E este nosso compromisso assumiu um especial relevo neste ano (para quem quisesse ou soubesse medir verdadeiramente o seu alcance e valor) justamente porque outros prémios de teatro que existiam entre nós – o Prémio Almada e o Prémio Ribeiro da Fonte (ambos atribuídos pelo Instituto das Artes) e o Prémio ACARTE – foram este ano descontinuados.

Mas se esta forma de cultura – ainda que inventada na sua própria utopia – parece ver reduzido o seu campo de visibilidade pelo menos em Portugal, não deixa de ser reconfortante constatar que o Prémio Nobel da Literatura em 2005 foi atribuído a um homem de teatro – Harold Pinter –, e que, entre nós, o Prémio Pessoa finalmente distinguiu um criador teatral, decerto um dos que mais indiscutivelmente o merece: Luís Miguel Cintra. Nestas duas muito específicas intermitências da razão – de que

¹Eduardo Lourenço, *O esplendor do caos*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 24.

²*Ibidem*, p. 120.

quero falar neste editorial – não deixa de ser um pormenor curioso verificar que o primeiro texto de reflexão crítica sobre teatro que Luís Miguel Cintra publicou na imprensa periódica foi em 1968 (quando tinha apenas dezoito anos de idade) na revista *O tempo e o modo* (n.ºs 57/58, de Fevereiro-Março, pp. 274-278), e recenseava justamente dois espectáculos encenados em Portugal a partir de textos de Harold Pinter: *Feliz aniversário*, encenado por Artur Ramos, e *O porteiro*, encenado por Jorge Listopad. Estes prémios que Pinter e Cintra receberam em 2005 celebram, afinal, o reencontro – ainda que simbólico – de dois excepcionais criadores de teatro. E falando de distinções a gente de teatro, é de sublinhar ainda que a medalha Goethe de 2006 foi atribuída pelo governo da Alemanha à tradutora e dramaturgista Vera San Payo de Lemos, que a recebeu em Weimar, pelo seu trabalho continuado de tradução, estudo e divulgação entre nós de autores alemães.

Como está convenção relativamente ao número desta nossa revista que sai em Junho, o seu "Dossiê temático" expõe as razões que levaram o júri da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro a atribuir o Prémio e as Menções Especiais relativos ao ano anterior, aqui trazidas pelos depoimentos de Paulo Eduardo Carvalho, Sebastiana Fadda, João Carneiro e pelo meu próprio.

Fazendo entretanto convergir o teatro que passou pelos palcos portugueses com o centenário que neste ano se celebra do nascimento de Samuel Beckett, o "Portefólio" reúne um vasto conjunto de fotografias de espectáculos sobre textos do nobelizado autor irlandês e lista – de forma exaustiva e por ordem cronológica – as encenações de Beckett que foram apresentadas em Portugal, num trabalho de grande rigor documental conduzido por Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda. Em "Notícias de fora" chega-nos circunstanciado relato do que em Turim se fez em Março passado em torno do Prémio Europa de Teatro (atribuído a Harold Pinter: outro sinal das intermitências de que falo) e do Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro. E nos olhares cruzados, de que estas "Notícias" também dão testemunho, cabem ainda artigos sobre o teatro latino em Nova Iorque; o que se pôde ver em Montréal, Quebec, no âmbito do Congresso e Festival das Artes para a Juventude; e a perspectiva que um ocidental pode ter do teatro que se faz hoje na Coreia (aqui pela escrita de Patrice Pavis). E será ainda como visitaço do que de lá fora nos pode entrar pelo nosso mundo adentro – intermitência proveitosa da equívoca globalização – que Catarina Maia nos fala de Mathew Barney na rubrica "Em rede".

Os "Estudos aplicados" combinam uma reflexão crítica sobre a obra de Fernando Amado, uma breve incursão sobre textos de Beckett e uma interpelação satírica sobre algumas das desrazões de que, no entender de Guillermo Heras, parecem padecer alguns dos festivais internacionais para a todo o custo cumprirem a "feérica" "culturização" mundial de que fala Eduardo Lourenço. A análise de algumas produções teatrais portuguesas que se incluem nos "Passos

em volta" reflectem sobre espectáculos do Teatro da Rainha, do Bando, do Teatro Nacional S. João, d'As Boas Raparigas e das propostas mais experimentais da Mala Voadora e da Sensurround, desta forma interpelando as criações cénicas de Fernando Mora Ramos, João Brites, Nuno Cardoso, Rogério de Carvalho, Jorge Andrade e Lúcia Sigalho. A elas se acrescentou ainda a que Mark Ravenhill trouxe, como autor e intérprete, a Lisboa. Pelo lado das produções editoriais, as "Leituras" inserem a lista do que se publicou em Portugal em 2005, entre textos de teatro – originais, reedições e traduções –, bem como estudos e documentos, para além de títulos de periódicos, o que vem sendo prática da *Sinais de cena* no número que sai em Junho (e a que se vem acrescentando em adenda o que pode ter escapado no recenseamento feito no ano anterior). Mas a secção introduz ainda reflexões críticas sobre uma peça recente, recensões de um manual de literatura, bem como de monografias que, nos dois casos assinalados, surgem como partindo de dissertações apresentadas no âmbito dos Estudos de Teatro, assim provando as boas razões que vêm norteando o esforço que se vai fazendo na Faculdade de Letras de Lisboa (entre outras instituições de ensino superior) para suprir o imenso atraso em que se encontra entre nós o teatro enquanto matéria de análise e reflexão.

É ainda consequência dessa atenção a quem faz e estuda o teatro que cabe destacar o livro que recentemente Eugénia Vasques dedicou ao encenador, actor e professor João Mota, enquanto pedagogo (*João Mota, o pedagogo teatral: Método e criação*, Lisboa, ESTC / Colibri, 2006) bem como o artigo sobre Raúl Solnado que Ana de Carvalho assina aqui para o nosso "Arquivo solto" (corolário da sua tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa). E, em tempo de celebrações e memórias, difícil é esquecer quem recentemente nos deixou para sempre mais sozinhos no teatro: Artur Ramos, Natércia Campos, Glícinia Quartim e Isabel de Castro. Foi, então, à memória desta actriz (sobre quem Luís Rizo fez – parcialmente – a sua tese de mestrado, na Faculdade de Letras de Lisboa) que foi dedicado o espectáculo *A mais velha profissão*, que Fernanda Lapa encenou de maneira brilhante para o Teatro Nacional (com a colaboração d'As Boas Raparigas) e que as grandes actrizes Fernanda Montemor, Glória de Matos, Lia Gama, Lurdes Norberto e Maria José oficiaram de forma comovente e encantadora. Sinais sem dúvida do seu grande talento enquanto actrizes que ainda têm muito para nos oferecer, mas também sinal de uma razão cénica que identificamos como marca inconfundível da encenadora Fernanda Lapa que nos concedeu a entrevista – a vários títulos interessante e valiosa – que anima a secção "Na primeira pessoa".

Para ela, como para todos os que continuamente nos vêm apoiando – com informações, documentos, fotografias, apoios múltiplos – vão os "protestos" da nossa mais sincera gratidão. Porque esses apoios, sempre pacientes e preciosos, são indispensáveis pontos axiais para algumas das intermitências da razão que nos fazem mover.

O(s) Prémio(s) da Crítica 2005

Paulo Eduardo Carvalho

Não obstante as cada vez maiores dificuldades envolvidas na realização destas edições dos novos Prémios da Crítica, continuamos a acreditar na sua pertinência e validade. Não concordamos com a sugestão, já avançada por alguns, de que a atribuição anual de tão modestas distinções possa contribuir para a ilusão de se estar no mais perfeito dos mundos. Bem pelo contrário: o reconhecimento crítico e público de que a criação teatral portuguesa continua a ser merecedora de louvor deve funcionar também como a denúncia positiva do trabalho verdadeiramente extraordinário desenvolvido pelos nossos criadores, sobretudo no contexto de um sistema frágil, indefinido e repetidamente sujeito às mais casuísticas das decisões da tutela responsável. Acrescentaria ainda que a importância destas distinções concedidas pela APCT se impõe como tanto maior quanto assistimos ao silencioso desaparecimento de outros prémios, como parece ter acontecido, sem quaisquer explicações públicas, com os Prémios Almada e Revelação Ribeiro da Fonte, de iniciativa ministerial, e o Prémio ACARTE, da Fundação Calouste Gulbenkian. Congratulamo-nos, contudo, por este ter sido o ano em que o Prémio Nobel da Literatura – e, mais recentemente, também o Prémio Europa de Teatro, de que se dá conta mais adiante, nas páginas desta revista – terem cabido a Harold Pinter, e, por entre nós, o Prémio Pessoa, justa e merecidamente, ter por fim distinguido um criador teatral, Luís Miguel Cintra.

Tal como temos repetidamente explicado nas edições anteriores, a dificuldade de dar conta, de uma forma que desejaríamos exaustiva e abrangente, das experiências cada vez mais atomizadas e amplamente distribuídas pelo território nacional, frequentemente sujeitas a períodos de apresentação consideravelmente curtos, levou-nos a rejeitar a mais tradicional distinção por categorias, optando por um conjunto menos abundante, mas nem por isso menos atento e empenhado, de prémios. Assim, e de acordo com o regulamento aprovado no início do ano de 2003, o Prémio da Crítica da APCT 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. Nas duas últimas edições, o Prémio da Crítica foi atribuído à tradutora e dramaturgista Vera San Payo de Lemos e ao espectáculo *Para além do Tejo*, uma criação de Miguel Seabra. Foram também já contemplados com Menções Especiais: o projecto “Percursos”, nas pessoas dos seus coordenadores, Madalena Victorino e Giacomo Scalisi; o sonoplasta e desenhador

de som Francisco Leal; e os espectáculos: *Circo*, escrito e encenado por Carlos J. Pessoa; *O fazedor de teatro*, com encenação de Joaquim Benite; *Luz/Interior*, um projecto de Rita Só; e ainda o espectáculo *A cabra, ou quem é Silvia?*, com encenação de Álvaro Correia.

Nesta terceira edição, decidi um júri constituído por João Carneiro, Maria Helena Seródio, Sebastiana Fadda e por mim próprio, atribuir o Prémio da Crítica 2005 *ex-aequo* aos espectáculos *UBUs* e *Um homem é um homem*, produzidos respectivamente pelo Teatro Nacional S. João e pelo Teatro da Cornucópia, nas pessoas dos seus encenadores, Ricardo Pais e Luis Miguel Cintra. As Menções Especiais foram concedidas ao dramaturgo Miguel Castro Caldas, pela criação de textos como, entre outros, *Nunca-terra em vez de Peter Pan*, ao espectáculo *Serviço d'amores*, uma produção do Teatro Nacional D. Maria II, com a colaboração de As Boas Raparigas, na pessoa da sua encenadora, Maria Emilia Correia, e, por último, ao elenco do espectáculo *Luz na cidade*, encenado por João Lourenço para o Novo Grupo/Teatro Aberto, nas pessoas dos actores Marco Delgado, Nuno Gil, Rui Mendes e São José Correia.

Tal como já aconteceu nas duas edições anteriores – e esta vem sendo, pensamos, a generosidade maior destes prémios – acompanhámos a cerimónia pública de entrega dos nossos troféus com a mais discursiva expressão dos méritos diversos reconhecidos às realidades distinguidas. Unanimemente subscritas por todos os membros do júri, as intervenções que agora integram este dossiê resultam das abordagens pessoais de cada um dos intervenientes. Uma vez que algumas das realidades distinguidas tinham sido já contempladas nas páginas desta revista, parte do discurso então produzido surge, de alguma forma, recuperado nos textos que se seguem.

Resta-nos agradecer a contribuição dos nossos associados, que nos fizeram atempadamente chegar as suas nomeações, e a presença de todos aqueles que estiveram connosco no passado dia 27 de Março, na Sala dos Espelhos do Palácio Foz, onde se realizou a cerimónia de entrega dos prémios, devido à colaboração generosa dos responsáveis pela gestão daquele espaço, nas pessoas do Dr. João Palha e da Dra. Anabela Martins Baptista. Uma palavra de gratidão ainda para a Sr.ª D.ª Eneida Voss, das Relações Públicas, que nos ajudou em algumas das formalidades. Aproveitamos também para assinalar com reconhecimento a presença do Dr. Orlando Farinha, em representação do Instituto das Artes.

<
Luís Miguel Cintra
e Maria Helena Serôdio.



Luís Miguel Cintra.
>



<
Maria Emília Correia.



Miguel Castro Caldas.
>



<
Paulo Eduardo Carvalho,
Maria Helena Serôdio,
João Carneiro
e Sebastiana Fadda.



Rui Mendes
>



<
Vera San Payo de Lemos,
Nuno Gil,
Rui Mendes,
João Carneiro
e Paulo Eduardo Carvalho.

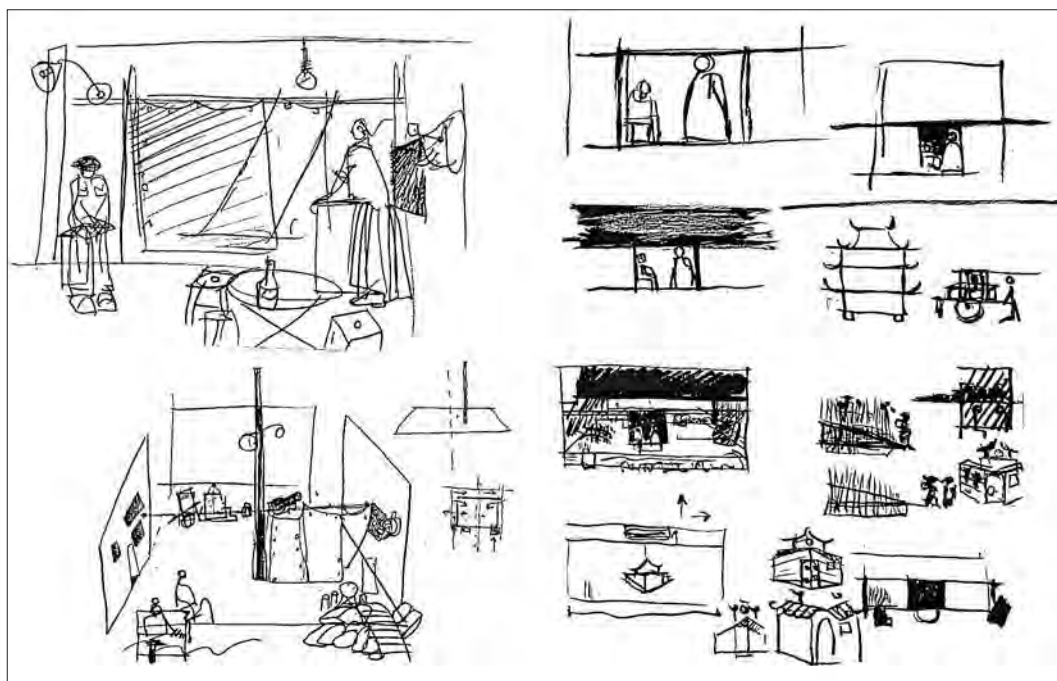


Fot. Marta Brites Rosa.

Um homem é um homem

Brecht pela mão de Luís Miguel Cintra

Maria Helena Seródio



<
Esboços para a cenografia
de *Um homem é um
homem*,
por Cristina Reis
[cortesia da autora].

Escrevemos na "nota para a imprensa" que a atribuição do Prémio da Crítica 2005 *ia (ex-aequo)* para o espectáculo *Um homem é um homem*, do Teatro da Cornucópia, e acrescentávamos algumas das razões que justificavam o nosso voto: revelando uma extraordinária inventividade e uma exímia coerência artística, o espectáculo dava conta de uma brilhante leitura dramaturgica, abordando a ironia e o sarcasmo na exposição dos mecanismos ideológicos da desumanização, tal como se desenvolvem no projecto estético de Brecht, aqui devolvido à sua específica marca modernista. Essa leitura surgia realizada artisticamente de forma superlativa pelas muitas contribuições criativas, admiravelmente orquestradas por uma prodigiosa encenação (e direcção de actores) de rara inteligência e sensibilidade.

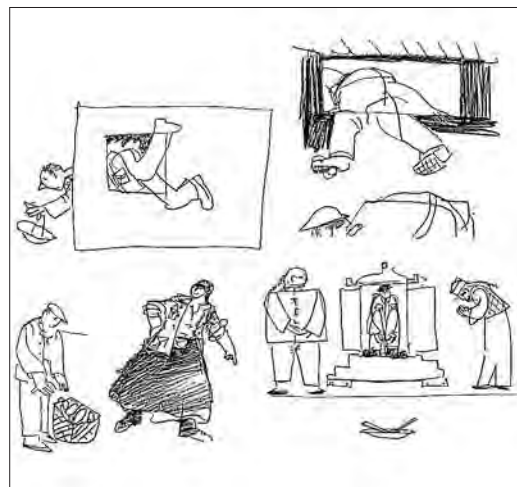
Com uma temática tão candente – que aborda questões como a identidade individual, o sentido de alienação e a violência predadora da guerra –, o texto surgia em cena com uma grande força expressiva e – infelizmente – com uma gritante actualidade. Tal circunstância tornou-se mais consistente com a decisão de fazer convergir a peça e o interlúdio – *A cria de elefante* –, criando desde logo uma respiração mais larga e, não obstante isso implicar uma maior ousadia em termos da duração do espectáculo, daí resultava também uma mais

rica ampliação de reverberações internas. Por um lado, a escolha da versão de *Um homem é um homem* de 1953, a mais longa, permitia expor de forma mais elaborada quer a transformação do estivador em soldado até se tornar uma verdadeira máquina de guerra, quer o processo da loucura do sargento. Por outro lado, a introdução da pecinha *A cria de elefante ou tudo se pode provar* trazia uma dinâmica mais burlesca à cena, criava diferentes patamares de representabilidade e a verdade é que correspondia também à intenção inicial de Brecht que a publicara em 1927 juntamente com a primeira versão de *Um homem é um homem*.

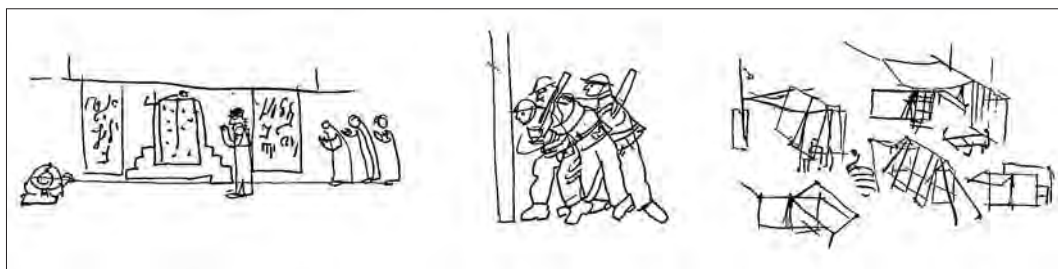
Outro apuro ainda se prendeu ao tratamento dos textos e de outros materiais de incidência dramaturgica: a qualidade das traduções – de António Conde e José Maria Vieira Mendes, respectivamente – e todo o enquadramento musical do espectáculo que correspondeu a uma selecção de João Paulo Santos executada ao piano por Nuno Lopes (o pianista que, curiosamente, coincidia no nome com um dos actores), criando momentos de deliciosa atmosfera festiva.

Em termos de diálogo Cornucópia-Brecht, é interessante recordar não apenas *Terror e miséria no III Reich* (1974) e *Tambores na noite* (1976), quando ainda a companhia tinha uma direcção partilhada entre Luís Miguel

<>
Esboços para a cenografia
de *Um homem é um
homem*,
por Cristina Reis
[cortesia da autora].



>
Esboços para a cenografia
de *Um homem é um
homem*,
por Cristina Reis
[cortesia da autora].



Cintra e Jorge Silva Melo, mas também o retorno ao autor alemão em 1983, quando Cintra seleccionou a peça radiofónica *A travessia aérea do oceano* para um espectáculo – *Oratória* – que juntava a voz de Brecht a excertos de Gil Vicente e de Goethe para interrogar o momento histórico que atravessava nessa altura a sociedade portuguesa, mas também, muito provavelmente, a alma de alguns dos artistas que então integravam a companhia. O sentimento que parecia prevalecer era de uma clara disforia política e moral, um mal-estar obsessivamente denunciado, que se suspeitava – de forma aterradora – que seria dolorosamente irremovível. Os textos estavam dramaturgicamente elaborados na sua deriva mais interrogativa e indecível, e revelavam-se cenicamente expostos num afectado descentramento de objectos em palco e numa amargurada verbalização por parte dos actores. Tratar-se-ia de, através desses três autores, sinalizar – de encontro às perplexidades então sentidas – as respostas que sucessivos universos ideológicos tinham vindo a engendrar: o cristianismo, o idealismo romântico e a dialéctica marxista. De todos eles parecia, todavia, esgotada a sua virtualidade redentora. Felizmente, porém, a sequência repertorial que a companhia foi posteriormente traçando devolveu-lhes (e a nós espectadores, também) intermitências de alegria, ou de formas mais serenas de verbalizar ou interrogar esse mal-estar.

Apesar de durante mais de vinte anos a Cornucópia não ter voltado a Brecht, o certo é que outras modulações teatrais de "herdeiros" de Brecht foram ganhando forma e vida no espaço do Bairro Alto, como foi o caso de Edward Bond ou de Heiner Müller, em repetidas visitas. Com estes autores a companhia prosseguia a interpelação consistente de um repertório teatral através de formas interrogativas de, pelo teatro, falar da vida, da sua representabilidade e da eventual – e desejada – impugnação

do *status quo* em termos estéticos, que o mesmo é dizer num procedimento artístico que opera consequências de ordem filosófica, política e vivencial.

Este regresso a Brecht, ele próprio, em 2005 surge depois de um ciclo de reflexão sobre o poder (que incluiu, em 2003 e 2004, peças de Shakespeare, Calderón e Heiner Müller, respectivamente *Tito Andrónico*, *A vida é sonho* e *Anatomia Tito Fall of Rome*), e na sequência de duas admiráveis construções teatrais sobre clássicos portugueses referidos à comédia: *Filodemo*, de Luís de Camões, e *Esopaida*, ou *A vida de Esopo*, de António José da Silva. Provando uma vez mais – na prática repertorial e nas opções artísticas mais fundas – a articulação produtiva entre a grande literatura, a sua capacidade de questionamento crítico, e a zona de afirmação – na vida de quem deles se abeira – de exigentes padrões estéticos. E essa é a singular marca de uma companhia de teatro que na cultura portuguesa vai instituindo patamares de cada vez mais elevada exigência dramaturgica, figurativa, elocutória, interpretativa e musical, enfim, de formulação artística no seu mais amplo sentido.

A cenografia que Cristina Reis criou para *Um homem é um homem* representou um diálogo subtil entre as suas próprias formas de investir a cena – com parcimónia de efeitos, graça serena, inventividade artesanal – e os "preceitos" que, em 1931, numa encenação desta peça em Berlim, Brecht inaugurava, de forma radical e modernista, como sendo o modo "épico" de representação. Uma paleta cromática de alguma austeridade, adereços mínimos em cena, o fingimento à vista, uma leve pintura da cara dos quatro soldados (evocando aspectos do cinema mudo de Buster Keaton a Charlot), as marcações cuidadosamente desenhadas, alguns quadros de imagem fortíssima com pouco mais do que o puro trabalho de corpos em constelações performativas eram, em resumo, os traços figurativos mais em evidência nesta criação da Cornucópia.



Nos vários planos da representação o trabalho dos actores revelou-se de um vigor e expressividade invulgares, com interpretações muito equilibradas de todo o elenco, que era vasto, mas, na sua maioria, já afeiçoado ao trabalho da companhia: Nuno Lopes, José Wallenstein, Ricardo Aibéo, Maria João Luís, Dinarte Branco, Duarte Guimarães, Pedro Lacerda, Luís Lima Barreto, Cláudia Jardim, Henrique Cardador, João Lizardo e Tiago Matias. Ao itinerário performativo especial de cada actor – na voz, na mímica, na gestualidade e nas marcações – sobrepunha-se uma realização cénica holística que claramente decorria de uma visão artística de grande consistência e clareza interpretativa.

Com efeito, aliando a virtualidade fortemente crítica da peça (cruel, a vários títulos) a um jogo de graus diversos de cómico, o espectáculo revelava uma impressionante paleta de formulações interpretativas que comprovavam um entendimento seguro do texto e uma magnífica interpelação artística de hoje para as duas peças. E aí reside uma das forças mais eficientes da desconstrução operada por algumas das encenações de Luís Miguel Cintra: a de interferir nessa zona em que a inteligibilidade das situações mais se confunde com um difuso sentimento de um não-sei-quê invasor que nos assedia e que os espectáculos parecem trazer à tona para nos revitalizar o sentido crítico, mas também o prazer do reconhecimento de nós próprios.

É aqui que vale a pena relembrar o efeito de estranheza ou distanciação que marcou o modernismo de Brecht e trouxe futuro ao drama como fórmula artística de permanente vitalização do seu cânone. Não se trata, de facto, de mais uma "convenção", mas antes de pontos de apoio ou questionação para percebermos que o teatro só viverá da sua permanente refundação. E isso Luís Miguel Cintra não só compreendeu, mas operacionalizou em cena, mercê de uma judiciosa e amadurecida reflexão sobre o que fazer para cumprir o desafio de Brecht. Como escreveu no programa do espectáculo que trabalhava, nas suas palavras, "um texto genial":

Este teatro não é um produto cultural. É um trabalho. Um trabalho nosso e um trabalho para o espectador. Para gente que se divirta a pensar. Aí fica para quem quiser. Raras vezes no trabalho desta companhia se sentiu tanto o que é a dramaturgia. Cada momento da peça, cada gesto, cada entoação, cada objecto no palco, cada efeito de luz, nos pediu um pensamento e nos exigiu uma decisão. Concreta.



Detalhada. Sem medo nem cautelas. A responsabilidade que entregamos à sala exigiu-nos a nós outro trabalho. Talvez o da chamada "distanciação". Representar de outra maneira. Longe da identificação emotiva com as personagens a que nos vamos habituando como arte de bem representar. Não sei se conseguimos. Tratava-se de não vender espectáculo, de não seduzir, de não impor nenhuma opinião. Deixar campo de liberdade ao espectador. Sabemos que representar um texto assim é propor ao espectador um pensamento e é estar em cena com a responsabilidade que aos outros pedimos. (Cintra 2005: 5-6)

Para o fazer foi também necessário promover a reflexão, interrogação e pronunciação de cada um dos que participaram nesta criação, pelo que o encenador confirmava no programa a invenção colectiva do espectáculo. E não se trata apenas de averbar nomes e procedimentos artísticos dos que na tradução, dramaturgia, encenação, cenografia, figurinos, desenho de luz, música, textos críticos e outras actividades – tanto artísticas como técnicas, tanto inventivas como de apoio – constam da ficha do espectáculo¹. Trata-se também de perscrutar – pela memória cultural, pelo saber actualizado – o que foi sendo feito em publicações e em palcos em torno deste autor e deste texto entre nós. Processos próprios de uma companhia de teatro que é alicerce sedutor da cultura que nos mantém espiritualmente vivos.

Neste diálogo e colaboração de Brecht e Cintra, com os colectivos que ambos movimentam e que *Um homem é um homem* cenicamente oficiou, relembremos palavras que surgiram no número anterior desta revista:

A eximia arquitectura deste espectáculo dava ainda testemunho da superação que aqui se atingiu como forma de reinventar Brecht: numa apoteótica construção de sentido que revela o que ele tem ainda para nos dizer, a nós que "vimos depois dele" e com ele tanto aprendemos e nos divertimos. (Seródio 2005: 98)

Referências bibliográficas

- CINTRA, Luís Miguel (2005), "Este espectáculo", Programa do espectáculo *Um homem é um homem*, Lisboa, Teatro da Cornucópia, pp. 3-6.
SERÓDIO, Maria Helena (2005), "Anatomia da desumanização", *Sinais de cena*, n.º 4, Dezembro APCT / CET, Porto, Campo das Letras, pp. 94-98.

<

Um homem é um homem, de Bertolt Brecht, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2005 (de baixo para cima: Nuno Lopes, Duarte Guimarães e Ricardo Aibéo), fot. Luís Santos.

>

Um homem é um homem, de Bertolt Brecht, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2005 (Duarte Guimarães e Nuno Lopes, no elefante; Dinarte Branco, Henrique Cardador, Maria João Luís e João Lizardo), fot. Luís Santos.

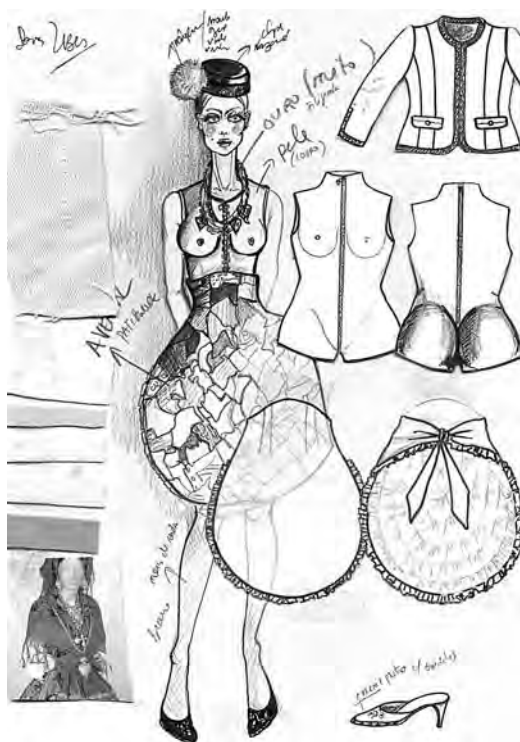
¹ Para além dos tradutores, actores, criadores e outros colaboradores artísticos já aqui citados, são ainda de destacar: Daniel Worn d'Assumpção, Vasco Pimentel, Hugo Reis, Manuel Romano, Linda Gomes Teixeira, Luís Miguel Santos, Jorge Esteves, Rui Seabra e Amália Barriga, entre outros.

UBUs

Feira animada

Paulo Eduardo Carvalho

<
Esboços e apontamentos técnicos para os figurinos de *UBUs* (Dona Ubu), por Bernardo Monteiro [cortesia do autor].



Esboços e apontamentos técnicos para os figurinos de *UBUs* (Rei Ubu), por Bernardo Monteiro [cortesia do autor].



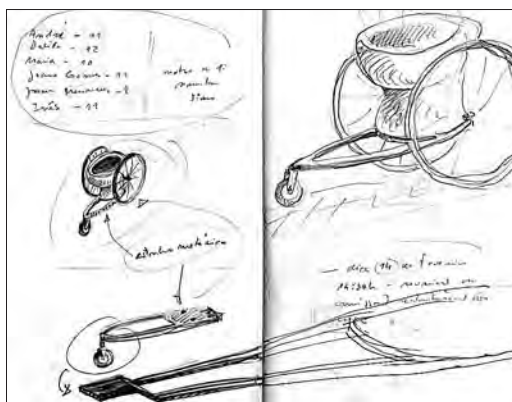
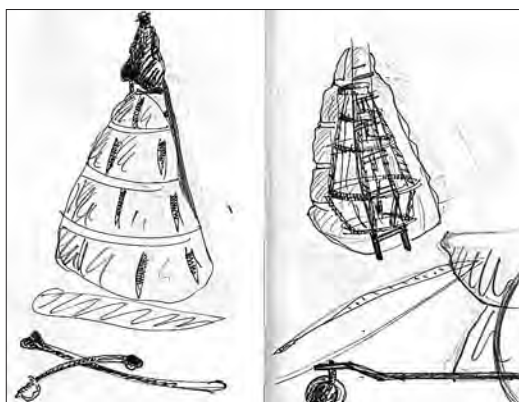
UBUs teve estreia a 16 de Abril de 2005, no espaço do Teatro Carlos Alberto, no Porto. Reposto, alguns meses mais tarde, no Teatro Nacional S. João, o espectáculo foi depois apresentado no Teatro Argentina, em Roma (4-5 de Outubro de 2005), e, já este ano, também na Comédie de Reims, em França (19-29 de Janeiro de 2006). Combinação exaltante de talentos, esforços e recursos, *UBUs* resultou, sobretudo, da fértil imaginação criativa e programática do seu encenador, Ricardo Pais, que conseguiu integrar a revisitação de um importante momento fundador da dramaturgia contemporânea num projecto cénico de amplo alcance artístico, crítico e formativo.

O plural do título encontrou plena justificação na hábil e sugestiva ampliação da peça *Rei Ubu*, de Alfred Jarry, através do recurso a outros textos da gesta ubuesca desenvolvida pelo autor francês, com a inventiva tradução e dramaturgia de Luísa Costa Gomes, igualmente responsável pela tradução, publicada pela Campo das Letras, com o apoio do Teatro Nacional S. João, da quase totalidade daquele ciclo dramático: *Rei Ubu*, *Ubu agrilhado*, *Ubu cornudo* e *Ubu no outeiro*.

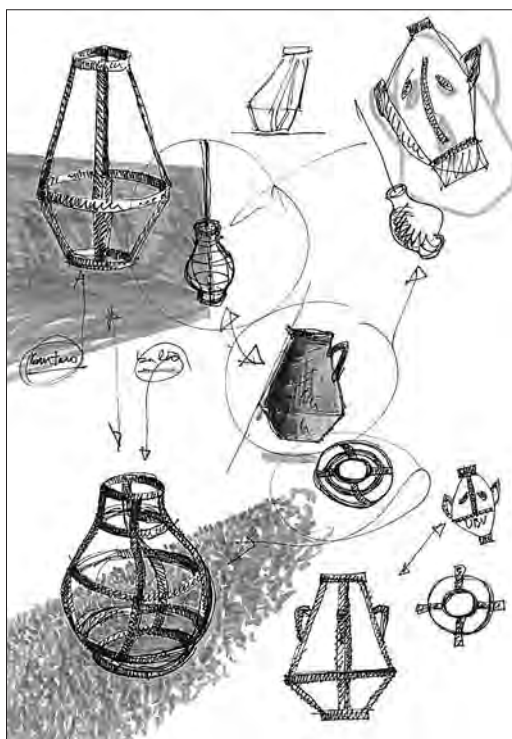
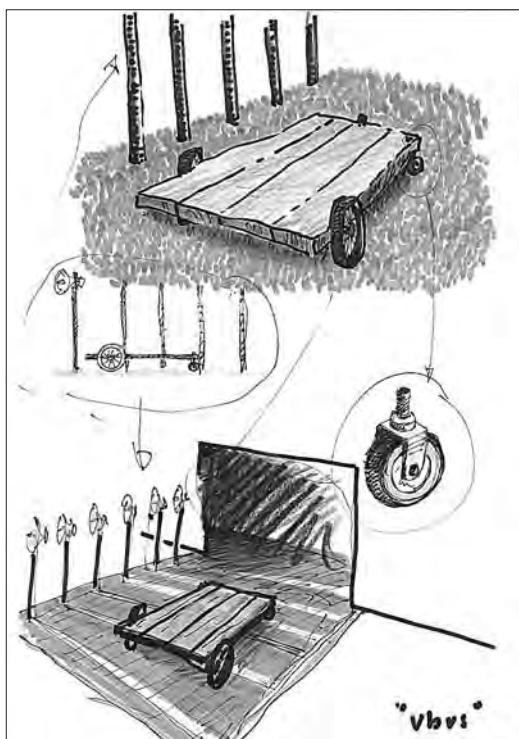
Mas *UBUs* apresentava-se também como "plural" na expressiva orquestração das linguagens cénicas convocadas

para a construção do espectáculo. Originalmente projectado como um musical, o espectáculo vivia de muitos e diversos contributos: o espaço cénico assinado por Pedro Tudela, um imenso relvado artificial, povoado por dois enormes mastros de madeira, na extremidade dos quais florescia uns gigantescos altifalantes sugerindo o espaço de um terreiro, de uma feira ou arraial popular, inusitadamente atravessado por sanitas servindo de assentos reais, combinando a sugestão escatológica com diversas remissões surrealizantes para o domínio das artes plásticas; os extraordinários figurinos de Bernardo Monteiro, capazes de preservar a origem bonecreira da criação de Jarry com a refiguração paródica de diversos motivos do vestuário tradicional português, entre a sedução etnográfica e a crítica à manipulação ideológica de que muitos desses motivos foram outrora objecto, sinalizando de forma clara a sugestão enunciada pelo subtítulo do espectáculo: "um contributo para a desdramatização da pátria"; o lúdico e transfigurador desenho de luz de Nuno Meira; e ainda as contribuições de Margarida Moura e Miguel Andrade Gomes, respectivamente, nas coreografias tradicionais e nas lutas e marchas militares.

Num outro domínio, determinante para a excitação sensorial provocada pelo espectáculo e para o desenvolvimento



<>
Esboços para a cenografia
de *UBUs*,
por Pedro Tudela
[cortesia do autor].



<>
Esboços para a cenografia
de *UBUs*,
por Pedro Tudela
[cortesia do autor].

de uma assumida lógica de "variedades", destaquemos ainda a percutante criação e preparação rítmica de Miquel Bernat, as saborosas canções compostas por Sérgio Godinho e o desenho de som de Francisco Leal, aqui promovido à condição de protagonista por inteiro da representação, na medida em que todos os intérpretes, quais personagens de feira popular, transportavam consigo, pendurados ao pescoço, enormes microfones de mão.

A já referida pluralidade encontrou mais plena expressão na amplitude de recursos expressivos explorada entre o conjunto de actores: 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 representavam, cantavam, dançavam, combinando a mais extraordinária versatilidade com a mais contagiante energia, tão eficazes no retrato de uma certa boçalidade como no cumprimento da exigente proposta performativa. Um merecido destaque vai para João Reis, que construiu o seu Ubu com a intensidade que só o talento e a experiência acumulada conseguem proporcionar, explorando uma espécie de *gestus* distanciador, que fazia de toda a sua actuação um comentário irónico à própria ficção representada.

Através da convocação de diversas imagens de uma certa portugalidade, figuradas de forma exemplar a nível dos figurinos, da cenografia, da música, da dança e do rigor expressivo dos intérpretes, Ricardo Pais propôs-nos, com *UBUs*, um exercício cénico que simultaneamente actualizava a agudeza crítica do universo de Alfred Jarry e potenciava as suas possibilidades lúdicas, desse modo proporcionando uma experiência singular de irrisão e comunicabilidade, transformando a "feira cabisbaixa" de que nos falava o poeta Alexandre O'Neill num tão vertiginoso quanto deleitoso exercício criativo. *UBUs* demonstrou, assim, de forma eloquente a seriedade e consequência do trabalho criativo e formativo que Ricardo Pais vem há anos desenvolvendo no Teatro Nacional S. João, através da proposta regular de desafios imaginativos que constituem um dos mais estimulantes projectos de labor cénico da criação teatral portuguesa contemporânea.

O criador decidiu ainda utilizar alguns dos meios e recursos do Teatro que dirige para investir num registo videográfico, em formato DVD, com realização de João Tuna, que simultaneamente recupera a memória daquele espectáculo e, com uma invulgar combinação de competência e talento, se apropria dela para criar um outro objecto artístico.

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

Não deixa de ser curioso analisar este espectáculo também a nível das próprias contribuições criativas que congregou, entre antigas e mais recentes cumplicidades – e emprego o termo na mais efectiva acepção de encontros artísticos. Sérgio Godinho foi colaborador de Ricardo Pais em marcantes espectáculos da década de 70, nomeadamente como intérprete, na sua primeira encenação de *A mandrágora*, de Maquiavel, em 1976, e em *Matinée mágica*, de Wolfgang Bauer, no ano seguinte, ambos no âmbito d'Os Cômicos. Foi seu colaborador musical em *Terceiro mundo*, em 1981, e Ricardo Pais assegurou a direcção de um seu espectáculo de canções, em 1990, *Sérgio Godinho: Escritor de canções*. Passados dezasseis anos, o compositor reaparece, em *UBUs*, a assinar um conjunto insólito de canções criadas a partir do material da gesta ubuesca, com ostensivos traços brechtianos e weilianos, assegurando uma das vertentes musicais decisivas deste complexo musical. Luísa Costa Gomes, a autora de *Clamor*, a partir dos textos de António Vieira, em 1994, reaparece aqui no papel de tradutora e dramaturgista. Para lá da recuperação de dois mais experimentados colaboradores, quase todos os outros criativos envolvidos resultam de encontros mais ou menos recentes: Francisco Leal, "sonoplasta" desde *Dom Duardos*, em 1996, e "desenhador de som", desde *Raízes rurais, paixões urbanas*, em 1997; Nuno Meira, no desenho de luz, e Miguel Andrade Gomes, mais ocasionalmente, desde *Hamlet*, de 2001; o artista plástico Pedro Tudela desde *Rua!*, em 2003, e *Sondai-me! Sondheim*, em 2004; e o figurinista Bernardo Monteiro também desde *Sondai-me*. Entre o elenco, encontramos uma idêntica combinação de mais antigas e mais recentes cumplicidades, entre João Reis, Micaela Cardoso, Jorge Vasques, Lígia Roque ou Emília Silvestre e Paulo Freixinho, Pedro Almendra, João Castro ou Joana Manuel. Também aqui encontramos um programa, circunstancialmente determinado, sem dúvida, mas que denuncia uma estratégia e um modo de proceder, contribuindo de forma decisiva para a potenciação ou descoberta – em resumo, formação – de novos e renovados criadores e intérpretes.

Como já se sugeriu e facilmente se compreenderá, todo este projecto *UBUs* vale por si, pelas suas intrínsecas qualidades técnicas e artísticas, bem como pela experiência estética proporcionada, mas apresenta-se também como o resultado de todo um programa e todo um investimento consequente, de contornos quase históricos no sistema teatral português, tal a sua raridade. Para lá da legitimidade de todos os pontos de vista conflituosos que possam existir hoje em torno do papel e das funções de um Teatro Nacional – discussão que os sucessivos responsáveis políticos têm surpreendentemente conseguido, por inabilidade ou estratégia,



isolar da muito mais decisiva discussão de um serviço público no domínio do teatro –, será importante reconhecer, com a objectividade possível, que a experiência destes quase dez anos de existência do Teatro Nacional S. João constitui praticamente a única referência a partir da qual é, hoje, possível discutir a responsabilidade decisiva do Estado na estruturação do sistema teatral português. Sem equívocos e sem preconceitos.

Aquilo que distingue *UBUs* de muitos outros espectáculos produzidos naquele teatro e de muitas das criações recentes de Ricardo Pais no âmbito daquela estrutura não será unicamente a sua felicidade artística. Se recuar, serei capaz de preferir objectos mais requintados e sofisticados, como *A salvação de Veneza*, no já longínquo ano de 1997 – que, curiosamente, este mais recente espectáculo citava de forma evidente, quando colocava alguns dos conspiradores debaixo de um dos altifalantes –, exemplo claro de todo o imenso saber e talento cénico do criador na organização subtil de sinais e linguagens, com ênfases muito eloquentes na gestão expressiva da visualidade e do trabalho de representação. (*A salvação de Veneza* terá sido, aliás, um espectáculo decisivo para o crescimento artístico de um actor como João Reis.) *UBUs*, contudo, pertence a uma categoria diferente de experiências, aquela em que se podem também integrar, novamente como exemplo, *As lições* ou *Noite de reis*, ambos de 1998, por conseguir articular essa fascinante orquestração de tudo aquilo que faz a cena reverberar de sentidos com uma generosidade comunicativa, talvez sempre presente nas ambições do criador, mas algumas vezes atraída pelo seu próprio fascínio de elaboração cénica. Como qualquer insuportável "teatreiro", Ricardo Pais impacienta-se de tal forma com aquilo que sente como sendo a ignorância e os preconceitos que grassam na comunidade teatral e jornalística, que tem conseguido – involuntariamente, por certo – prejudicar quase irremediavelmente o imenso capital pedagógico e formativo que todos os seus espectáculos encerram e, em torno deles, toda a sua acção como gestor cultural. *UBUs* conseguiu ser, justamente, o contrário dessa *persona* pública tantas vezes agreste e até, facilmente, arrogante, para se oferecer como a celebração teatralmente cultíssima e sofisticada da invulgar imaginação cénica que, desde 1975, tem tentado trilhar caminhos novos e ousados para o teatro português.

Que a criação deste espectáculo tenha coincidido com um momento de mais efectiva internacionalização da produção do Teatro Nacional S. João é simplesmente um motivo adicional para celebrarmos a vitalidade deste projecto, com a atenção e a responsabilidade que nos cabe também enquanto espectadores.

Miguel Castro Caldas

Irónica leveza e poesia discreta

Sebastiana Fadda



<

É bom boiar na banheira,
de Miguel Castro Caldas,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas /
Chapitô, 2005
(Tiago Viegas),
fot. Chapitô.

Conto de Natal,
de Miguel Castro Caldas,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas,
2004 (Sandra Faleiro),
fot. João Lopes.

>

Escrevemos na "nota para a imprensa" que a atribuição de uma Menção Especial ao dramaturgo Miguel Castro Caldas se justificava pelo facto de vir revelando um singular labor de escrita que brinca ironicamente com as palavras num jogo subtil entre a desmistificação de lugares comuns e o encantamento poético. Dele se encenaram em 2005 *Nunca-terra em vez de Peter Pan* (co-produção Primeiros Sintomas e Culturgest), *É bom boiar na banheira* (co-produção Primeiros Sintomas e Chapitô) e a ele se deveu ainda a co-tradução de *A fábrica de nada*, da holandesa Judith Herzberg, que os Artistas Unidos levaram à cena também em 2005 numa co-produção com a Culturgest.

Por ocasião dos encontros para o projecto *Descobridores do teatro português... 2004*, organizado pelo Atelier Européen de la Traduction de Orléans em parceria com os Artistas Unidos e que decorreu no Teatro Taborda há dois anos, Miguel Castro Caldas falou de si próprio como de um "aprendiz da escrita". Referia-se aos dois livros de narrativa publicados até então, ou seja *Queres crescer e depois não cabes na banheira* e *As sete ilhas de Lisboa*. Quanto à bibliografia teatral, na altura constava de dois títulos: *A montanha também quem* e *O homem do pé direito*, ambas de 2003, a primeira ainda hoje inédita e a segunda editada com *O homem da picareta*, de 2004.

Em relação à dramaturgia, ainda no evento lembrado, o jovem autor autodefinia-se como um caso especial, pois a sua ligação com o palco devia-se a uma colaboração intensa e exclusiva com Bruno Bravo e o grupo Primeiros Sintomas. Acrescentou, ainda, sentir-se intimidado pelos mitos e símbolos que normalmente atraem os outros escritores (esclarecendo recentemente que isso é verdade na medida em que os mitos e os símbolos são tidos como absolutos). Mas assumiu, isso sim e sem reservas, a fascinação por uma série reduzida de elementos e de recursos estilísticos que vão do gosto pelo surrealismo e pela paródia à pequena filosofia do quotidiano, autosituando-se mais em geral no âmbito da filosofia e do paradoxo.

E é um quotidiano não isento de rasgos grotescos que caracteriza as peças *O homem do pé direito*¹ e *O homem da picareta*². Os dois textos não excluem um sentido poético peculiar, derivado mais das situações evocadas pelas palavras do que do seu potencial rítmico e sonoro. Nem faltam referências culturais de origem culta, popular ou fantástica: as citações do *Romanceiro popular português* por exemplo, mas também as alusões à fábula de Hansel e Gretel, para se censurar a miséria geradora do cinismo e da entrega das crianças a si próprias; ou a convocação de Fialho de Almeida e Pinheiro Chagas, bem como dos homens comuns,

¹ Estreada em Outubro de 2003 na Associação Cultural Abril em Maio.

² Estreada em Setembro de 2004 no Espaço Karnart.

>

*A montanha
também quem,*

de Miguel Castro Caldas,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas,
2003 (Raquel Dias),
fot. Tiago Rosário.



>

Conto de Natal,

de Miguel Castro Caldas,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas, 2004
(Raquel Dias,
Filomena Oliveira,
Sandra Faleiro
e Peter Michael),
fot. João Lopes.



>

Conto de Natal,

de Miguel Castro Caldas,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas, 2004
(Filomena Oliveira,
Sandra Faleiro
e Ana Brandão),
fot. João Lopes.



para se criticar a degradação do património imobiliário português. Essas duas peças configuram-se, ainda, como textos interpelativos, onde um espaço importante, mesmo que diluído no registo lúdico dos jogos de palavras, das metáteses ou do grotesco, é ocupado pelas constantes interrogações, sejam elas sobre a identidade, escorregadia e incerta, ou sobre o valor da escrita e da linguagem, duvidoso quanto baste.

Nessa linha do paradoxo poético e do desassossego temático inscrevem-se também as peças levadas à cena respectivamente em Setembro e Dezembro de 2005: *Nunca-terra em vez de Peter Pan*, e baseada numa possível continuação da aventura de Peter Pan, e *É bom boiar na banheira*, mais abertamente destinada a um público infantil, ambas encenadas por Bruno Bravo. Foi-se assim cimentando aquela relação artística e pessoal que determinou o ingresso e vem suscitando a permanência de Miguel Castro Caldas na escrita dramática, permitindo-lhe desenvolver um discurso singular e uma significativa experiência directa com a cena, não desdenhando a prática da intertextualidade entre produção narrativa e dramática.

Importa, também, não esquecer mais uma frutífera colaboração do autor em 2005, com os Artistas Unidos desta vez, e em veste de adaptador da tradução de David

Bracke da peça musical *A fábrica de nada*, de Judith Herzberg³.

Nunca-terra em vez de Peter Pan é um texto divertido, bem disposto e faz dos trocadilhos, dos jogos de palavras, das assonâncias e do valor musical da palavra um dos seus pontos de força. Quanto ao tema, gira em torno das dificuldades ligadas ao crescimento do corpo, ao abandono da infância e à entrada na idade adulta. Na cena os actores tiveram desempenhos muito equilibrados. A parte musical tinha grande relevo e por vezes surgia em consonância com uma linguagem em que abundava um *nonsense* pertinente, não gratuito e que, antes pelo contrário, acrescentava coerência ao tom geral da peça. A cenografia, os figurinos e os adereços foram escolhidos com cuidado e eram muito coloridos, sugerindo um universo a meio caminho entre a banda desenhada e a ilustração de livros para infância.

É bom boiar na banheira reitera certos tropismos típicos do universo do autor: trocadilhos, jogos de palavras, assonâncias e musicalidade da palavra. O assunto principal configura-se como uma glosa do tema tratado no espectáculo anterior, ou seja, a dificuldade de crescer. Quanto às personagens que deram vida à acção cénica, vinham do imaginário infantil mais tradicional: uma bailarina, um soldadinho de chumbo e uma boneca de trapos. E foi no sentido assumidamente mais tradicional que os actores

³ Estreada em Novembro de 2005 com encenação de Jorge Silva Melo, numa co-produção Culturgest / Artistas Unidos e em princípio destinada – mas não em exclusivo – a um público infanto-juvenil.



<
É bom boiar na banheira,
 de Miguel Castro Caldas,
 enc. Bruno Bravo,
 Primeiros Sintomas /
 Chapitô, 2005
 (Gina Tocchetto
 e Nádía Santos),
 fot. Chapitô.



<
*Nunca-terra em vez de
 Peter Pan*,
 de Miguel Castro Caldas,
 enc. Bruno Bravo,
 Primeiros Sintomas /
 Culturgest
 (Sandra Faleiro),
 fot. Folha.

desempenharam os seus papéis, tendo movimentos quase mecânicos a bailarina (ligada aos sons dos carilhões) e o soldadinho de chumbo (ligado às marchas militares), mais soltos a boneca de trapos (sendo mole e feita de materiais de recuperação), num dispositivo cénico que lembrava vagamente as caixas de lata onde antigamente se guardavam os brinquedos.

Em *A fábrica de nada* o enredo tem implicações simbólicas que transcendem a sua aparente simplicidade: depois do fecho de uma fábrica de cinzeiros, os operários decidem tomar conta da situação e manter a fábrica aberta para produzir "nada". Há uma crítica inequívoca aos mecanismos que regem uma sociedade de um liberalismo selvagem, cujas forças motoras assentam no dinheiro, na produção e no consumo. A sugestão burlesca da autora é um alerta, o desfecho uma solução humana de reivindicação do direito a existir mesmo sem pertencer aos mecanismos produtivos. Actores e músicos partilharam o palco dando vida a soluções inovadoras, coreografando as partituras que percorriam um vasto repertório, do samba ao flamenco, passando por apontamentos rock e *fraseggi* de natureza operática. Neste caso, importa sublinhar que, por trás da voz da autora, são perceptíveis as afinidades e cumplicidades dos mediadores do texto para português.

A voz de Miguel Castro Caldas tem um timbre muito pessoal. O autor sabe integrar-se com humildade nos colectivos teatrais, adaptando-se às exigências da cena e dos encenadores, contribuindo para a criação de espectáculos que fazem apelo à vivacidade, à sensibilidade e à inteligência, abrindo o palco a uma ternura consoladora, a um sentimento poético discreto, a um sentido de humor subtil e a uma leveza irónica no tratamento de temas ligados à existência. Detecta-se, aliás, aquela leveza por vezes em estado de graça de que falava Italo Calvino numa das suas *Lições americanas*, também conhecidas como *Seis propostas para o novo milénio*. Ou seja, uma leveza irónica que bem se integra num teatro do paradoxo.

Referências bibliográficas

- CALDAS, Miguel Castro (2002), *Queres crescer e depois não cabes na banheira*, Porto, Âmbar.
 -- (2004), *As sete ilhas de Lisboa*, Porto, Âmbar.
 -- (2005), *O homem do pé direito e O homem da picareta*, Lisboa, Cotovia & Artistas Unidos, Livrinhos de teatro.
 -- (2005), *Nunca-terra em vez de Peter Pan*, Lisboa, Primeiros sintomas.
 CALVINO, Italo (1993), *Seis propostas para o novo milénio: lições americanas* (1985), trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema.

>
O homem da picareta,
 de Miguel Castro Caldas,
 enc. Bruno Bravo,
 Primeiros Sintomas,
 2004 (Peter Michael
 e Raquel Dias),
 fot. Bruno Bravo.

Serviço d'amores

Ou a continuada reinvenção de Vicente

Maria Helena Serôdio

>
Serviço d'amores,
 texto e enc. Maria Emília
 Correia (sobre textos de
 Gil Vicente),
 Teatro Nacional D. Maria II
 e As Boas Raparigas,
 2005 (Carla Miranda,
 Maria do Céu Ribeiro
 e Vitor d'Andrade),
 fot. Rui Francisco.



Escrevemos na "nota para a imprensa" que a atribuição de uma Menção Especial ao espectáculo *Serviço d'amores*, com dramaturgia e encenação de Maria Emília Correia (numa produção do Teatro Nacional D. Maria II, com a colaboração d' As Boas Raparigas), se justificava pelo facto de partir de uma composição dramaturgica "de desbragada fantasia" com que a encenadora abordava o universo vicentino, emprestando-lhe uma atraente dimensão sensual e plástica, uma expressiva atmosfera musical, e uma intenção paródica que, não desfigurando os textos de Gil Vicente, dava uma face divertida ao desconcerto de amores que o autor neles representa.

Organizando a matéria vicentina em onze quadros e dez excertos – retirados de *Festa, Feira, Físicos, Fadas, Romagem, Farelos, Velho, Lusitânia, Inês Pereira* e *Inverno* –, o espectáculo assumia um carácter episódico, numa movimentada sucessão de cenas de amor sofrido, risível ou extravagante, mas em imaginativas fórmulas de grande plasticidade, de vibrantes universos melódicos e de belas composições figurativas em andamentos de tocante – ou provocante – inventividade.

O espectáculo revelava, de facto, uma invulgar convergência de procedimentos artísticos que muito deveram tanto ao valor singular de cada um dos seus intervenientes, quanto a uma exemplar direcção por parte da encenadora.

Assim foi com os figurinos – estuantes de cor e expressividade – que Rafaela Mapril inventou e que acentuavam de forma notável alguns dos contrastes ou convergências que entre si as personagens revelavam. E idêntica solução inventiva trouxe a cenografia de Rui Francisco (assistido por Cláudia Armada), com algumas soluções admiráveis (como a cama-mesa que descia da teia ou o lendário rinoceronte esculpido em rede) e que, de um modo geral, ajudavam a compor quadros que iam da nota mais festiva até à mais dorida melancolia. O desenho de luzes, de João Paulo Xavier, criou momentos de inesquecível beleza (sensual, exuberante, rica de cambiantes festivos) e outros em que se lia a mais funda tristeza, como no branco gélido que acompanhava a velha na travessia da montanha nevada para ir casar. O som, a cargo de Rui Dâmaso, Luís Aly e António Venâncio, em



muito contribuiu para acompanhar uma musicalidade que conferiu um extraordinário ritmo ao conjunto, inventando separadores, sublinhando atmosferas, picando o ritmo, animando, enfim, um universo musical a todos os títulos excepcional.

Os actores ofereceram a tempo inteiro um conjunto notável de interpretações, revelando, para além da qualidade interpretativa de cada um, o experiente apoio vocal (na elocução e técnica vocal) de Luís Madureira, a bellissima linha coreográfica de Marta Lapa e uma direcção artística – de trepidante imaginação – que Maria Emília Correia soube imprimir ao conjunto.

Assim José Neves, Rita Blanco, Sónia Neves, Maria do Céu Ribeiro, Manuel Coelho, Edmundo Rosa, Paula Mora, Avelino Lopes, Izilda Mussuela, Carla Miranda, Vítor d'Andrade e João Grosso foram os lugares figurativos de inequívoca qualidade que firmaram em cena a intenção geral de um espectáculo que se propunha (e fê-lo com êxito) inventar de novo, "fugir ao desconcerto pelo divertimento, lugar do imaginário", como se escreve no programa.

Um a um, os actores iam trazendo ao palco a imensa galeria dos sofridos de amor que Vicente criou no seu teatro, num projecto que, mais do que recriar uma história, jogava com a variedade de rostos, formas, vozes e situações em que o amor é tema, e tem no seu desenvolvimento cénico as mais desvairadas modalizações. Um rodopio de cenas, afinal, em que movimento coreográfico e música criavam nexos e compunham uma paleta humana de múltiplos gestos e fazeres. Assim foi com Aires Rosado ou Torres (por José Neves), Genebra Pereira e Moça do *Velho da horta* (por Rita Blanco), Marta Dias ou Isabel (por Sónia Neves), Lediça ou Velha (por Maria do Céu Ribeiro), Clérigo, escudeiro ou Brisco (por Manuel Coelho), Dinis Lourenço ou Apariço (por Edmundo Rosa), Velha (por



Paula Mora), Brásia Dias ou Mãe do *Auto da Lusitânia* (por Carla Miranda), Rascão e Cortesão (por Vítor d'Andrade) e Diabo ou Velho (por João Grosso).

Muitas foram as linguagens artísticas que convergiram em palco, como bem verificou Maria João Brilhante na sua análise ao espectáculo publicada na revista *Sinais de cena* – "do circo ao musical, do burlesco à farsa" (Brilhante 2004: 82). O jogo estendia-se ainda na acentuação de estereótipos sociais, na citação – em jeito de paródia – de outros espectáculos, bem como nas mais diversas modalidades de desenhar em cena as razões da sensualidade.

Voltaria à análise de Maria João Brilhante para acrescentar à riqueza do espectáculo uma nota relativamente a um outro elemento importante também desta extravagância vicentina:

Quanto ao humor, se por vezes ele se manifesta através da escatologia, rebaixando possíveis idealizações do amor, noutros momentos reveste-se de uma comovente 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. (*Ibidem*: 83)

Estas são, pois, algumas das razões que nos parecem justificar plenamente a Menção Especial que atribuímos ao espectáculo *Serviço d'amores* na pessoa da sua encenadora Maria Emília Correia.

Talvez devêssemos, porém, acrescentar que esta não foi seguramente uma invenção isolada da encenadora que, tendo-se iniciado no teatro como actriz em 1970, no

<
Serviço d'amores,
texto e enc. Maria Emília
Correia (sobre textos de
Gil Vicente),
Teatro Nacional D. Maria II
e As Boas Raparigas,
2005 (Paula Mora
e Sónia Neves),
fot. Rui Francisco.

>
Serviço d'amores,
texto e enc. Maria Emília
Correia (sobre textos de
Gil Vicente),
Teatro Nacional D. Maria II
e As Boas Raparigas,
2005 (Composição
cenográfica fora do
espectáculo),
fot. Rui Francisco.

>

Serviço d'amores,
texto e enc. Maria Emília
Correia (sobre textos de
Gil Vicente),
Teatro Nacional D. Maria II
e As Boas Raparigas,
2005 (Carla Miranda,
José Neves,
Manuel Coelho
e Vitor d'Andrade),
fot. Rui Francisco.



<>

Serviço d'amores,
texto e enc. Maria Emília
Correia (sobre textos de
Gil Vicente),
Teatro Nacional D. Maria II
e As Boas Raparigas,
2005 (João Grosso),
fot. Rui Francisco.



Teatro Experimental do Porto, foi construindo uma carreira artística muito variada, que vem envolvendo outras aptidões e oferecendo as mais ousadas experimentações com textos de autores portugueses. Com efeito, se no campo da sua actuação como atriz, Maria Emília Correia passou por companhias tão diversas – mas tão exigentes também – como Os Cômicos, a Cornucópia, o Grupo Teatro Hoje, entre outras, é visível a atracção que vem mais recentemente sentindo por textos que exigem uma apropriação dramaturgica para subirem ao palco. Lembremos, por exemplo, alguns dos espectáculos que dirigiu, como *O avião de Tróia* (1996) sobre texto de Luiza Neto Jorge, *O gato que chove (fantasia cênica)*, em 1997, sobre textos vários de Mário Cesariny de Vasconcelos, *Vinha-d'alhos* (1999) em torno de *Lucialima*, de Maria Velho da Costa, ou a bela invenção de *Menino ao colo – momentos e lugares da vida do extravagante Santo António* (2002), sobre peça poética de Armando Silva Carvalho.

Com uma presença cênica muito cativante – recordemos as belas figurações de Maria, no *Woyzeck*, da Cornucópia (1977), a *Menina Júlia*, da peça de Strindberg, no Teatro da Graça (1979), ou, mais recentemente, como

Ela em *Encontro com Rita Hayworth*, no Teatro Aberto (2002) –, Maria Emília Correia alia a segurança de uma atriz experimentada a uma intervenção cultural que passou por experiências na rádio em programas culturais, até à mais recente inclinação para a criação múltipla de objectos cénicos: relendo os autores, afeiçoando dramaturgicamente textos que podem não ter sido escritos para teatro, dirigindo actores em universos de singular inventividade. Correndo, por isso mesmo, alguns riscos, desacerando por vezes, mas não desistindo desta vontade obstinada de criar mundos imaginários em diálogo com alguns dos nossos melhores escritores.

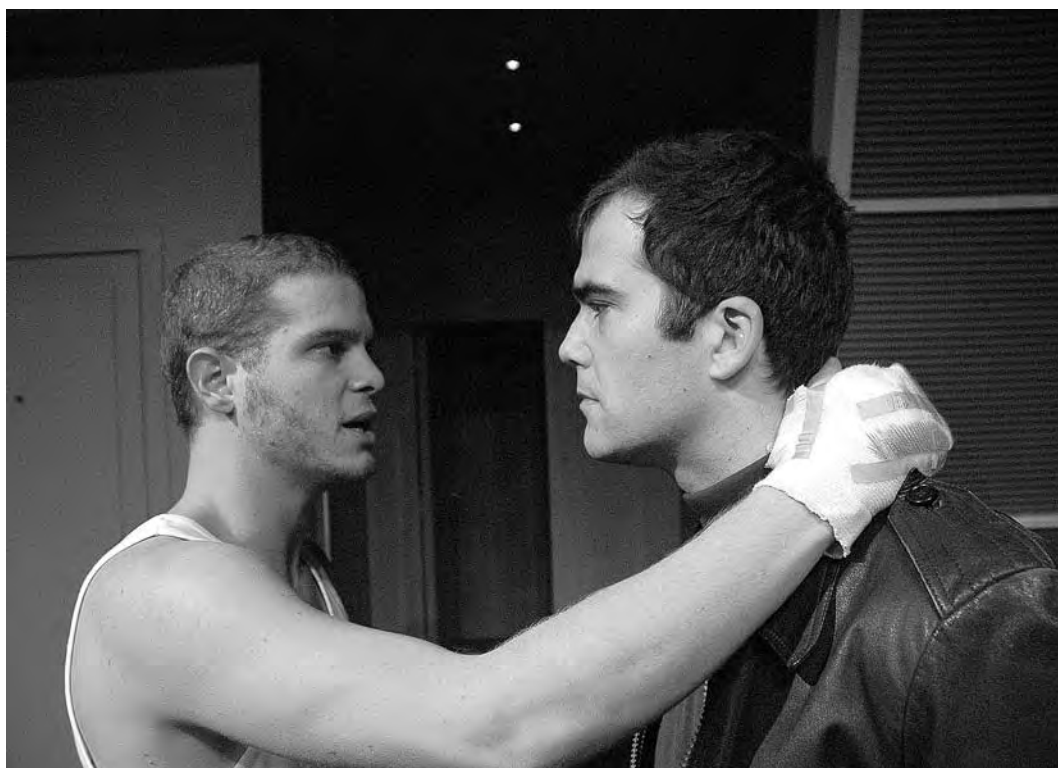
Referência bibliográfica

BRILHANTE, Maria João (2005), "Uma 'desordem harmónica' ou uma extravagância pós-moderna", in *Sinais de cena* n.º 3, Junho, APCT/CET, Porto, Campo das Letras, pp. 94-98.

Fantasmas

Luz na cidade

João Carneiro



<
Luz na cidade,
de Conor McPherson,
enc. João Lourenço,
Novo Grupo /
Teatro Aberto,
2005 (Nuno Gil
e Marco Delgado),
fot. João Lourenço.

No início, um homem de meia idade, uma meia idade avançada, vai consultar um psiquiatra. A mulher morreu, e agora aparece-lhe em fantasma; o homem está a dar em doido com as aparições. No final da peça, o viúvo deixou de ver fantasmas; sente-se curado, e bem disposto. No final, também, é Nuno, o jovem psicólogo, quem passa a ver fantasmas.

Dito assim, temos a impressão de estar perante uma narrativa psicanalítica clássica: o paciente, a história desse paciente, a cura. Algo menos clássico poderá ser a transferência que, neste caso, se opera de forma tão radical que os papéis entre os dois homens acabam por se inverter.

Um núcleo temático e narrativo deste tipo supõe que existem histórias, na vida destas pessoas que, de algum modo, interessam para a peça em questão, e assim é, de facto. Por um lado vamos saber muita da história de vida de João, o homem que gostava da mulher, que lhe era infiel e que, de repente, a perdeu num acidente de automóvel. É uma história de casamentos e de traições, de sexo e de sentimentos de culpa. Temos também, bônus substancial e algo previsível, a história de Nuno, um rapaz que começou por ser padre, abandonou esse primeiro

universo, e passou a ser psicanalista; da vocação à profissão, dá vontade de dizer, o que não se passa sem peripécias. Também aqui o amor, o sexo e a culpa andam de mãos dadas, como é habitual nas sociedades civilizadas que conhecemos e de que fazemos parte.

Para sabermos estas histórias temos a contribuição preciosa de duas outras personagens: a mulher de Nuno, que acompanhou o percurso da igreja ao consultório, com uma crucial ajuda afectiva e material, e que se ocupa do filho dos dois. Infelizmente, Nuno quer deixá-la, o que deixa Elisa – é assim que se chama a mulher – fora de si. Por outro lado, como o homem é um ser cuja complexidade não deixará nunca de nos surpreender, temos ainda Luís, um prostituto ocasional, com quem Nuno, o psicólogo, passa uma noite depois da cena tempestuosa com a sua mulher.

Que tanta variedade de caracteres e de situações seja articulada em cinco cenas que, do ponto de vista da construção de uma globalidade, ou de uma narrativa completa, sejam também um modelo de equilíbrio, e que esse equilíbrio em vez de jogar contra a diversidade das ficções acabe por potenciá-las e torná-las acessíveis ao

<
Luz na cidade,
 de Conor McPherson,
 enc. João Lourenço,
 Novo Grupo /
 Teatro Aberto,
 2005 (Marco Delgado
 e São José Correia),
 fot. João Lourenço.



>
Luz na cidade,
 de Conor McPherson,
 enc. João Lourenço,
 Novo Grupo /
 Teatro Aberto,
 2005 (Nuno Gil
 e Marco Delgado),
 fot. João Lourenço.

espectador, é um mérito que nunca será demais louvar, e o autor tem todas as razões para estar orgulhoso desta sua criação.

E é por esta via que quero chegar aos actores, afinal aquilo de que deveria estar a falar desde o início. O trabalho destes quatro intérpretes, se deve muito, sem dúvida, ao texto e à direcção do encenador, João Lourenço, tem tudo a ver com a diversidade de personagens, com a construção de cada uma delas e com aquilo que é exigido a cada actor para que aquelas pessoas apareçam no palco com uma credibilidade máxima, e para que aquela história, que é também um conjunto de histórias e um conjunto de situações, adquira fluência, credibilidade e eficácia; o que, de facto, acontece, quanto a mim e quanto a muitas outras pessoas, creio eu, incluindo as que integram o júri que atribuiu os prémios.

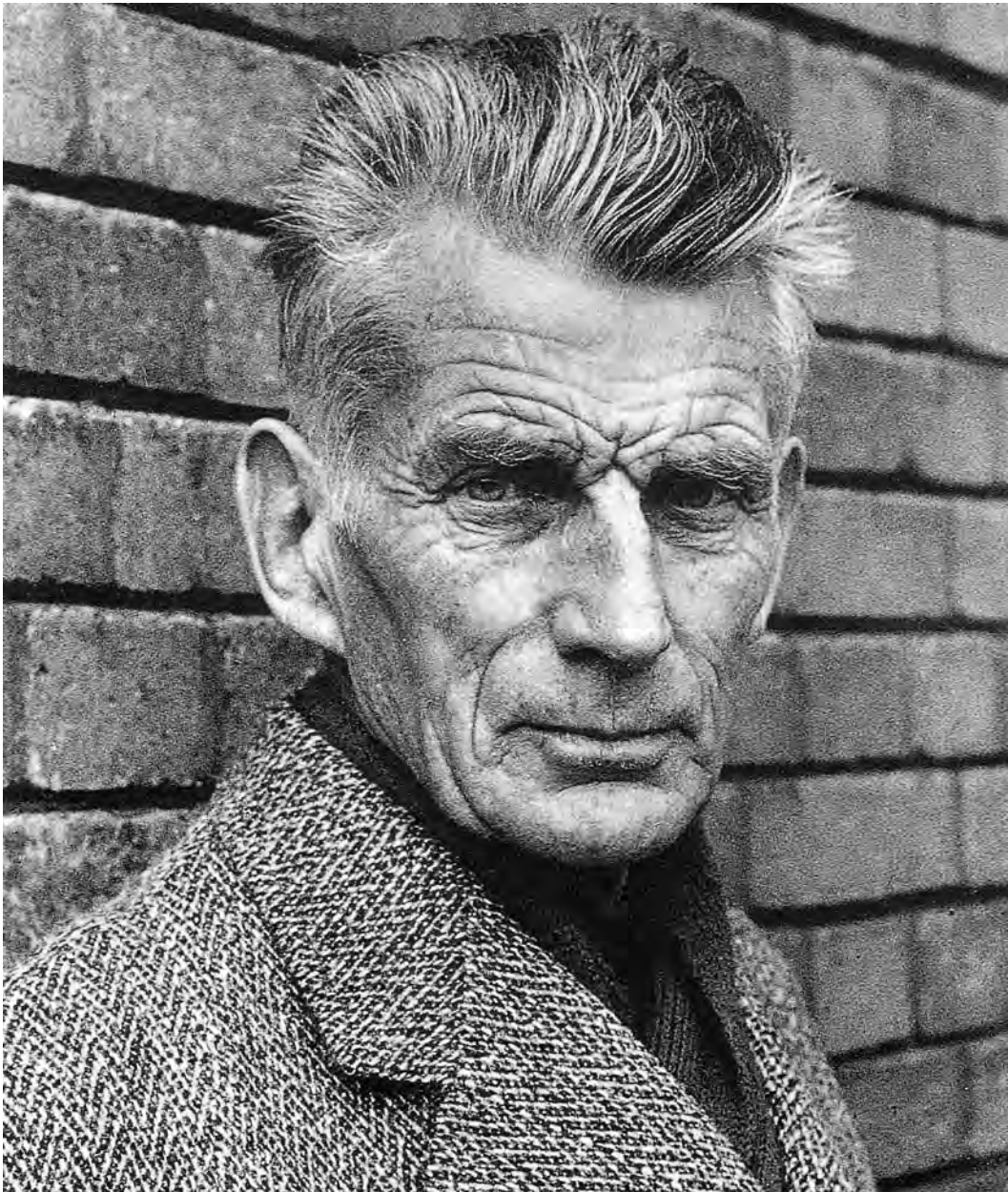
>
Luz na cidade,
 de Conor McPherson,
 enc. João Lourenço,
 Novo Grupo /
 Teatro Aberto,
 2005 (Marco Delgado
 e Rui Mendes),
 fot. João Lourenço.

Marco Delgado representa um psicólogo que foi padre, que tem uma mulher e um filho, que, depois de mudar de vida profissional, quer mudar de vida pessoal, que sai uma noite para voltar para casa com um rapaz, e que acaba por ver os fantasmas que, em princípio, pertencem aos pacientes; e que, não obstante, parece estar, no final da peça, no bom caminho, ou seja, em vias de poder resolver a sua vida e a sua relação com o mundo de maneira minimamente pacífica e satisfatória. Rui Mendes passa o tempo a falar com esta personagem, e a contar histórias de casamento, de infidelidades, de mulheres e de sexo, e a expor uma interioridade que nem sempre é evidente em homens médios, de classe média, com aventuras médias e sexo mais ou menos acidentado.

Os outros dois têm tudo contra eles: uma cena cada um, em que não se pode falhar. Uma está à beira da crise de nervos, e introduz a violência emocional e psicológica no espectáculo, de maneira explícita. O outro é responsável por uma das faces visíveis, se bem que aqui nocturna,



da sexualidade de Nuno, psicólogo e ex-padre e, para todos os efeitos, uma espécie de eterno "pastor de almas". Todos participam naquilo que, sendo uma história de duas personagens, e de mais outras duas, é também a história de uma delas, a que supostamente gere, tentando conseguir ou providenciar cura, a vida de outros – curiosamente, a troco de dinheiro, pelo menos em princípio. *Luz na cidade* é uma espécie de mundo em amostra, em formato reduzido, por isso mesmo difícil de representar. Marco Delgado e Rui Mendes, médico e paciente, São José Correia e Nuno Gil, a mulher e o amante ocasional, são os pilares de uma comunidade em que não é apenas possível revermos o mundo que conhecemos, contando histórias para aquela espécie de divã em que os espectadores se sentam, a troco de um bilhete, e que são as cadeiras dos teatros; mostram, ou revelam, ou contam, qualquer coisa das pessoas, ou do mundo, que ainda não conhecíamos, e que talvez passe a fazer alguma diferença nas nossas vidas. Que o façam de maneira tão exemplar é motivo de reconhecimento e razão desta forma de agradecimento que se pretende, nas suas muito evidentes limitações, também exemplar.



Samuel Beckett em Portugal

Imagens roubadas ao tempo: 1959-2006

Sebastiana Fadda e Rui Pina Coelho

Ao dedicar este Portefólio a Samuel Beckett e à representação da sua obra em Portugal, a *Sinais de cena* presta a devida homenagem ao dramaturgo de origem irlandesa que mudou o rumo do teatro contemporâneo, renovando a estética do palco do século XX. A título exemplificativo, recorde-se o quanto a filosofia do espaço vazio de Peter Brook deve ao mesmo conceito aplicado em palco, sem justificações teóricas, por Beckett. O famoso "absurdo" no qual, por convenção e conveniências da crítica, foi inicialmente integrado o autor, era algo ligado à filosofia existencialista que operava por minoração: progressivamente despojadas de tudo o que se achava supérfluo, as

personagens perdiam a capacidade da fala e da sua passagem restava apenas um breve fôlego.

Nascido em Foxrock, perto de Dublin, a 13 de Abril de 1906 e falecido em Paris, onde vivia desde os anos 30, a 22 de Dezembro de 1989, a genialidade do autor foi reconhecida pela Academia Sueca em 1969 ao atribuir o Prémio Nobel da Literatura a uma obra ensaística, narrativa e teatral caracterizada pela originalidade das temáticas e das suas abordagens – onde domina um universo sofridamente humano –, bem como pela inovação das técnicas narrativas e dramáticas adoptadas.

Em Portugal, o autor é "descoberto" em Abril de 1959,

data da estreia nacional de *À espera de Godot* pelo Teatro Nacional Popular dirigido por Francisco Ribeiro. A estreia absoluta dessa peça que revelou o dramaturgo ao mundo debruçou-se em Paris, em Janeiro de 1953, no Théâtre Babylone, com encenação de Roger Blin. A propósito dessa primeira encenação portuguesa, um literato iconoclasta como Luiz Pacheco declarou recentemente: "Ribeirinho levou-a à cena por ser uma peça barata, pensando que iria estar em cartaz uma semana ou duas e ficou muito surpreendido com o sucesso enorme do espectáculo. Mas em geral parece-me que esse tipo de teatro a que chamam de 'absurdo' não teve muito êxito entre nós" (no prelo).

Na verdade, havia muito tempo que o público e a imprensa não se encontravam tão divididos e, a partir dos anos 60, o nome de Samuel Beckett foi com frequência, e erroneamente a nosso ver, citado juntamente com o de Bertolt Brecht como tratando-se de referências emblemáticas de duas atitudes opostas de se estar no teatro, de o encarar e de o fazer. Ou seja, os dois dramaturgos passaram a ser considerados apenas em termos antagónicos – irracional e marcadamente individualista o primeiro, racional e socialmente empenhado o segundo –, em vez de serem avaliados, em termos mais correctos, sob a perspectiva da relação de complementaridade.

Contudo, a crítica não se limitou a estabelecer parentescos ou distâncias, mas também, e sobretudo, tem relevado no universo beckettiano materiais de reflexão que continuam a oferecer novos ângulos de observação, disseminados pela totalidade da sua obra e enraizados na narrativa e na dramaturgia, no cinema e no circo, na cultura popular e na cultura erudita, encontrando talvez no teatro a sua máxima capacidade de concentração e expressão:

A voz e o corpo estão destinados a perseguir-se eternamente no mistério pensado por Beckett, na dinâmica da solidão. E a lenta teoria de criaturas que já vozeava e se movimentava na página, a dos "narradores narrados" prontos a transformar o monólogo interior em pantomima falante, acaba por encher uma cena esvaziada de tudo. [...] Enquanto brinca vertiginosamente com o silêncio, Beckett faz com que tudo aconteça sob o signo da necessidade e da exactidão: é ledeando estes requisitos fundamentais, é identificando a forma com o conteúdo, a escrita com a cena, que a crítica deu passos decisivos enriquecendo a perspectiva e multiplicando as visões. (Colomba 1997: 9, 11, tradução nossa)

Quanto à recepção portuguesa da obra de Samuel Beckett, o epigonismo que houve ao nível da produção autóctone foi logo registado por Luiz Francisco Rebello (2000: 149-155) e teve a peculiaridade de tentar fazer passar de contrabando elementos de protesto que, formulados de maneira mais explícita, teriam encontrado a resistência e provocado a repressão da censura. Mas seria redutor convocar estas argumentações para explicar o "fenómeno Beckett" (ou "absurdista") nos palcos e na

imprensa do país, pois a própria obra do autor basta para veicular significados que bem se adaptariam à realidade portuguesa (cf. Fadda 1998: 19-24), alimentando um interesse que foi crescendo ininterruptamente até aos nossos dias, tal como demonstra a lista dos espectáculos apresentados em Portugal que encerra esta secção.

Relativamente a essa cronologia, esclareça-se que não pretende ser exaustiva. Nela se incluem as informações às quais tivemos acesso, registadas na base de dados do Centro de Estudos de Teatro¹. Quanto a nós, achamos oportuno redigir uma lista em que se cartografassem os espectáculos apresentados em Portugal por companhias profissionais, amadoras, nacionais e estrangeiras. Repare-se, ainda, que não foi apenas a obra dramática mais canónica a ser objecto de tratamento cénico, pois obedecendo às exigências de uma modernidade de que Beckett foi brilhante exemplo, também as peças breves, as peças radiofónicas e até a própria obra narrativa foram entendidas como matéria apta para renovar a cena e satisfazer as diferentes apetências dos criadores e do público.

Muito se escreveu e se continuará a escrever sobre este autor singular, mais ainda em tempo de efemérides como neste ano de 2006. Sem esquecer as inúmeras críticas, directamente ligadas aos espectáculos, nem o importante estudo de Armando Nascimento Rosa (2000), extenso e aprofundado, é com as palavras esclarecidas de Paulo Eduardo Carvalho que gostaríamos de convidar o leitor a desfolhar os registos fotográficos que vêm a seguir:

Cruzando referências eruditas e populares, com uma especial atracção pelo universo filosófico e pelos domínios das artes plásticas e da música, a obra deste irlandês vem-se revelando como um objecto inesgotável de interrogação e exploração pelos sucessivos paradigmas e sensibilidades do nosso tempo. (Carvalho 2006: 299).

Referências bibliográficas

- CARVALHO, Paulo Eduardo (2006), "2006: 100 anos. No nascimento de Samuel Beckett", in *Annualia Verbo: Temas Factos Figuras, 2005-2006*, Lisboa, Verbo, pp. 296-299.
- COLOMBA, Sergio (1997), "Premessa", in Sergio Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia: Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni Editore.
- FADDA, Sebastiana (1998), *O teatro do absurdo em Portugal*, Lisboa, Edições Cosmos.
- PACHECO, Luiz (no prelo), "Vidas paralelas", in Sebastiana Fadda, Jaime Salazar Sampaio: *Escritas à beira do palco*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Publicações D. Quixote.
- REBELLO, Luiz Francisco (2000), *Breve história do teatro português* (1967), Lisboa, Publicações Europa-América, [5ª edição revista e actualizada].
- ROSA, Armando Nascimento (2000), *Falar no deserto: Estética e psicologia em Samuel Beckett*, Lisboa, Edições Cosmos.

¹ Para notícias mais pormenorizadas, veja-se o sítio: <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>.



<
À espera de Godot,
 enc. Francisco Ribeiro,
 Teatro Nacional Popular,
 1969 (Canto e Castro
 e Francisco Ribeiro),
 fot. J. Marques.

>
À espera de Godot,
 enc. Lluís Pasqual,
 Companya Teatre Lliure,
 Teatre d'Europa, 1999
 (Anna Lizaran), fot. C.T.A.

<
À espera de Godot,
 enc. Francisco Ribeiro,
 Teatro Nacional Popular,
 1969 (Costa Ferreira,
 Canto e Castro, Francisco
 Ribeiro e Rui Mendes),
 fot. J. Marques
 [cortesia do Museu
 Nacional do Teatro].

<
À espera de Godot,
 enc. Francisco Ribeiro,
 Teatro Nacional Popular,
 1969 (Canto e Castro
 e Francisco Ribeiro),
 fot. J. Marques.

>
À espera de Godot,
 enc. João Fiadeiro,
 Artistas Unidos, 2000
 (Cláudio da Silva
 e João Garcia Miguel),
 fot. Jorge Gonçalves.

<
*Enquanto se está à espera
 de Godot*,
 enc. Mário Viegas,
 Companhia Teatral do
 Chiado, 1993
 (Mário Viegas
 e Santos Manuel)
 [cortesia do Museu
 Nacional do Teatro].

<
À espera de Godot,
 enc. Miguel Guilherme,
 David & Goliás, 2000
 (Miguel Guilherme,
 Diogo Dória e Adriano Luz),
 fot. Gil&Miller.

>

>
O atraso de Godot,
 enc. Nuno Pino Custódio,
 Teatro Oficina,
 2005 (Carlos Rego),
 fot. Márcia Lessa.



>
Dias felizes,
 enc. Artur Ramos,
 Casa da Comédia,
 1968 (Glicinia Quartin),
 fot. J. Marques.

<
Dias felizes,
 enc. Artur Ramos,
 Casa da Comédia / Centro
 Bernardo Santareno,
 1982 (Glicinia Quartin),
 fot. J. Marques
 [cortesia do Museu
 Nacional do Teatro]





<
Dias felizes,
 enc. Nuno Pino Custódio,
 Teatro Experimental
 A Barca,
 1992 (Sandra Horta),
 fot. Tiago Farinha.

Oh les beaux jours,
 enc. Peter Brook,
 Théâtre des Bouffes
 du Nord, 1998
 (Natasha Parry
 e Jean-Claude Perrin),
 fot. Mario Del Curto
 [cortesia do Centro
 Cultural de Belém].

>



<
Os dias felizes,
 enc. Julio Castronuovo,
 Companhia de Teatro
 de Almada,
 1993 (Teresa Gafeira),
 fot. C.T.A.

<
*Mulher sentada com
 sombrero azul*,
 enc. Filipa Francisco,
 1994 (Ângela Pinto),
 fot. Bruno Cochat.

Dias felizes,
 enc. Madalena Vitorino,
 Artistas Unidos, 2001
 (Isabel Muñoz Cardoso),
 fot. Jorge Gonçalves.

>



<>
Oh que ricos dias!,
 enc. Juvenal Garcês,
 Companhia Teatral
 do Chiado,
 2003 (Lia Gama),
 fot. Helena Costa.



>

Final,

enc. Mário Viegas,
Companhia Teatral
do Chiado, 1988
(Glicínia Quartin,
José Mário Branco,
Manuela de Freitas
e Mário Viegas)
[cortesia do Museu
Nacional do Teatro].



<

Fim de festa,

enc. Julio Castronuovo,
Teatro Experimental
do Porto, 1970
(Diamantino Silvestre
e António Reis),
fot. J. Marques.



>

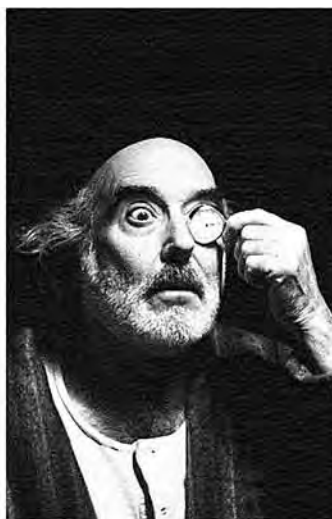
Endgame,

enc. Bruno Bravo,
Teatro Meridional /
Primeiros Sintomas,
2003 (João Lagarto,
Gonçalo Waddigton
e Raquel Dias),
fot. Rui Mateus
e Patrícia Poção.



Endgame revisitado,
enc. Bruno Bravo,
Teatro Meridional /
Primeiros Sintomas,
2005 (Miguel Seabra
e Diogo Infante),
fot. Rui Mateus
e Patrícia Poção.

>



<
A última gravação,
 enc. Luis de Lima,
 CITAC, 1961
 (Luis de Lima).

A última bobina,
 enc. Fernando Mora Ramos,
 Teatro da Rainha, 2002
 (Victor Santos),
 fot. Augusto Baptista.

>



<
A última gravação,
 enc. Edgar Valdês Marcelo,
 Teatro da Rainha,
 1987 (Victor Santos),
 fot. Augusto Baptista.

>
*Confissões numa
 esplanada de Verão*
 [A última gravação],
 enc. Mário Viegas,
 Novo Grupo /
 Teatro Aberto,
 1984 (Mário Viegas)
 [cortesia do Museu
 Nacional do Teatro].



<
Três actos de Beckett
 [A última bobina],
 enc. Mário Viegas,
 Companhia Teatral
 do Chiado,
 1991 (Mário Viegas),
 fot. Fernando Galamba.

Samuel Beckett
 [Krapp's Last Tape],
 enc. Jonathan Weightman,
 Lisbon Players,
 1997 (Joe Carey),
 fot. Robert Taylor.

>

<

Irivir,

enc. Osório Mateus,
Produções Teatrais,
1982 (Suzana Borges,
Margarida Menezes Ferreira
e Cristina Hauser)
[Arquivo Osório Mateus].



Samuel Beckett [Play],
enc. Carlos Quevedo,
Companhia de Teatro
de Lisboa, 1983
(Graça Lobo,
Jacinto Ramos e
Eunice Muñoz),
fot. Garizo do Carmo
[cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

>



<

*Catástrofe ou O mundo de
Samuel Beckett,*
enc. Mário Viegas,
Teatro Experimental
do Porto, 1986
(Mário Viegas,
Cândido Ferreira
e José Moreira)
[cortesia do Museu
Nacional do Teatro].



>



>

*Até que como o quê quase
[Fragmento para teatro II],*
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
1991 (Miguel Guilherme),
fot. Paulo Cintra Gomes.





<
Até que como o quê quase
 [Aquele vez],
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 1991 (Luís Miguel Cintra),
 fot. Paulo Cintra Gomes.



<
Até que como o quê quase
 [Fragmento para teatro I],
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 1991 (Luís Lima Barreto
 e Rogério Vieira),
 fot. Paulo Cintra Gomes.

>
Até que como o quê quase
 [O quê onde],
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 1991 (António Fonseca),
 fot. Paulo Cintra Gomes.



<
Três actos de Beckett
 [Balanceada],
 enc. Mário Viegas,
 Companhia Teatral
 do Chiado, 1991
 (Carmen Dolores),
 fot. Fernando Galamba.

*Beckett - Primeira
 jornada [Não eu],*
 enc. António Augusto
 Barros,
 Escola da Noite, 1996
 (Sílvia Brito),
 fot. Augusto Baptista.

>

<

*Três peças de Samuel
Beckett*
[*Acto sem palavras II*],
enc. Julio Castronuovo,
CENDREV, 2002
(José Russo),
fot. Paulo Nuno Silva.



>

*Nada ou
O silêncio de Beckett*,
enc. João Paulo Seara
Cardoso,
Teatro de Marionetas do
Porto, 1999
(Rui Oliveira, Sérgio Rolo
e Marta Nunes),
fot. Henrique Delgado.



*Beckett – Primeiro
jornada*
[*Fragmentos de teatro I*],
enc. António Augusto
Barros,
Escola da Noite, 1996
(José Vaz Simão
e António Jorge),
fot. Augusto Baptista.

>



<

Nada ou

O silêncio de Beckett,

enc. João Paulo Seara

Cardoso,

Teatro de Marionetas

do Porto, 1999,

fot. Henrique Delgado.

<

Primeiro Amor,
enc. Miguel Borges,
Artistas Unidos, 2001
(Miguel Borges),
fot. Jorge Gonçalves.



Todos os que caem,
enc. João Mota,
Comuna – Teatro de
Pesquisa, 2006
(Maria do Céu Guerra),
fot. Pedro Soares.

>



>

Todos os que caem,
enc. João Mota,
Comuna – Teatro de
Pesquisa, 2006
(Maria do Céu Guerra
e Carlos Paulo),
fot. Pedro Soares.

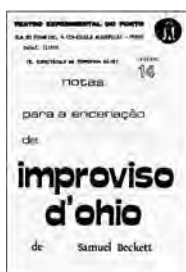


Beckett em Portugal: Uma cronologia

1959. *À espera de Godot*. Trad. António Nogueira Santos. Enc. Francisco Ribeiro. Prod. Teatro Nacional Popular (TNP).
1961. *Acto sem palavras II + A última gravação*. Trad. Luís de Lima. Enc. Luís de Lima. 3.º Ciclo de Teatro do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC).[]
1962. *À espera de Godot*. Trad. António Nogueira Santos. Enc. Rui Lebre. Prod. Círculo Experimental de Teatro de Aveiro (CETA).
1967. *À espera de Godot*. Enc. Jacinto Ramos. Prod. Grupo de Teatro do Banco de Angola.
Waiting for Godot. Enc. Chris Gosden. Prod. Lisbon Players.
Fin de partie. Prod. um grupo de Lovaina (Bélgica). Encontro Europeu de Universitários.
1968. *Dias felizes*. Trad. Jaime Salazar Sampaio. Enc. Artur Ramos. Prod. Casa da Comédia.
1969. *À espera de Godot*. Trad. António Nogueira Santos. Enc. Francisco Ribeiro. Prod. TNP. Reposição.
1970. *Fim de festa*. Trad. Curado Ribeiro. Enc. Julio Castronuovo. Prod. Teatro Experimental do Porto (TEP).
1971. *Acto sem palavras*. Enc. Águeda Sena. Prod. Teatro Experimental de Cascais (TEC).
Teatro sem palavras [Textos de Peter Handke e Samuel Beckett: *Acto sem palavras*]. Trad. Luiz Francisco Rebello. Enc. Inês Palma. Prod. Grupo Cénico do Grupo Cultural e Desportivo da Companhia Nacional de Navegação.
1973. *Pantomimas em preto e branco [Acto sem palavras I]*. Enc. Julio Castronuovo. Prod. TEP.
O fim da festa. Prod. CETA.
1980. *Beckett* [Com base em vários textos]. Enc. Marck Pys e Piotr Szczerski. Prod. Teatr-38 (Polónia). 2.ª Semana Internacional de Teatro Universitário (SITU), Coimbra.
O expulso. Trad. Liberto Cruz. Enc. Diogo Dória. Prod. Teatro da Cantina Velha.
1982. *Fim de festa*. B.M.E. Pantomim M.T. (Hungria). 3.ª SITU, Coimbra.
Dias felizes. Trad. Jaime Salazar Sampaio. Enc. Artur Ramos. Prod. Casa da Comédia / Centro Bernardo Santareno. Remontagem.
Irvir. Trad. e enc. Osório Mateus. Prod. Produções Teatrais.
1983. *Samuel Beckett [Eu não + Play]*. Trad. Miguel Esteves Cardoso. Enc. Carlos Quevedo. Prod. Companhia de Teatro de Lisboa.
A última gravação. Enc. Queiroga Santos. Prod. Teatro D'Água Acesa.
À espera de Godot. Prod. Sociedade Filarmónica União Seixalense.
1984. *Acto sem palavras I e II + Vai e vem*. Prod. No Pote das Ginjas.
Confissões numa esplanada de Verão [Textos de Anton Tchekov, August Strindberg, Luigi Pirandello e Samuel Beckett: *A última gravação*]. Trad. Luiz Francisco Rebello. Enc. Mário Viegas. Prod. Novo Grupo / Teatro Aberto.
1985. *À espera de Godot*. Trad. Isabel Alves. Enc. Jorge Castro Guedes. Prod. Teatro Estúdio de Arte Realista (TEAR).
Ofício número barra oitenta e cinco [Textos de vários autores]. Enc. Antonino Solmer. Prod. ContraRegra.
1986. *Catástrofe ou O mundo de Samuel Beckett [Catástrofe, Improviso de Ohio, A última bobina de Krapp, Acto sem palavras II]*. Trad. Luiz Francisco Rebello. Enc. Mário Viegas. Prod. TEP.



1987. **A última gravação de Krapp.** *Prod.* Grupo Cultural Origem.
A última gravação. *Enc.* e adap. Edgar Valdês Marcelo. *Prod.* Teatro da Rainha.
Improviso de Ohio. *Trad.* e *enc.* Isabel Alves.
1988. **Final.** *Trad.* Manuela de Freitas e Mário Viegas. *Enc.* Mário Viegas. *Prod.* Companhia Teatral do Chiado.
Fragments de teatro [Embalada, Vai e vem e Passadas + Quoi où e Fragments de théâtre I]. *Trad.* Miguel Esteves Cardoso. *Enc.* Carlos Quevedo. *Prod.* Companhia de Teatro de Lisboa.
1989. **Céu de papel.** [Textos de Luigi Pirandello e Samuel Beckett: **Catástrofe**]. *Trad.* Luiz Francisco Rebello. *Enc.* Luís Miguel Cintra. *Prod.* Teatro da Cornucópia.
Monte [Textos de Fernando Arrabal, Jaime Salazar Sampaio, Carlos Manuel Rodrigues e Samuel Beckett: **Dias felizes**]. *Enc.* Mário Penim. *Prod.* Escola Secundária dos Olivais II.
1991. **Três actos de Beckett [A última bobina, Balanceada e Fôlego].** *Trad.* Luiz Francisco Rebello. *Enc.* Mário Viegas. *Prod.* Companhia Teatral do Chiado.
Silêncio, depois [Com base em vários textos]. *Enc.* Constança Capdeville e Manuel Cintra. Festival Internacional de Teatro (FIT).
Primer amor. *Enc.* Fernando Grifell. *Prod.* El Teatro Fronterizo (Espanha). FIT.
La dernière bande, suivi de L'Innommable. *Enc.* Samuel Beckett e Pierre Chabert. *Prod.* Compagnie Solov-Chabert (França). FIT.
Krapp's Last Tape. *Enc.* Anthoni Libera. *Prod.* Leicester Haymarket Theatre (Reino Unido). FIT.
Até que como o quê quase [Aquele vez, Fragmentos para teatro I e II, Solo e O quê onde]. *Trad.* e *enc.* Luís Miguel Cintra. *Prod.* Teatro da Cornucópia.
Fin de partida. *Enc.* Roberto Corte. *Prod.* Oris Teatro e Teatro Kumen (Astúrias, Espanha). Citemor (Festival de Teatro de Montemor-o-Velho).
1992. **Waiting for Godot.** *Enc.* David Prescott. *Prod.* Lisbon Players.
1993. **A última bandana de Krapp.** *Trad.* e *enc.* Mário Viegas. *Prod.* Companhia Teatral do Chiado.
Os dias felizes. *Trad.* José Vieira de Lima. *Enc.* Julio Castronuovo. *Prod.* Companhia de Teatro de Almada.
Desastres [Textos de Eugène Ionesco, Philip K. Dick e Samuel Beckett: **Vaivém**]. *Trad.* Maria Wallenstein. *Enc.* Miguel Guilherme.
Enquanto se está à espera de Godot. *Trad.* e *enc.* Mário Viegas. *Prod.* Companhia Teatral do Chiado.
1994. **Mulher sentada com sombrero azul.** [Teatro-dança, com base em **Os dias felizes**]. *Dir.* Filipa Francisco. *Prod.* A Torneira.
Come and Go. *Enc.* Robert Taylor. *Prod.* Lisbon Players.
Absurdos...? [Textos de vários autores]. *Prod.* Escola de Formação Teatral da Seiva Trupe.
Corações de papel pardo [Acto sem palavras I]. *Enc.* José António Pires. *Prod.* Ópera Segundo São Mateus.
Resíduos [O expulso e De uma obra abandonada]. *Enc.* José Meireles. *Prod.* Teatro do Século.
1995. **Duas comédias sem palavras [Acto sem palavras I e Vai e vem].** *Enc.* Sandra Faleiro e Carlos Pisco. *Prod.* Companhia Teatral do Chiado.
Dias felizes. *Trad.* Bárbara Heliadora. *Enc.* Jacqueline Laurence.
1996. **Última jogada.** *Trad.* e *enc.* Ana Tamen. *Prod.* ACARTE / Fundação Calouste Gulbenkian.



- Beckett – Primeira jornada [Fôlego, Não eu, O improviso de Ohio e Fragmentos de teatro I].** Trad. José Vaz Simão e Alberto Nunes Sampaio. Enc. António Augusto Barros. Prod. A Escola da Noite.
- Vai e vem** [Com base em *À espera de Godot*, *O quê onde, Catástrofe, Acto sem palavras I e II, Vai e vem e Dias felizes*]. Enc. José Wallenstein. Prod. Ballet Teatro Escola Profissional.
1997. **Evocações... e não só** [Textos de Francisco Ribeiro, António Lopes Ribeiro e Samuel Beckett]. Trad. Armando Caldas e Fernando Tavares Marques. Enc. Armando Caldas. Prod. Intervalo Grupo de Teatro. **Samuel Beckett : Four Short Plays [Krapp's Last Tape, Rockaby, That Time, Rough for Theatre I]**. Enc. Jonathan Weightman (*Krapp's Last Tape*), George Ritchie (*Rockaby* e *Rough for Theatre I*) e Robert Taylor (*That Time*). Prod. Lisbon Players.
1998. **Esperando Deus** [Adaptação de *À espera de Godot*]. Enc. Edward Fão. Prod. Associação Cultural Só Nós Três?!!!
Vozes na lama [Aquele vez, Fragmento para teatro I, Passos e Cadeira de baloiço]. Trad. Luís Miguel Cintra (*Aquele vez* e *Fragmento para teatro I*) e Diogo Dória (*Passos e Cadeira de baloiço*). Enc. Diogo Dória. Prod. Visões Úteis.
Oh les beaux jours. Enc. Peter Brook. Prod. Théâtre des Bouffes du Nord. Festival dos 100 Dias / Expo'98, Centro Cultural de Belém (CCB).
À espera de Godot. Trad. Isabel Alves. Enc. Julio Castronuovo. Prod. Seiva Trupe.
1999. **Zapatistas AM/PM** [Com base em *À espera de Godot*]. Enc. Colectiva. Prod. Suburbe.
Nada ou O silêncio de Beckett [Teatro de marionetas, com base em vários textos]. Enc. João Paulo Seara Cardoso. Prod. Teatro de Marionetas do Porto.
Tot esperant Godot. Trad. Joan Oliver. Enc. Lluís Pasqual. Prod. Companya Teatre Lliure - Teatre d'Europa. Festival Internacional de Teatro de Almada.
Fim de partida. Enc. Rui Mário. Prod. Teatro Tapa Furos.
2000. **Fim de partida**. Enc. Paulo Castro.
Pedras falhadas / Voar [Espectáculo de capoeira, com base em *Pioravante Marche*]. Trad. Miguel Esteves Cardoso. Dir. Conceição Nunes. Prod. Companhia Lusófona de Dança e Teatro - A Cria.
Oh que dias tão felizes! Trad. Jaime Salazar Sampaio. Enc. Francisco Brás. Prod. CRINABEL.
À espera de Godot. Trad. José Maria Vieira Mendes. Enc. João Fiadeiro. Prod. Artistas Unidos.
En attendant Godot. Enc. Luc Bondy. Prod. Odéon - Théâtre de l'Europe. Teatro Nacional de S. João (TNSJ) / Festival Internacional de Teatro de Almada.
Godot ou o sonho. Enc. Pedro Estorninho. Prod. Teatro em Branco.
À espera de Godot. Trad. Inês Lage. Enc. Miguel Guilherme. Prod. David & Golias.
2001. **Catástrofe**. Enc. Anabela Garcia. Prod. Varazim Teatro.
Primeiro amor. Trad. Francisco Frazão. Enc. Miguel Borges. Prod. Artistas Unidos.
Fim de partida. Adaptação e enc. Edward Fão. Prod. Associação Cultural Só Nós Três?!!!
Dias felizes. Trad. Jaime Salazar Sampaio. Enc. Madalena Victorino. Prod. Artistas Unidos.
Dias felizes. Trad. Regina Guimarães. Enc. Paulo Castro. Prod. Seiva Trupe.
5! [Textos de Eurípides, Tennessee Williams, Henrik Ibsen, Molière e Samuel Beckett]. Enc. Amadeu Neves. Prod. Teatro das Ciências - Grupo da Associação de Estudantes da F.C.U.L.
2002. **A última bobina**. Trad. Isabel Lopes. Enc. Fernando Mora Ramos. Prod. Teatro da Rainha.
A última gravação de Krapp. Trad. Francisco Luís Parreira e Paulo Campos dos Reis. Enc. Paulo Campos dos Reis. Prod. Teatromosca. □
Três peças de Samuel Beckett [Balanço, Acto sem palavras II e Não eu]. Trad. Paula Seixas. Enc. Julio Castronuovo. Prod. Centro Dramático de Évora (CENDREV).
Auto da revisitação [Texto com alusões a *À espera de Godot*]. Autores. Pedro Eiras e Jorge Loureiro Figueira. Enc. António Fonseca. Prod. TNSJ.



À espera de Godot. *Enc.* Pedro Wilson. *Prod.* A Gaveta - Associação Cultural e Pesquisa Teatral.

2003. **Esperando Deus.** *Enc.* Edward Fão. *Prod.* Teatro Kaos.

Fim de partida. *Enc.* Edward Fão. *Prod.* Teatro Kaos.

Oh, que ricos dias! *Trad.* Gustavo Rubim. *Enc.* Juvenal Garcês. *Prod.* Companhia Teatral do Chiado.

Os dias felizes. *Trad.* José Vieira de Lima. *Enc.* Joaquim Benite. *Prod.* Companhia de Teatro de Almada.

Quatro em Beckett [Não eu, Comédia e Vai e vem]. *Enc.* Álvaro Correia. *Prod.* Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE).

À espera de Godot. *Enc.* Pedro Wilson. *Prod.* Cénico de Direito.

Beckett Festival [What Where, Krapp's Last Tape, Not I e Footfalls]. *Enc.* Darren Scully e Stephen Jürgens. *Prod.* St. Julian's Theatre Ensemble. Get Real - Project.

Endgame. *Trad.* Francisco Luís Parreira. *Enc.* Bruno Bravo. *Prod.* Teatro Meridional / Primeiros Sintomas.

Pioravante marche [Teatro-dança]. *Trad.* Miguel Esteves Cardoso. *Enc.* Joana Providência. *Co-prod.* Academia Contemporânea do Espectáculo (ACE) / Teatro do Bolhão / TNSJ.

2004. **Esquina de uma rua** [Com base em vários textos]. *Enc.* Mónica Calle. *Prod.* Casa Conveniente.

Neither [Ópera]. *Compositor:* Morton Feldman. *Enc.* David de Almeida. *Prod.* Teatro Nacional de S. Carlos (TNSC).

Ser e não ser [Inclui excertos de **À espera de Godot**]. *Enc.* e *dramaturgia* de Maria do Céu Guerra. *Prod.* A Barraca.

À espera de Godot. *Trad.* António Nogueira Santos. *Enc.* Carla Chambel. *Prod.* Flores de Outono - Grupo Sénior de Teatro.

Homem no limite [Textos de Pablo Neruda, Bruno Schiappa, Isabel Schiappa e Samuel Beckett:

Pioravante marche]. *Enc.* Bruno Schiappa. *Prod.* Teatro da Trindade - INATEL.

2005. **O atraso de Godot** [com base em **À espera de Godot**]. *Enc.* Nuno Pino Custódio. *Prod.* Teatro Oficina.

Endgame revisitado. *Trad.* Francisco Luís Parreira. *Enc.* Bruno Bravo. *Prod.* Teatro Meridional / Primeiros Sintomas.

Lissão [Textos de Eugène Ionesco, Italo Calvino e Samuel Beckett: **À espera de Godot**]. *Prod.* Novo Núcleo de Teatro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (NNT). **Vai e vem.** *Prod.* Teatro Passagem de Nível.

Enquanto se está à espera de Godot. *Enc.* Miguel Sopas. *Prod.* Teatro Amador de Pombal

2006. **À manhã** [Texto com alusões a **À espera de Godot**]. *Autor* José Luís Peixoto. *Enc.* Miguel Seabra e Natália Luiza. *Prod.* Teatro Meridional / Teatro Municipal de S. Luiz.

Todos os que caem. *Trad.* Carlos Machado Acabado. *Enc.* João Mota. *Prod.* Comuna - Teatro de Pesquisa.

A colher de Samuel Beckett [Texto inspirado no universo beckettiano]. *Autor* Gonçalo M. Tavares. *Enc.* João Mota. *Prod.* Comuna - Teatro de Pesquisa.

Samuel Beckett: Ensaios para rádio [leitura encenada de **Brasas, Ensaio para rádio I e Ensaio para rádio II**]. *Trad.* Luís Fonseca. *Enc.* Gonçalo Waddington e João Lagarto. *Prod.* Crónicos Associação Cultural / Antena 2 / Teatro Maria Matos.

A última gravação de Krapp. *Trad.* Sandra Roque. *Enc.* Paulo Duarte e Carlos Apolo. Festival Beckett no Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV)

Waiting for Godot. *Trad.* Francisco Luís Parreira. *Enc.* Miguel Seabra. *Prod.* Teatro Meridional / CCB.

[Sobressaltos] [Improviso de Ohio, Passos e Aquela vez]. *Trad.* Paulo Eduardo Carvalho. *Enc.* João Cardoso. *Prod.* ASSeDIO.

Play [Passos, Acto sem palavras II, Play e Catástrofe]. *Trad.* e *enc.* Sofia Lobo. *Prod.* A Escola da Noite.

Giorni felici. *Trad.* Carlo Fruttero. *Enc.* Giorgio Strehler. *Prod.* Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa. Festival Internacional de Teatro de Almada.



Fernanda Lapa

Modulações e intensidades de um teatro no feminino

Maria Helena Seródio e Sebastiana Fadda



<

Agamémnon ou o crime,
de M. Yourcenar e Y. Ritsos,
enc. Antonino Solmer,
Escola de Mulheres,
2001 (Fernanda Lapa),
fot. Rui Pedro Pinto.

Lançada muito jovem ainda como protagonista de *Deseja-se mulher*, de Almada Negreiros, em encenação de Fernando Amado para a Casa da Comédia, em 1963, Fernanda Lapa tornou-se um caso singular de uma mulher que se reparte, com igual competência e fulgor, entre a profissão de atriz e o gosto de ser encenadora e directora de actores. Conhecida pelo extremo cuidado posto no trabalho dramaturgico, na criação de universos cénicos envolventes e sobretudo na rigorosa direcção de actores, Fernanda Lapa tem um vasto currículo no teatro, mas não lhe falta experiência também importante no cinema e na televisão. Está à frente dos destinos da companhia Escola de Mulheres (em parceria com Isabel Medina) desde 1995, mas desdobra-se ainda por muitas outras colaborações com diferentes artistas e companhias. É uma mulher elegantíssima, exigente, combativa, que desafia rotinas e ideias feitas, e a quem finalmente é

*permitido cumprir um projecto que lhe fora prometido há mais de dez anos: encenar a **Medeia**, de Eurípedes, no Teatro Nacional D. Maria II. Persistente até à obstinação, Fernanda Lapa é reconhecida pelo seu indiscutível valor artístico e pelo fascínio de uma personalidade arrebatada, que, muito justamente, tem recolhido várias distinções e prémios da crítica, tendo-lhe sido atribuída, em 2005, a Medalha de Ouro de Mérito Cultural pelo Ministério da Cultura. Questões que a não demovem de ser fiel a uma natureza rebelde e a uma posição artística compulsivamente inconformista.*

Nasceste em 1943, supomos que em Lisboa, e os teus primeiros contactos com a arte foram...

Sou a primogénita: a minha irmã (São José Lapa) tem oito anos de diferença. Vivíamos (e os meus pais ainda vivem) numa zona de Lisboa muito pequeno-burguesa, entre Alcântara e Belém, na Junqueira. Andei num colégio privado – Santa Maria de Belém –, perto dos Jerónimos. Em termos de actividades artísticas, naquela zona, havia o Belém Club, onde me "estreei" a dizer um poema com cinco anos de idade. Eu estava na pré-primária, e todos os anos o colégio fazia lá a sua festinha. Meteram-me um poema na cabeça, que eu não faço a mínima ideia de quem era, só sei que eu tinha uma rosa na mão e depois acabava a dizer: "Esta rosa é para a menina mais bonita desta sala. Então ninguém se afoita, então a mais bonita sou eu".

Não é mau começo para uma artista...

É engraçado porque, além de me lembrar do final, lembro-me que quando entrei no palco aquele teatro me parecia enorme, cheio de camarotes. Só que aquilo é pequenininho... Acho que senti o mesmo choque muitos anos depois quando fui dizer um poema no dia 11 de Setembro de 1974, no Coliseu, fazia um ano sobre o golpe no Chile. Fez-se um grande comício-festa, foi a primeira vez que o Ary disse o poema "Eram não sei quantos mil"... Eu fui ler uns poemas de Neruda. E lembro-me de ter tido o mesmo choque com a multidão: no Belém Club ... e no Coliseu. Acho que alguma coisa ficou dessa emoção de estar num palco.

Os teus pais encorajavam essa emoção?

Os meus pais¹ cantavam ópera, mas reprimiam toda e qualquer tentativa de eu e, mais tarde, a minha irmã enveredarmos pela carreira artística. O sonho deles era que fôssemos senhoras professoras doutoras. Na altura, para entrar no Conservatório era preciso ter a quarta classe...Portanto, o meu percurso acabou por ser o do teatro universitário.

Então falamos já dos teus estudos, da tua formação académica. Começaste onde?

A minha iniciação começou na Faculdade de Letras, no curso de História. Fiz o exame de admissão com 40 graus de febre, estava muito indisposta e lembro-me de ter ido a vomitar na viagem de autocarro. Lá acabei por entrar, mas foi naquele Março quente, faz agora quarenta e tal anos... E pus-me a pensar: o que poderia fazer com aquilo? Ser professora. Mas não tinha jeito nenhum para isso. O

meu interesse seria por arqueologia, mas aquilo estava ainda incipiente.

Mas logo em 1962 apareces no Teatro dos Alunos Universitários de Lisboa. O que era esse grupo?

Havia o Grupo de Direito, o Grupo de Medicina, o Grupo de Letras... Mas nesse ano, de grande efervescência na vida académica, resolveram formar um grupo único, que foi justamente esse, mas que durou muito pouco tempo, porque logo a seguir as Associações foram encerradas. Lembro-me de *Seis personagens à procura de autor*, do Pirandello, e estava lá o António Montez, que era de Medicina. Foi nessa altura que conheci o Artur Ramos e a Helena [Ramos]. Ele foi o encenador convidado. Depois era para fazermos *Os gladiadores*, do Alfredo Cortez, e ensaiámos bastante. O Rogério Paulo era o encenador convidado. Eu tinha um filho enorme, como diz na peça, e esse filho era o Abílio Mendes, o pediatra. Mas acabámos por não estrear porque entretanto encerraram tudo. Aliás, houve uma coisa engraçada com a censura. Havia a criança e eu a certa altura dizia-lhe "Upa, meu filho, Upa!". E a censura cortou... Porque "UPA" era a União dos Povos de Angola. Pensámos então no que poderíamos dizer e o encenador sugeriu: "União Nacional, União Nacional!". Nessa altura a Casa da Comédia começava a animar-se e o Fernando Amado convidou-me para aquilo que hoje seria um *casting*.

E como é que ele te conheceu?

Não sei, parece-me que me viu na Faculdade de Letras...

Portanto, entras no grupo inicial, onde estão também, entre outros, Manuela de Freitas, Maria do Céu Guerra, Zita Duarte, Norberto Barroca e Santos Manuel. Como é que te sentiste naquele ambiente da Casa da Comédia? Fascinada! Eu era uma miúda deslumbrada, muito reprimida pelos paizinhos.

Era a figura do Fernando Amado o que mais te atraía no projecto, em termos de uma presença tutelar?

Eu devo ter sido das "meninas da Casa da Comédia" (era assim que ele nos chamava) a menos deslumbrada. Acho que me deslumbrou mais o Almada. Havia uma parte muito abstractizante, pouco terra-a-terra, a que eu não aderiria facilmente. Com o Fernando Amado, aprendi o grande rigor de ler e dizer um texto, de perceber as suas linhas de força. Depois, pôr em cena chegava a ser um bocado delirante, com pouca atenção a coisas tão simples como mudanças de cena. Havia no espectáculo *Deseja-*

¹ Fernando Santos Lapa e Maria Palmira Mamede de Pádua Lapa



<
Deseja-se mulher,
 de Almada Negreiros,
 enc. Fernando Amado,
 Casa da Comédia, 1963
 (Fernanda Lapa),
 fot. J. Marques.

se *mulher* a necessidade de passar de uma cena de cabaré para um outro lugar (a casinha onde a Vampa estava) e três dias antes da estreia o Fernando Amado ainda não tinha resolvido o problema. Alguém perguntou: "Então, como é que é?" E ele respondeu: "A maquinária, nunca ouviu falar na maquinária?" Esta ficou-me. Depois o Almada foi assistir, começou aos gritos e lá se arranhou uma espécie de contra-regra.

Não deixa de ser curioso que Fernando Amado se tenha deixado atrair por uma figura tão iconoclasta como o Almada.

Eles eram muito amigos, o Fernando Amado tinha uma grande admiração pelo Almada e acho que tinham mesmo um parentesco entre eles: eram compadres. Ou era o Fernando que era padrinho da Paula ou do Zé, ou o Almada era padrinho de um dos filhos do Fernando.

Enquanto estavas nestes teus primeiros passos pelo teatro, eras espectadora regular de cinema, de teatro...?

la muito ao teatro. Os meus pais levavam-me bastante. Naquele tempo, não havia classificação etária e lembro-me de às vezes ir ao cinema e, em certas cenas, de repente punham-me uma mão a tapar os olhos. Mas aproveitava o facto de estar muito por cá a minha avó materna, que passava seis meses em casa dos meus tios na Beira e seis meses em nossa casa. Ela gostava muito de ir ao cinema e, como não queria ir sozinha, íamos muito ao Promotora (no Largo do Calvário, onde é hoje a Videoteca) e, anos mais tarde, ao Cinema Restelo. Mas isto bastante miúda, porque não podia ir sozinha.

E que tipo de teatro frequentavas mais?

Eu ia ao teatro infantil, mas não gostava muito. E devia ter razão: devia ser feito mesmo para atrasados mentais. De qualquer maneira, lembro-me de ter visto o Gerifalto, com a Irene Cruz, o João Perry, a Fernanda Montemor, o

António Anjos e ficar cheia de inveja deles. Era o fascínio da cena. Mas vi também muito teatro para adultos: os meus pais levavam-nos ao Teatro D. Maria. Lembro-me de ver *As árvores morrem de pé* com a Palmira Bastos, *O processo de Jesus*, com o Avilez... Bom, ainda bem que reconvertiu a carreira e optou por ser encenador... E vi ainda muitas outras peças.

O que é que te fascinava mais no teatro: era a história ou era o trabalho dos actores?

Eu da história nem me lembrava muito. Acho que era mesmo o mistério do actor.

E a visualidade? Porque o teatro que fazes é, de uma maneira geral, muito cuidado...

Mas sem grandes rasgos. Não me interessa. O que me interessava verdadeiramente era o mistério do actor. E continua a ser o actor o que mais me interessa no teatro. Talvez seja por isso que sou tão exigente com eles, e tenho tantos amigos e tantos detractores entre eles.

Mas falas de um mistério. A que é que te referes?

De se estar ali a criar as personagens, a viver outra vida. Era o actor. Há uma outra coisa que pode ter a ver mais com a encenação do que com a interpretação: dos primeiros prazeres que eu senti fisicamente, era aos sábados, quando havia as emissões infantis da Madalena Patacho na Emissora Nacional às sete da tarde. Havia uma musiquinha que nunca mais esqueci e me provocava uma espécie de êxtase. Eram histórias infantis dramatizadas e que tinhas de imaginar porque não estavas a ver. Era a altura em que o padeiro, aos sábados à tarde, trazia pão quentinho acabadinho de fazer, e o entregava em todos os andares, com grandes cestas. Eu abria uma carcaça quente, punha-lhe manteiga; se houvesse uma barra de chocolate punha também, se não houvesse, era açúcar amarelo. Portanto, um dos meus primeiros prazeres sensuais era estar a

>
Deseja-se mulher,
 de Almada Negreiros,
 enc. Fernando Amado,
 Casa da Comédia, 1963
 (Fernanda Lapa
 e Norberto Barroca),
 fot. J. Marques.



comer o pão, encostada à rádio, a ouvir as histórias e a imaginar cenários, coisa que agora se retira às crianças: essa capacidade de imaginar.

Voltando um pouco ao início da tua carreira: na altura em que trabalhavas com o Fernando Amado.

Quando fiz o curso para assistente social, era preciso fazer uma tese e havia lá um professor de sociologia que era bastante aberto e aceitou que eu fizesse a minha tese sobre o actor. Fiz então um trabalho que intitulei pomposamente *Contributos para um estudo sócio-psicológico do actor teatral português*. E então elaborei um inquérito com muitas perguntas... um disparate. Depois fui ao Sindicato da época – isto era em 1965 – saber o que havia sobre a profissão: não havia nada. A seguir elaborei uma amostragem – por sexo, idade, anos de carreira, etc... – para poder tirar conclusões com alguma credibilidade.

E era fácil encontrar gente disponível?

Bem! Adoravam e geralmente não se calavam. Houve duas pessoas que não conseguiram responder: uma foi a Maria Lalande, e outra pessoa de que já não me lembro. Enfim, já se sabe que o actor é quase necessariamente narcisista. Entre os homens de teatro que contactei recordo o António Pedro e o Bernardo Santareno. E o Bernardo Santareno era psicólogo, trabalhava no Instituto de Orientação Profissional e comigo na Fundação Sain e tinha uma grande experiência na observação de comportamentos. E confirmava absolutamente esse narcisismo.

Pensando nessas tuas reflexões sobre o actor em geral, e em toda a experiência que tens tido no contacto com actores de diferentes idades, formações, vias de profissionalização, que visão tens da profissão do actor?

Não há comparação: no tempo em que me iniciei, éramos muito poucos e, portanto, o tipo de vivência era diferente.

Eu não entrei na profissão, por um lado, por razões familiares, mas por outro, porque a oferta não era grande nem muito estimulante: o D. Maria tinha entrado em decadência; o Vasco Morgado era o grande empresário do teatro e fazia sobretudo teatro comercial, e havia ainda a Revista no Parque Mayer que não me atraía. Começavam então algumas companhias: o Teatro Experimental de Cascais, com o Avilez, mas era em Cascais, o Teatro Estúdio de Lisboa, da Luzia Maria Martins, mas ela não me quis lá.

Porquê?

Não gostou de mim, com certeza. Fui lá fazer uma audição para *As mãos de Abraão Zacut*², porque o Sittau Monteiro queria que fosse eu a fazer. Mas não foi assim. E num panorama como aquele, o actor tinha que fazer muita porcaria para se aguentar. Hoje em dia a grande multiplicação de actores deve-se sobretudo às telenovelas.

É interessante verificar que te iniciaste cedo no teatro como actriz, e mal tinham passado dez anos, decidiste partir para a encenação escolhendo justamente a peça que tinhas protagonizado em 1963: *Deseja-se mulher*.

Como foi essa passagem?

Olhem que passaram dez anos... não é pouco tempo!

Mas naquela altura também não eram muitas as mulheres que ousavam assumir o papel de encenadoras.

Havia a Amélia Rey Colaço, a Luzia Maria Martins e a Maria Helena Matos (que encenou coisas do Grupo 4), e talvez, uma ou outra que esporadicamente encenava. Tinha havido a Manuela Porto, de quem já quase ninguém se lembra. E a Germana Tânger.

E o Almada...

Pois, teve a ver com a afirmação do Almada de que o Fernando Amado não teria percebido uma dimensão da peça e que esta teria mais a ver com o cabaré ou a revista

² Estreia a 18/12/1969.



<
Retorno ao paraíso,
 de Teixeira de Pascoaes,
 enc. Fernando Amado,
 Casa da Comédia, 1963
 (Santos Manuel
 e Fernanda Lapa),
 fot. J. Marques.

Caixa de Pandora,
 de Fernando Amado,
 enc. Norberto Barroca,
 Casa da Comédia, 1969
 (Fernanda Lapa),
 fot. J. Marques.

do que com o teatro declamado. Naquela altura, em finais dos anos 60, começou a haver a moda do café-teatro em várias cidades, nomeadamente em Paris. Ora, essa ideia de teatro parecia ir de encontro à peça do Almada, até porque a primeira cena é mesmo num cabaré. Deu-me a louca: passei a noite em claro a imaginar a encenação toda. No dia seguinte falei ao Osório de Castro, que era o dono da Casa da Comédia. E eu acho que estava tão afirmativa que ele anuiu e lá arranjou uns dinheiritos.

Mas nessa altura ganhavas algum dinheiro?

Nada. Na Casa da Comédia nunca. Também éramos amadores.

Ao longo da tua carreira, tens revelado uma grande flexibilidade em trabalhar com diversas companhias, tanto amadoras como profissionais: entre outras, a Barraca, o GITT, o Grupo Teatro Hoje, os Comediantes, Politécnica, TEAR, Teatro Nacional D. Maria II. Como te foste sentindo na tua relação com as várias companhias? Em algum destes casos sentistes que estavas em casa própria?

Não, fui sempre uma *outsider*. Nunca senti que era a minha família artística. Trabalhei com umas melhor do que com outras, mas sempre como elemento de fora. Claro que o trabalho de um encenador passa muito pelas relações humanas e nem sempre são fáceis nem iguais com toda a gente.

Quais foram as experiências mais marcantes nestas tuas deambulações? A verdade é que não ficaste muito tempo em nenhuma delas. Será que te atraía mais a variedade de projectos do que permanecer enquadrada numa só companhia?

É muito complicado trabalhar no teatro. Passamos muito tempo fechados numa caixa sem sol, temos inúmeros problemas para resolver e não só artísticos: também técnicos

e financeiros. E são difíceis as relações humanas, as afirmações de poder. E a rotina é uma coisa que me assusta um bocadinho. E é muito fácil, quando não se encontram maneiras de resolver os assuntos, cair na rotina. Também estou a falar *a posteriori*, mas talvez que as coisas tenham acontecido assim porque eu as encaminhava nesse sentido.

Há algum momento da tua carreira, algum espectáculo, algum projecto que consideres ter sido determinante a ponto de o considerares um marco na tua vida? Por exemplo, o trabalho que fizeste com o Augusto Boal no contexto da Barraca, o espectáculo *Barraca conta Tiradentes* (1977) de acordo com o método coringa?

Eu devo ter um contencioso qualquer com os Mestres... Achei que a técnica dele era um artifício interessante, era divertido vestir a casaca e despi-la, mas era uma convenção como outra qualquer. Eu penso que o Boal, como todos os teóricos, para defender a sua teoria, tinha de ser dogmático.

Parece que para ele a experiência não terá sido tão feliz quanto esperava. Tanto quanto se pode ler na sua autobiografia³, ele teria expectativas que, no final, não se cumpriram em termos institucionais.

Quando, a meio dos ensaios, o Boal foi a Paris fazer uma oficina do "teatro do oprimido", veio deslumbrado. Porque tinha tido centenas de inscrições. Ele então mandava-os fazer coisas e eles todos faziam o que ele mandava. A folhas tantas, mandou-os rastejar até ele, e comentou para nós: "Meninos, me senti Deus!". E eu disse para comigo: "Não quero mais nada com este homem. Para que é que estas coisas servem? Para que quem está a coordenar se sinta Deus?"

Em 1995, sentiste a necessidade de criares a tua própria companhia, A Escola de Mulheres.

Não foi uma necessidade minha, pessoal, resultou de um

³ Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro: Memórias imaginadas*, Rio de Janeiro Et S. Paulo, Editora Record, 2000.

>

Breve sumário da história

de *Deus*,

de Gil Vicente,

enc. Carlos Avilez,

Teatro Experimental

de Cascais, 1970,

fot. J. Marques.

>

Deseja-se mulher,

de Almada Negreiros,

enc. Fernanda Lapa,

Casa da Comédia, 1972

(Fernanda Lapa

e Laffronti),

fot. J. Marques.

conjunto de mulheres que foi conversando sobre a nossa situação no teatro: que realmente passávamos o tempo a ser escolhidas ou rejeitadas, a fazermos os projectos dos outros, a ser convidadas, mas nunca tínhamos uma palavra a dizer. E decidimos que, para sermos mais objectivas, teríamos de fazer um estudozinho primeiro. E fizemos um estudo sobre o ano de 1993, com base no número de companhias, nos escalões dos subsídios, e começámos a ver quantas mulheres existiam em cada grupo, que cargos ocupavam, as autorias das peças (se autor ou autora), as encenações. Lembro-me que, em 1993, houve três encenações de mulheres, e textos tinham sido: um da Hélia Correia, mas que era uma adaptação (*Perdição*), um de Maria Adelaide Amaral, que é luso/brasileira (*De braços abertos*) encenado por mim e outro da Caryl Churchill que eu tinha feito no Teatro Aberto (*Top Girls*). Temos as percentagens e todos esses dados coligidos. E foi assim que nos inclinámos para a formação dessa companhia, mas não fui eu que acordei um dia a dizer que iria formar uma companhia. Ela nasce desse conjunto de pessoas: com a Isabel Medina, a Cucha Carvalheiro, a Cristina Carvalhal e a minha filha Marta.

>

José Gomes Ferreira,

Fernanda Lapa e

Mário Viegas, em 1976.

Progressivamente, verifica-se na tua carreira que, para além da função de actriz (mais esporádica a partir de certa altura) e encenadora, começaste também a preocupar-te com as questões dramáticas. Sentiste a necessidade de mudar para outro tipo de textos, mas também de intervir de uma forma mais activa na própria composição do texto.

Eu não sei como é que um encenador consegue dirigir sem conhecer profundamente o texto. Sem descobrir as suas linhas de força. Eu não saberia trabalhar com um dramaturgista. Para mim, um dramaturgista seria alguém que me procurasse textos de apoio, que me dissesse para ler isto ou aquilo, que me chamasse a atenção para factos importantes da época. Porque a verdade é que não vejo como seja possível um encenador, ou um tradutor, trabalhar sobre um texto sem conhecer mais obras desse escritor, sem estar mais por dentro do seu imaginário.

⁴ Estreou entretanto a 3 de Maio de 2006.

⁵ O espectáculo resultava de uma composição dramática partir de *Clitemnestra ou o crime*, de Marguerite Yourcenar, e de *Agamémnon*, de Yannis Ritsos.

Nesse caso, percebe-se também a importância de trabalhares em boa articulação com o tradutor.

Estou agora a trabalhar na *Medeia*⁴, e a tradução é um inédito da Sophia de Mello Breyner Andresen. É um texto fascinante, simultaneamente arcaico e moderno, com um rigor poético que revisita o universo euripídico. Algumas soluções não são fáceis, para um actor, pela confusão homófona que criam. São frases como "foi Afrodite, de



entre todos os deuses e mortais". Porque, apesar de tudo, uma coisa é para ler, outra para dizer em palco. Mas isso é o mais fácil de resolver. O que é, de facto, mais importante é a poética teatral, toda a carga que vem da poesia. Li uma vez uma tradução da Yourcenar...

A que fizeste na cozinha do Palácio Marim Olhão, integrada no espectáculo *Agamémnon ou o crime*⁵, em 2001...

Essa fui eu que traduzi. Só depois é que soube que havia uma tradução de *Clitemnestra ou o crime* em português. E não gostei. A ideia com que fiquei é que a tradutora não conhecia profundamente o universo da autora.



O que determina a escolha dos textos que queres fazer? Tanto quanto se pode ver no teu currículo, escolhes textos clássicos e contemporâneos, embora no que diga respeito a géneros, te tenhas ocupado mais da tragédia ou, no mínimo, do drama – a vossa adaptação da comédia de Aristófanes em *Mulheres ao poder*, de 1999, é da responsabilidade da Isabel Medina. O que procuras: o tema, as figuras...?

Procuro, primeiro que tudo, um texto que me diga alguma coisa. Que me suscite entusiasmo, curiosidade. Muito sinceramente, sou muito egoísta nas escolhas. Depois de termos criado a Escola de Mulheres, temos privilegiado textos de autoras. Interessa-me, quando os temas são actuais, quando possam incomodar, no sentido de as pessoas saírem do teatro não apenas com uma noite bem passada, mas com coisas para pensar. Não tem de ser o texto a dar respostas, mas tem de fazer perguntas. E que tenham alguma inovação formal, não pelo formalismo em si, mas pelo que este possa convocar de estranheza que ajude o espectador a reflectir sobre o que está a ver. Podem ser problemas sociais, comuns às pessoas...mas nos quais normalmente pensamos a partir de uma só visão.

Qual é a tua autora ou autor de referência, no âmbito nacional ou internacional?

Claramente, a Caryl Churchill. Ideologicamente, formalmente, foi a autora com quem mais me identifiquei. Neste momento, pode afirmar-se que será a autora viva que mais influenciou a dramaturgia contemporânea, independentemente do "género" dos seus discípulos. Tive a sorte de ser a primeira encenadora portuguesa a trabalhar sobre os seus textos: *Top Girls* (1993), *Sétimo céu* (1997), *Uma boca cheia de pássaros* (1998). Depois disso, o Paulo Eduardo Carvalho, tradutor das últimas duas produções, cooptou-a para o Assédio. E está em boas mãos.

O que pensas que trouxeste de novo...

Como não me considero mais que uma artesã do teatro, a minha opinião sobre o meu trabalho é justamente de acordo com essa premissa. Faço um trabalho rigoroso e muito interessado no texto e nos seus intérpretes. Quero que o meu teatro não seja uma torre de marfim, desligado da vida e dos grandes temas que dominam a parte da humanidade que melhor conheço. Daí, a problemática da condição feminina me interessar muito e, sempre que descobri um texto que reflecte de forma criativa sobre esse tema, aí estou eu a tentar pô-lo em cena. A Paula Vogel foi um feliz encontro. Embora americana, os temas que aborda, e a forma como o faz, são propriedade de

qualquer sociedade (ocidental), e nós, público português, revemo-nos nas suas propostas, nem sempre politicamente correctas e, por isso mesmo, polémicas. Foi a autora que mais representei: *Desejos brutais* (a violência doméstica, 2003), *Como aprendi a conduzir* (a pedofilia, 2004), *A valsa de Baltimore* (a sida, 2004), *A mais velha profissão* (a prostituição, 2005). Pena é que nunca tivéssemos tido a possibilidade de publicar esses textos.

E como vês a dramaturgia portuguesa? Aparentemente não te tem atraído lá muito. Mas conhecemos os vossos projectos de escrita criativa. Achas que essa pode ser uma boa via? As pessoas contam as suas vidas, e a partir daí vão-se cerzindo as várias vozes?

Se tivéssemos um trabalho continuado, acho que, honestamente, poderíamos fazer algo interessante nesse sentido, só que a nossa companhia tem que produzir espectáculos para ser apoiada. E a Isabel Medina e eu temos de ganhar a vida por fora, porque todo o dinheiro que nos é concedido através do subsídio ministerial é integralmente consumido nas produções. Eu acho que, a não ser que um autor seja genial, ser-lhe-á difícil escrever uma coisa boa logo à primeira. E, de facto, só vendo as coisas encenadas é que os autores poderão aprender com os erros. Quando foi o *1.º Encontro nacional de dramaturgas: Teatro no feminino* (Janeiro de 2005), estivemos três dias na SPA e fizemos leituras encenadas. Fizemos uma selecção e "encenávamos" só uma parte, cerca de um quarto de hora, com separadores musicais e outros – poucos – elementos. E muitas das autoras perceberam diversas coisas por terem ouvido os textos pela boca dos actores. É um processo que pode ser, de facto, muito pedagógico.

Há quem diga que, comparando audiências, uma peça de teatro portuguesa recente (e, por isso, desconhecida) leva de imediato a baixar a frequência da sala, mesmo havendo o que se poderia chamar uma corrente de público favorável anteriormente.

Eu não tenho muito jeito para fazer essas contabilidades de público. E também é verdade que vemos coisas muito más que têm casas esgotadas. Mas de facto não tenho jeito nenhum para essas coisas. Olhem, *A mais velha profissão* teve muito público, foi uma co-produção, mas como o Teatro Nacional investiu evidentemente mais do que nós, não tivemos direito a bilheteira, por exemplo. Portanto, um raio de mau negócio. O que é certo é que vamos fazer a peça de um jovem português que ganhou o prémio Bernardo Santareno, da SPA. Chama-se *Ódio*, é um monólogo, e trata de um homem que sofre de stress

<
Histórias de fidalgoes e alcoviteiras, pastores e judeus, mareantes e outros tratantes, sem esquecer suas mulheres e amantes [*Auto da Índia*], sobre textos de Gil Vicente, enc. Hélder Costa, A Barraca, 1976 (Maria do Cêu Guerra e Fernanda Lapa) [arquivo pessoal de F.L.]

>
Barraca conta Tiradentes, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, enc. Augusto Boal, A Barraca, 1977 (Jorge Gonçalves, Luís Lello e Fernanda Lapa) [arquivo pessoal de F.L.]

<
Crisótemis,
 de Yannis Ritsos,
 enc. Rogério de Carvalho,
 Teatro Nacional D. Maria
 II, 1983
 (Fernanda Lapa),
 fot. José Manuel
 Castanheira.



>
Odeio Hamlet,
 de Paul Rudnick,
 enc. Diogo Infante,
 Teatro Nacional D. Maria II,
 1996
 (Fernanda Lapa
 e Diogo Infante),
 fot. Guta de Carvalho.



>
*Retrato de uma família
 portuguesa*,
 de Miguel Rovisco,
 enc. Artur Ramos,
 Rádio Televisão
 Portuguesa, 1991
 (Isabel de Castro e
 Fernanda Lapa)
 [arquivo pessoal de F.L.]

pós-traumático da guerra colonial. Achei o texto violentíssimo, e pensei que era uma boa *performance* para um actor e que o tema merecia atenção. Fiquei logo com vontade de o encenar, se vai ter público ou não, logo se verá...

Tens também desenvolvido trabalho pedagógico na Escola Superior de Teatro e Cinema.

Eu acho que os alunos andam um pouco perdidos. Nunca me foi possível começar uma aula ou um ensaio a horas. Nunca! Por outro lado, também tendem a não ler muito, nem a aprofundarem humildemente o seu trabalho. Há um ou outro que julga que é cultíssimo e assume a arrogância máxima. Não me parece, de facto, haver uma orientação pedagógica: eles não sabem o que vão fazer durante o ano, não há um currículo definido. E deveria haver, não? Tenho ideia de que os professores têm medo deles e cedem constantemente ao que eles sugerem ou exigem. No ano passado, só uma aluna se me revelou uma verdadeira profissional: atenta, exigente e talentosa, de tal modo que a chamei agora para o coro da *Medeia*.

Há mesmo um registo interessante deste processo: um aluno da Escola de Cinema realizou um documentário sobre este trabalho final dos alunos. Eram 9 horas e estava eu sozinha no corredor; dez minutos mais tarde ainda eu estava sozinha e acendia um cigarro; aos quinze minutos aparecia o primeiro aluno. E eu digo que o primeiro requisito para um profissional é a pontualidade. Já mesmo à beira da apresentação do trabalho final, ainda andavam desorientados e sem qualquer empenho em realizar o que deveria ser realizado. Zanguei-me muitas vezes e acho que fiquei a ser odiada...

O Rogério de Carvalho lá me ia aconselhando que eu deveria ser mais diplomática. Mas isso pode ser razoável no caso dele, que escolheu ser professor e está nessa carreira. No meu caso, porém, não me parece ser possível transigir.

Todavia, independentemente desses problemas de ordem mais pedagógica, a verdade é que a Escola Superior de Teatro e Cinema tem, desde que foi transferida para a Amadora, condições logísticas e técnicas muito superiores às que tinha antes.

É uma escola de artes muito burocratizada. Primeiro que abram a porta do Auditório, que está fechada a cadeado... Depois, não se pode ter acesso à cabine de luz, e é tanta a complicação, que eu acho que se respira muito pouco teatro. Eu tive a sorte este ano de ter o Grande Auditório. Mas não faltavam as surpresas: visitas de estudo a meio dos ensaios, por exemplo...

Também é verdade que começa a haver muitas "alternativas": cursos breves, pequenas oficinas, aulas pontuais... Como vês esta multiplicação de possibilidades? São hipóteses válidas?

Há pessoas que passam por essas experiências e não são tocadas. Mas aquelas que querem aprender podem, de facto, ganhar alguma coisa com essas aprendizagens.

Do ponto de vista de aprendizagens, tens no teu currículo uma importante passagem pela Polónia, com Kantor, Szajna e Grotowski. De que forma isso influenciou o teu percurso?

Tenho de admitir que ficaram em mim muito poucos restos do teatro polaco...

De facto, a imagem que temos do teatro polaco prende-se não apenas com o cruzamento com as artes plásticas e a instalação, mas também com a imagem de um teatro sofrido, de grande rigor e despojamento no trabalho do actor, o que não nos parece ser a tua principal opção artística, de maior comunicabilidade, de uma elaboração artística mais perfeccionista, de maior contenção na exibição da violência.

Vim rendida à arte do teatro na Polónia, mas apenas como



<

Focas,
de Fernando Caetano,
enc. António Rama,
Acarte, 1999
(Fernanda Lapa),
fot. João Tabarra.

*Coco Chanel – uma
mulher fora do tempo*,
texto e enc. Fernanda
Lapa,
Escola de Mulheres, 1999
(Fernanda Lapa)
[arquivo pessoal de F.L.]

>

espectadora. Acho que cada um de nós tem de encontrar aquilo que é capaz de fazer, que julga que é seu, que é original, que é a sua verdade. E eu, como espectadora – tanto em Varsóvia como em Cracóvia – fiquei fascinada com muitos dos espectáculos que vi. Foi o caso, por exemplo, da *Classe morta*, de Kantor, que era um objecto estranhíssimo, mas muito belo, e que punha todos os espectadores a chorar, na medida em que era uma meditação sobre eles próprios, uma forma de remexer nas suas feridas. Mas aquilo só pode ser polaco, não é possível transferi-lo para outro contexto social ou artístico. Já vi muitos espectáculos “à la Kantor”, mas são transplantes, não são a verdadeira realidade artística.

Na maior parte dos teatros faziam-se três a quatro espectáculos diferentes por semana. Alguns mantinham-se em repertório por vários anos. No caso de Szajna, que é sobretudo um grande artista plástico e cenógrafo, os actores queixavam-se que tinham de fazer um grande esforço para se imporem em palco, dada a importância maior do investimento plástico da cena. E no caso de Grotowski, o actor Ryszard Cieslak, que tinha já um problema de alcoolismo, confessava a sua enorme frustração. Desde o início dos anos 60, era mostrado ao mundo como o “actor santo” e, embora muito requestado, manteve-se junto do encenador por fidelidade ao projecto. Mas em 1978–1979, quando eu estive na Polónia, o Grotowski já tinha desistido de fazer teatro, e ele sentiu-se profundamente traído. Os actores do Teatro Estúdio estavam há doze anos a fazer *O apocalipse cum figuris* e ele já não era capaz de se integrar em nenhuma outra companhia. O Cieslak esteve ainda com o Brook, mas morreu pouco depois.

Mas, independentemente dessa fortíssima criatividade ligada a estes três encenadores, a imagem que temos do teatro polaco prende-se também com uma extraordinária formação do actor em geral.

É verdade que a preparação é muito boa e trabalha-se muito a sério. Entravas naquela escola e em qualquer canto viam-se dois a três alunos a trabalharem uma cena e os professores a andarem de um lado para o outro a darem-lhes apoio. Trabalhavam todo o tipo de teatro, até o *West Side Story*. E eu perguntava por que razão trabalhavam aquele espectáculo, e eles diziam “Porque os americanos são simplesmente os melhores nos musicais”. Eles entravam às oito da manhã, estavam ali todo o dia, os professores trabalhavam nos teatros mais importantes, e os alunos tinham o maior interesse em ir vê-los, discutindo os seus trabalhos no dia seguinte. Era gente profundamente empenhada. Os alunos, quando acabavam os quatro anos da escola, passavam por todos os géneros de teatro. E o encenador não tinha que estar a ensinar.

Uma solução de ensino que passe por uma fidelidade a um mestre, sem uma aprendizagem “generalista”, parece-te positiva?

Julgo que um estudante de teatro deve ter contacto com realidades diferentes e aprender um pouco de tudo.

E, todavia, o efeito Lev Dodin (que passou por Lisboa, em Maio de 1993, com *Gaudeamus*) prende-se justamente a essa fidelização a um mestre: é um grupo que sai das aulas de um mestre que os marcou profundamente e com o qual continuam para lá do tempo da aprendizagem.

Pode ser uma via possível para alguns, mas penso que o mais importante para a maioria é contactar com professores diferentes para poder escolher o seu próprio caminho.

Foi fácil para ti do ponto de vista linguístico integrarestes naquele universo?

Falava em inglês ou francês e não era difícil entendermos. Normalmente tinha acesso aos textos antes de ver os espectáculos, e vi muitos. Para mim, era claro quando

>
Exposição Fernanda Lapa
– Um percurso de
compromisso com a luta
feminina, no teatro e na
vida.

>
Agamémnon ou o crime,
de M. Yourcenar
e Y. Ritsos,
enc. Antonino Solmer,
Escola de Mulheres, 2001
(Fernanda Lapa),
fot. Rui Pedro Pinto.



as coisas corriam bem. Quanto ao volume de trabalho que realizavam: todos ganhavam um ordenado base e a essa base acrescentavam-se os trabalhos que iam fazendo. O mínimo que tinham de fazer por mês era catorze espectáculos. Tudo o mais era pago à parte. O que por vezes não era pacífico, porque nem sempre havia papéis para todos. O que tornava aquele mundo muito competitivo.

Sentiste por lá alguma diferença de tratamento entre o actor e a actriz?

As actrizes já nessa altura tinham percebido que só podiam ter filhos depois dos trinta anos. Primeiro tinham mesmo de se afirmar na carreira profissional. Apesar de haver muitos apoios à maternidade. Mas os elencos, como em todo o mundo, eram maioritariamente masculinos, assim como as direcções, os encenadores ou as autorias dos textos.

Não voltaste à Polónia depois disso?

Não.

Mas quando vêm por cá espectáculos polacos tens curiosidade em ir?

Tenho, mas do último espectáculo do Kantor que passou por cá já não gostei tanto. *Qu'ils crèvent les artistes*, acho que era o título.

E relativamente ao teu teatro no sistema teatral português? Como o aprecias? Que novas cartografias deveriam ser implementadas para melhorar a qualidade artística do teatro que se faz entre nós? Trata-se apenas de um défice crónico de financiamento, ou haverá outras debilidades que poderiam ser obviadas de outro modo também?

O teatro que a Escola de Mulheres tem vindo a fazer e que sublinha as questões do "género", tem conseguido,

apesar do estrangulamento económico que sofremos desde há 11anos, afirmar-se com qualidade. É contra a nossa natureza produzir espectáculos de puro divertimento e sabemos que não vamos atingir multidões nem enriquecer com a bilheteira. Antes pelo contrário. Quando estamos profundamente embrenhadas nas produções e trabalhamos 3 pessoas como se fossemos 20, o que ganhamos é tão ridículo que nos sentimos exploradas por nós próprias... Acho que por cansaço, algumas companhias podem descurar o seu trabalho. Podem deixar-se levar pelo facilitismo, por uma certa rotina. É muito difícil trabalhar-se, anos a fio, sempre com os mesmos problemas...

Não haverá, apesar de tudo, uma excessiva atomização de projectos? Não seria mais produtivo um programa de convergências criativas, co-produções ou trabalhos em conjunto? Veja-se, por exemplo, a elevadíssima qualidade atingida no trabalho do João Mota e da Maria do Céu Guerra (e todo o resto do elenco) para pôr em cena *Todos os que caem*, a peça radiofónica de Beckett.

Mas eu acho que isso não pode ser imposto por terceiros. E, por outro lado, percebo os jovens que precisam de criar o seu próprio espaço de actuação. Companhias que já existem não têm meios para acolher esses novos actores que querem entrar na profissão. Nem sequer há estruturas de acolhimento onde estes jovens possam adquirir tarimba.

E quanto a espaços para teatro? Sobretudo tendo em conta as muitas companhias que não têm acesso a um espaço próprio, achas que a ocupação dos teatros deveria permitir alguma rotatividade no seu uso?

Acho que sim, é evidente. Infelizmente, as coisas estão muito espartilhadas e muitas das soluções que se encontram passam por amiguices. O José Ribeiro da Fonte quando estava no IPAE tinha tido uma ideia muito interessante que seria usar alguns dos edifícios das docas



<
Bernardo Bernarda,
a partir de Bernardo
Santareno,
enc. Nuno Carinhas,
Escola de Mulheres, 2005
(Fernanda Lapa),
fot. Margarida Dias.

em Alcântara para gabinetes de direcção e salas de ensaio que poderiam servir vários grupos de teatro sem casa própria. Mas infelizmente o projecto não vingou, o José morreu e continua a fazer falta um espaço com essas virtualidades. Porque as companhias, que têm espaço próprio a tempo inteiro, nem sempre facilitam o acolhimento: nós temos tido a sorte de encontrar refúgio na Comuna e até há pouco tempo de realizar co-produções com o Teatro Nacional, o que neste momento, no que diz respeito ao Nacional, parece ter acabado...

Relativamente a trabalhos com outros grupos, há companhias com as quais mais gostes de trabalhar? Desde que criámos a Escola de Mulheres, deixei de ser *freelancer* a trabalhar para outras companhias, como encenadora e como actriz, embora como vocês sabem, neste momento, e com 13 anos de atraso, esteja a encenar a *Medeia* no Teatro Nacional.

Relativamente à Escola de Mulheres, e apesar das limitações a que tem estado sujeita a companhia no que diz respeito à falta de espaço e a um claro sub-financiamento, consegues rever-te nas produções que têm feito?

É evidente que eu gostaria de poder contar com um núcleo de actores, não para toda a vida, mas para um trabalho com alguma continuidade: por um ou dois anos. E desenvolver com eles uma linguagem comum que nem sempre é fácil de conseguir se estamos sempre a mudar de actores, e não temos uma casa que seja nossa. Mas qual é a mãe que não gosta dos seus filhos, mesmo que esses filhos andem mal vestidos e alimentados... de qualquer forma, sinto que neles, no meu teatro, está lá o que de melhor existirá em mim.

Para além das questões financeiras, há também um mercado de televisão que torna muito difícil conseguir

fixar alguns actores a um projecto mais duradouro...

Não é bem assim. Se não estamos a falar de um protagonista, a verdade é que é possível fazer convergências. Quando fizemos *As novas anatomias*⁶, estávamos todas a gravar para a televisão. Mas conseguimos organizar o nosso trabalho para tornar possível a produção e a apresentação regular do espectáculo. Por outro lado, o trabalho em televisão também nos dá uma maior capacidade de resposta a novas situações, de forma mais expedita, sem reserva mental, e dá-nos uma maior facilidade da memorização.

És, portanto, de opinião que pode ser útil ao actor envolver-se em diferentes práticas artísticas, como a televisão ou o cinema, por exemplo? Pode mesmo melhorar a sua qualidade de representação?

Reparem que o tempo em que o cinema português se vangloriava de não ter actores profissionais já passou. Hoje o cinema português é feito com actores profissionais e isso tem contribuído para melhorar a qualidade dos filmes, mas também tem assegurado novos ensinamentos aos actores. São técnicas diferentes, mas que revertem para o enriquecimento do trabalho do actor.

Tu já estiveste ligada, de resto, a filmagens para televisão, não apenas como actriz, mas também como directora de actores, tendo em vista sobretudo que em muitos casos – como nas telenovelas – alguns dos jovens não têm qualquer formação anterior em termos de representação. Gostaste desse tipo de trabalho?

Só o fiz uma vez, mas não quero repetir. Trata-se de um trabalho muito cansativo: é necessário estar lá a tempo inteiro, todos os dias e a todas as horas. Depois, os actores de profissão procuravam-me, pediam a minha opinião. Os que não eram actores pensavam (e às vezes diziam): "O que está esta aqui a fazer?". Apesar de tudo, há alguns que entram para a televisão sem preparação, mas depois

⁶ De Timberlake Wertebaken, enc. Fernanda Lapa, prod. Escola de Mulheres, Teatro Taborda, 2002.

"crescem" e transformam-se em verdadeiros actores. São raros, mas existem.

Relativamente ao desenvolvimento da Escola de Mulheres, têm trabalhado no sentido de uma maior internacionalização?

De facto, estamos agora envolvidas num projecto com quatro co-produtores: da Espanha, França e o Cendrev de Portugal. É a Isabel Medina, por parte da Escola de Mulheres, quem está a coordenar esse trabalho. Trata-se de um texto sobre a imigração que foi escrito a várias mãos a partir de relatos, entrevistas e notícias. A Isabel foi a mão portuguesa e feminina. Já se fizeram, na Comuna e em Sevilha, leituras encenadas desse texto – *O olhar do outro* – e será produzido inicialmente em Portugal, (ainda não temos espaço), no mês de Outubro e posteriormente em Espanha e França. Também, no dia 29 de Maio vamos apresentar publicamente, no Teatro S. Luiz, o Fórum Teatral Ibérico que nós, o Cendrev e vários outros grupos e profissionais de teatro, portugueses e espanhóis, entretanto criámos. A intenção é fazer intercâmbio de espectáculos, co-produções, edições de textos, ao fim e ao cabo, reconhecer que a Espanha é aqui ao lado e que temos andado demasiado tempo de costas viradas. Pessoalmente, já trabalhei em Espanha, em Santiago de Compostela, encenando três espectáculos, mas antes de existirmos como companhia.

Se te dessem meios para o concretizar, que projecto gostarias hoje de levar a cabo?

Como sabem, tive sempre uma relação de amor/ódio com a *Medeia*, até pelas muitas vicissitudes por que passou este projecto para o qual fui convidada em 1993. Fez-me sofrer tanto, que acabei por nunca mais querer ouvir falar dele. Só quando o António Lagarto, enquanto ainda director artístico do Teatro D. Maria II, me interpelou nesse sentido, afirmando ser uma dívida do Teatro Nacional para comigo, voltei a pensar no assunto. A minha primeira reacção foi dizer: "Não quero nunca mais ouvir falar nisso". Era para mim uma ferida demasiado profunda que ainda me doía. Desde essa época de frustração, parece que deixei de sonhar com peças muito amadas.

Mas porquê essa mágoa tão profunda?

Quando a Agustina Bessa Luís dirigia o Teatro Nacional e me convidou para encenar a *Medeia* disse-me que a primeira actriz da Companhia estava ocupada noutra projecto e eu teria de escolher outra. Respondi que não havia problema nenhum porque havia no Teatro uma grande actriz, quase sempre na sombra, e que eu achava que merecia fazer o papel. Perguntei se podia contactá-la para o papel e a Agustina consentiu. Falei com a Fernanda Alves, pois era dela que se tratava. Começou de imediato a preparar-se para o papel, começou mesmo a fazer dieta e a preparar-se fisicamente. Passado algum tempo, a Agustina chamou-me e disse-me que recebera um

telefonema do Senhor Secretário de Estado (o Dr. Santana Lopes) que lhe transmitira a surpresa e o desagrado de não ser a primeira actriz a fazer a *Medeia*. Na sequência desta conversa, a Agustina disse-me que eu teria de esperar pela disponibilidade dela e esquecer a Fernanda... A isso eu respondi que nem morta! Afinal eu tinha proposto a Fernanda Alves e a Dona Agustina tinha aceite. Este processo durou um ano e tal. De resto, havia uma outra questão que corria em simultâneo, porque estava programado que eu, enquanto preparasse a *Medeia* para a sala principal, programasse uma série de iniciativas na Sala Experimental, convidando encenadores e dinamizando aquele espaço em torno de grandes personagens trágicas da antiguidade como Electra, Clitemnestra, Helena, Agamémnon, etc.

Foi nesse contexto que – tão magnificamente – interpretaste *Crísótemis*, a peça de Yannis Ritsos, dirigida por Rogério de Carvalho.

Não, isso tinha sido muito antes (em 1983). Bom, a verdade é que eu tinha feito a selecção dos textos todos e falado com diversos encenadores, mas o Teatro Nacional estava nessa altura (1991-1992) "tomado" pelo *Passa por mim no Rossio*, do Filipe La Féria. Peguei então na *Medeia é bom rapaz*, de Luís Riaza, e fiz o espectáculo com o Rogério Samora e o João Grosso.

Um dia, recebi um telefonema do Luiz Francisco Rebello a dar-me os parabéns por eu ter recebido o Prémio da Crítica pelo espectáculo *Medeia é bom rapaz*, e a comunicar-me que me enviaria um estafeta com uma carta, que teria chegado à SPA assinada pela Dona Agustina Bessa Luís. No fundamental, a carta desvinculava o Teatro Nacional D. Maria do projecto da *Medeia*, não por dificuldades do teatro, mas devido à "impotência criadora" da encenadora Fernanda Lapa. E vejam lá a minha parvoíce: nem sequer a meti em tribunal...

De resto, e mesmo antes deste desfecho, eram muitas as pessoas que andavam a comentar que a *Medeia* não se faria e eu resolvi escrever à Dona Agustina perguntando se havia alguma verdade nesses comentários. E ela escreveu-me dizendo que não, que eu não acreditasse no que as pessoas maldosas andavam a inventar... E acrescentava mesmo: "Eu não vou desiludi-la, porque desiludi-la a si seria desiludir-me a mim própria". Guardo toda esta correspondência que parece retirada de páginas do Kafka... Curiosamente, no outro dia, há pouco tempo e por puro acaso, vi um documentário na televisão sobre ela, e quando alguém lhe perguntava se gostava de brincar com bonecas quando era pequena, ela disse que não, mas que se lembrava que tinha uma chamada Fernanda e que adorava arrancar-lhe a cabeça. Não pude deixar de estremecer quando ouvi isto: afinal eu sou Fernanda, e a Alves também era, só que entretanto morreu...

Mas já que falamos de mulheres, gostávamos de saber se naquilo que são os compromissos da condição da



<
Bernardo Bernardo,
a partir de Bernardo
Santareno,
enc. Nuno Carinhas,
Escola de Mulheres, 2005
(Isabel Medina e
Fernanda Lapa),
fot. Margarida Dias.

mulher em Portugal, as ligações familiares, as obrigações que nos são impostas, se te sentes limitada na tua actuação como artista de teatro.

Neste momento, não, vivo sozinha e só sou avó nos tempos livres, que são poucos. Mas durante anos andei a brincar à super-mulher e, é claro, nunca consegui uma harmonia entre o ser mãe e ser mulher de teatro a tempo inteiro. Agora, quando estou com os meus netos é óptimo, mas a relação com eles é muito mais descomprometida do que com as minhas filhas quando ainda estavam na minha casa.

Em qualquer circunstância, é claro que terás influenciado as tuas filhas que acabaram por seguir a carreira artística...

Sim, de facto, elas não são engenheiras como o pai... Mas não sei se foi responsabilidade minha. Era um tempo em que éramos muito liberais, em parte, para contrabalançar a repressão de que tínhamos sido vítimas na infância. Sinto mesmo que às vezes fomos liberais demais, o certo é que nunca quis interferir nas suas decisões profissionais, pelo menos de forma consciente...

E as tuas relações amorosas, foram felizes?

Foram felizes enquanto foram... mas foram acabando. Se calhar, sou uma pessoa para viver sozinha. Sinto-me quase como aqueles velhos misantropos... A única coisa que às vezes me impede de ter uma vida mais desprendida é a minha cadela Medeia. De resto, adoro estar sozinha em casa. Tenho sempre tanta gente à minha volta, e às vezes sinto que não me integro bem, é como se estivesse sozinha no meio de muita gente. Mas no trabalho criativo sinto-me feliz. O trabalho burocrático é um horror, mas felizmente a Isabel Medina e a nossa produtora executiva, a Manuela

Jorge, tomam bem conta desses assuntos. Do que gosto mesmo é dos ensaios com os actores, ainda que haja conflito ou atritos, que até podem fazer doer. Mas é em função de um projecto que estamos, em comum, a concretizar. Eu esforço-me por perceber por que razão as coisas estão a acontecer, usando a minha experiência de atriz para entender os desencontros que por vezes surgem entre quem encena e quem interpreta. É tão intenso o trabalho de direcção de actores que não posso dispersar-me por outras questões ou outras relações exteriores ao trabalho.

Não és uma pessoa que procura viver de noite, frequentando bares e mantendo uma sociabilidade mais mundana.

Não sou agora, mas já fui... Nos anos 70, acho que sim. Saíamos do teatro e íamos para o Monte Carlo, íamos à Lontra (uma *boîte* africana na Rua de S. Bento), ou para o *After Eight*, o João Sebastião Bar e por aí fora. Foi uma época...

Ainda como mulher, com ideias muito definidas e opções políticas claramente assumidas, achas que isso tem interferido negativamente na tua carreira?

Tenho a certeza absoluta! Vivemos numa democracia, mas há coisas que ainda não são fáceis de digerir. Recordo, por exemplo, uma altura em que um Secretário de Estado da Cultura, falando comigo, me dizia que teria havido um complô dos comunistas sobre uma questão qualquer. E eu contestei dizendo que de modo nenhum se teria passado dessa maneira. E quando ele me perguntou por que razão eu estava tão certa disso, disse-lhe que eu era comunista. Ao que de imediato ele me disse: "Bem, minha senhora, depois desta sua confissão..." Estão a ver, assumir a

condição de comunista como sendo uma "confissão"! E isto foi em oitenta e tal. Estou convencida que nessa altura, e agora mesmo, eu tenho andado a "pagar facturas".

Tens algum mestre que te tivesse entusiasmado?

Sou muito interessada, sou bom público, gosto de teóricos e de textos que me digam coisas importantes, emocionei-me muitas vezes com alguns espectáculos. Mas penso que todos eles são diferentes uns dos outros. Um dos espectáculos que mais me tocou foi um solo da Edith Clever⁷. Foi representado em alemão, não havia legendas, mas a beleza que me foi transmitida por aquela mulher comoveu-me imenso. Foi enquanto trabalho de actriz que me tocou profundamente.

De facto, nos teus trabalhos de encenação, percebe-se não apenas um cuidado extremo na criação de um mundo cénico, mas uma grande homogeneidade no trabalho de actores. Isso corresponde a um envolvimento grande da tua parte?

É um trabalho de grande entrega, mas também apaixonante. Depende muito, de actor para actor, o modo como eu trabalho com cada um. Admito que sou mesmo interventiva e, embora dê espaço aos actores, reconheço-me muitas vezes neles... No fundo talvez seja o meu narcisismo disfarçado...

E nunca te aconteceu, depois de o espectáculo estrear, notares que algumas das tuas directivas estão a ser alteradas?

Isso acontece por vezes. Pode ser por influência da reacção do público, por opiniões de terceiros ou por razões do próprio actor. Às vezes zango-me, escrevo bilhetinhos e já cheguei a afirmar que um encenador deveria poder pôr em tribunal um actor que desvirtua um espectáculo...

Mas a verdade é que algumas das tuas encenações são muito exigentes relativamente ao trabalho de actores. Houve uma produção no Porto, no âmbito do TEAR, *Sonho de uma noite de fúria* (em 1984), em que não

só os actores, mas também o público acabava envolvido numa quase luta física.

Isso foi muito engraçado, era um espectáculo aparentemente anárquico, mas muito rigoroso. As meninas que pelejavam estavam vestidas como as Meninas de Velásquez e iam arrancando os vestidos até ficarem só com os espartilhos e as armações dos fatos. Recordo que o poeta José Carlos Gonzalez nos ajudou com a tradução dos dois textos: *Algo mais que dois sonhos*, de Alberto Cañas, e *Combate de Opalos e Tasia*, do Francisco Nieva. Entretanto, enquanto o texto estava a ser traduzido, eu ia desenvolvendo improvisações com as atrizes no sentido de tocar as questões da agressividade. E recorde-me de uma delas que disse logo não aceitar trabalhar nessas condições visto recusar a agressividade.

E como reage uma encenadora num caso como este?

Olhem, lembrei-me daquele exercício do Boal, de quando se passa de agredido a agressor. Eu sabia que o pai dela era comunista e tinha sido preso. E comecei a falar sobre uma situação que poderia ter sido vivida pelo pai. Ela despertou de tal maneira e investiu com uma tão grande agressividade que tive de a agarrar. Chorou imenso e eu acabei por lhe pedir desculpa por a ter encaminhado nessa direcção, fiquei preocupada por ter ido tão longe, mas esse é o trabalho de quem dirige um espectáculo. Porque a verdade é que ninguém pode declarar que não tem agressividade: faz parte do nosso ser, até por uma razão tão simples como o instinto de sobrevivência.

Portanto, um encenador, para além da sua criatividade, tem também de ser bom psicólogo.

Com certeza. Nesse espectáculo, ainda aconteceu uma outra coisa interessante. A companhia era dirigida pelo Castro Guedes e o espectáculo era para a inauguração da sala. E havia lá um actor, de quem já não recordo o nome, que fez este tipo de exercícios connosco. Mas, passadas umas semanas, deixou de aparecer. Até que um dia chegou um senhor a perguntar pelo Sr. Castro Guedes e para o avisar de que o actor em questão estava internado: era o

⁷ Tratou-se de *Ein Traum, Was sonst?*, de Edith Clever e Hans Jürgen Syberberg, a partir de: *As troianas*, de Eurípedes, *Príncipe de Homburg*, de Kleist, e *Urfaust*, de Goethe, apresentado no Teatro Nacional D. Maria II em Abril de 1993, no âmbito de um FIT.



<
Medeia,
 de Eurípides,
 enc. Fernanda Lapa,
 Teatro Nacional D. Maria II,
 2006 (Manuela de Freitas
 e João Grosso),
 fot. Margarida Dias.

seu psiquiatra. Acrescentou que ele não poderia voltar porque não aguentava a autoridade feminina. Estava habituado à imagem do pai. Fiquei a pensar se teria sido culpa minha. Depois contaram-me que ele era o actor que o Castro Guedes mais maltratava, e todavia, com ele não tinha nenhum problema... a questão é que o teatro só pode ser feito por pessoas que não confundam a realidade da vida com a realidade do teatro...

Para finalizar esta nossa conversa: além deste teu projecto da *Medeia*, que outro grande projecto gostarias ainda de vir a realizar? E isso tanto no contexto da Escola de Mulheres, como num outro qualquer.

Eu acho que já deixei de sonhar alto. Houve uma altura em que queria muito fazer Tchekov, *Três irmãs*. Gostaria de ter feito, como actriz, a Masha. Mas agora vou-me apaixonando por coisas que sejam possíveis. E Tchekov para a Escola de Mulheres é absolutamente impossível. Somos um teatro de câmara, não podemos fazer uma peça sinfónica. A propósito de Tchekov, é curioso continuar-se

com esta tradição dos tempos arrastados vindos directamente do séc. XIX. Vi uma produção em Moscovo, durante um Congresso Stanislavski/Tchekov, em que o que dominava a cena era um ritmo agitado, de grande nervosismo, uma quase histeria. Não tem nada a ver com a saudade nostálgica do futuro. Era uma reclamação desesperada, que está de acordo com os nossos tempos. Porque aquelas irmãs/actrizes são vibráteis, veementes, não correspondem a um modelo que se foi criando no Ocidente sobre o mundo de Tchekov.

Como te definirias como artista?

Eu não sei exactamente o que é ser um criador de teatro. Há-de ser alguém que inova, que faz avançar alguma coisa. Não acho que corresponda a esse figurino. Gosto de trabalhar no teatro com o pouco que sei, com a técnica que sei, que também mobiliza o meu inconsciente. Vou atrás de uma intuição, pouco racional, e depois tento perceber se tem sentido ou não. Considero-me uma artesã do teatro. Acho mesmo que 99% do teatro é feito por artesãos.

O ciclo infinito de Matthew Barney

Catarina Maia

Os anos 90 do século XX aceleraram e tornaram mais complexas as ligações entre a *performance* e os diversos *media*. A partir desta década, as experiências de miscigenação adquirem uma maior consciência da sua densidade e das suas possibilidades expressivas. A *internet* surge neste contexto como um importante suporte de armazenamento e de divulgação, a ponto de se tornar para muitos artistas uma forma específica de comunicação. Sendo capaz de transmitir som e imagens em movimento, bem como de efectuar trocas em tempo real, a *internet* revelou-se um caminho atractivo, pleno de oportunidades para o campo do teatro e da *performance*¹.

Neste contexto, o trabalho criativo de Matthew Barney é especialmente interessante, pois além de reflectir a tendência crescente para a miscigenação, ao integrar a pintura, a fotografia, a escultura e o vídeo, pensa também as consequências dessas práticas na própria *performance* contemporânea. Assim sucede, sobretudo no que diz respeito à relação entre o evento gravado e o acontecimento ao vivo. Esta questão é principalmente importante, uma vez que nos debruçaremos aqui, ainda que de forma sucinta, sobre o sítio que alberga uma das mais recentes e mais aclamadas obras de Barney: o *Ciclo Cremaster*.

Começemos por uma breve apresentação. O *Ciclo* é composto por uma série de cinco filmes (ou instalações, como por vezes se lhes refere o autor) cuja produção se estendeu por quase uma década, começando com *Cremaster 4* (1994), seguindo-se *Cremaster 1* (1996), *Cremaster 5* (1997), *Cremaster 2* (1999), terminando finalmente com *Cremaster 3* (2002). Barney assumiu uma trajectória geográfica em direcção ao Leste: a série inicia-se no Noroeste americano e acaba na Europa Oriental, passando por lugares como o Bronco Stadium em Boise, a Ilha de Man, o clássico nova-iorquino da Art Déco - o edifício Chrysler - e o Guggenheim Museum de New York (onde teria lugar a grande exposição *Cremaster*), entre outros espaços.

Cremaster adopta como ponto de partida conceptual as primeiras seis semanas do processo de desenvolvimento de um embrião. Durante este tempo, o feto recém-formado é puro potencial, nem feminino nem masculino; move-se no campo da indiferenciação sexual. Livre de pronomes ou de indicadores anatómicos que o definam, imagina-se capaz da suspensão por tempo indeterminado neste estado superior de liberdade. Mas a marcação do sujeito revela-se inevitável... O que parece estar aqui em causa é algo de essencial. Para usar a expressão de Deleuze e Guattari, assistiríamos à passagem do estado intensivo para o estado extensivo, isto é, à passagem de uma ordem de signos ambiguos para um regime de signos modificáveis mas determinados. É este o impasse fundamental que marca a abertura do projecto.

O trabalho de Barney parte, como outros trabalhos anteriores (relembro *Ottoshaft*), de uma base simultaneamente biológica, anatómica, psicanalítica, autobiográfica, histórica e mitológica, para criar uma estrutura polissémica. Um objecto centrífugo, que aponta em demasiadas direcções, acomete-se em demasiadas relações. Tudo é activo, e agido, reagindo no sistema. Está tudo em utilização e em função, de modo que quando consideramos o conjunto da representação, somos levados a constatar a complexidade das redes com que a obra se cobre: a correia de signos salta constantemente dum elemento para outro, irradiando em todas as direcções, conectando palavras, corpos, coisas e afectos, conotando grafias.

Como nos eventos de cariz performativo, não estamos perante uma linearidade ou uma coerência (pelo menos não uma coerência externa). Perspectivado desta forma, o *Ciclo* vai ao encontro de uma cronologia interna, acabando por se organizar por ordem numérica, independente da sequência de lançamento de cada filme. Assim, *Cremaster 1* representará a fase mais indiferenciada desse processo; *Cremaster 5*, a mais diferenciada; ou pela ordem que foi feito (4, 1, 5, 2, 3). É muito interessante

¹Veja-se o exemplo de Franklin Furnace (<http://www.franklinfurnace.org/>), autor de um trabalho longo e reconhecido neste campo.



<
Marti Domination
como "Goodyear" em
Cremaster 1 (1996).

Ursula Andress
como "The Queen of Chain"
em *Cremaster 5* (1997).

>



<
Loughton Field,
Cremaster 4 (1994).



<
O edifício Chrysler, onde
decorre a maior parte da
acção em *Cremaster 3*
(2002).



<
Matthew Barney como
"Loughton
Candidate" em *Cremaster*
4 (1994).

fazer esta experiência, porque se observa muito bem a complexificação progressiva das personagens: com o desenvolvimento do *Ciclo*, vai emergindo uma série de personagens, cada uma enformando (e antecipando) a evolução da seguinte.

A intensificação destas contiguidades sustenta formas mais intrincadas de desenvolvimento das personagens, mas não no sentido convencional. Para Barney, uma personagem pode incorporar o espaço, o guarda-roupa, assim como as atitudes e as sensibilidades. Uma personagem tanto pode ser um sátiro, um aprendiz de maçonaria, como uma ilha celta, uma casa de ópera barroca, ou um coro de sessenta raparigas. Enquanto "vectores" ou "compulsões", nomes que Barney também refere para descrever as personagens deste *Ciclo*, estas nascem de personificações, de topografias interiores não exploradas. Deste modo, elas são todas facetas de um mesmo organismo, todas são mutações de um sistema em permanente desequilíbrio. As personagens derivam, errantes, de excerto em excerto, seja entre aspectos físicos e sexuais diferentes; apresentam-se sempre sós e reguladas por uma história que, em certa medida, as antecede e as ultrapassa. Elas dão forma a uma luta de tensões inerentes à força descontínua das coisas.

Se concentrarmos a nossa atenção nas formas de representação, a obra de Barney é uma exploração dos limites absolutos da actividade performativa dos corpos, considerados como objectos de um processo de metamorfose infinita ou mesmo claramente infinitizada. O próprio autor é um *performer* que encarna muitas personagens ao longo do *Ciclo*²: é simplesmente impressionante ver o seu esforço imenso como corporeidade. Trata-se de uma tentativa de alcançar um nível porvir, um esforço para transcender o *status quo*, para superar as restrições presenciais do "eu". Poderíamos então dizer que, nestas experiências de Barney, a performatividade pura suplanta as várias hipóteses narrativas, transforma-as inclusive em paródia, para fazer

² Gary Gilmore
(*Cremaster 2*),
"The Entered Apprentice"
(*Cremaster 4*),
"Diva, Giant and
Magician" (*Cremaster 5*).

<
The Cloud Club, escultura
relativa a *Cremaster 3*.
>
Goodyear Field, escultura
relativa a *Cremaster 1*.
>>
The Drones' Exposition,
relativa a *Cremaster 2*
(1999).



<
Os cinco Chrysler Imperial
1967 que representam cada
um uma das cinco partes
do *Ciclo* numa encenação
de um Demolition Derby
em *Cremaster 3*.
>>>



Jachin e Boaz, esculturas
relativas a *Cremaster 3*.
Alusões às duas colunas
que Hiram Abiff desenhou
para o Templo de Salomão
– detêm ainda um grande
simbolismo nas práticas
maçônicas. Cf.
<http://www.nels.com/mason/systb52.html>

emergir, límpida, uma outra, única e incomensurável narrativa, seguramente a narrativa mítica que abarca todo o projecto e o aproxima das mitificações surrealistas, as quais vinham já desde as décadas iniciais do século XX, trilhando um caminho vanguardista, justamente entre o cinematográfico e o performativo que aqui reencontramos hipostasiado.

Uma vez que não existe uma edição em dvd, o conhecimento do projecto assenta em grande medida na pesquisa através da *internet*. Mas é importante olhar para o sítio www.cremaster.net como uma porta aberta, como apelo ao relacionamento directo com a obra. A página inicial do sítio abre com os cinco símbolos correspondentes aos cinco filmes que compõem o *Ciclo Cremaster*, dirigindo-nos cada um para páginas diferentes, ligadas entre si pelo botão *Cycle* (comum a todas as páginas), o qual nos permite navegar facilmente entre elas. Na verdade, todas as páginas principais (1, 2, 3, 4 e 5) têm uma estrutura em tudo semelhante, pois mantêm as mesmas oito categorias: *Synopsis, Characters, Sculpture, Trailer, Screenings, Cycle, Menu*. Apenas muda a grande imagem que serve de fundo. O desenho é muito simples e funcional, opondo-se um pouco ao carácter barroco "des"-funcional que todo o *Ciclo* lembra e convoca. Neste sentido, é fácil reconhecer e assimilar, quase num primeiro olhar, o tipo de informação que aqui podemos encontrar. O sítio não contém reproduções das séries (apenas os *trailers*), nem sequer muitas imagens, fotográficas ou videográficas. No caso de *Sculpture*, as fotografias das esculturas são relativamente escassas, embora com excelente definição. Mas o sítio fornece-nos uma informação detalhada e actualizada sobre os locais e datas de exibição da totalidade

do *Ciclo*, a que se junta a bibliografia disponível sobre a obra. Talvez seja a página relativa a *Characters* o momento mais precioso deste sítio. Trata da forma como o autor desenvolve as personagens e oferece-nos engenhosos esquemas de ligação entre elas. Esta esquematização não está sequer no excelente livro editado a partir da exposição realizada no Museu Guggenheim de Nova Iorque (clicando em *Exhibitions* temos uma ligação directa para a página do museu integralmente dedicada ao *Ciclo*). O Menu abre para uma série de categorias (*Books, Music/dvd, Credits, Biographies, Bibliography, Links*) muito pertinentes para o estudo da obra, pois disponibilizam, organizam e facilitam a pesquisa de informação sobre toda a equipa que ajudou à concretização deste grande contra-épico da contemporaneidade, com remissões para tudo o que vai sendo lançado ou se relaciona com o *Ciclo*. A par deste lado funcional, o visitante tem acesso ao fascínio visual, quase licencioso, que no sítio nos faz antever a possibilidade de êxtase face ao *Ciclo* infinito de Matthew Barney.

Referência bibliográfica

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (2004), *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*; trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, Lisboa: Assírio & Alvim.

Samuel Beckett

O drama da escrita, a voz do teatro

Luís Dias Martins



<

Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio, de Samuel Beckett, enc. Michael Colgan, Gate Theatre, Dublin, no Barbican Centre, Londres, 1999 (Robert O'Mahoney e Johnny Murphy), fot. John Haynes.

1. O que faz com que a leitura da escrita ficcional de Samuel Beckett, tanto do conto como do romance, e mesmo do ensaio, deixe uma forte impressão de presença de texto lido, um efeito de voz, como se de teatro se tratasse? Porém, será que o inverso também acontece? Isto é, será que no teatro de Beckett se sente um efeito de sujeito que narra ou/e se narra? Esta alternativa, ao mesmo tempo disjuntiva e copulativa ("ou / e"), será importante no decorrer desta minha reflexão; para já, fica a dupla questão posta.

No conto de 1946 "Le calmant" / "The Calmative" o narrador relata um acontecimento recorrente na sua infância com o pai:

Sim, é preciso que esta noite seja como no conto que o meu pai me lia, noite após noite, quando eu era pequeno, e ele de boa saúde, para me acalmar, durante anos parece-me esta noite, e de que não retive grande coisa, salvo que se tratava das aventuras de um chamado Joe Breen, ou Breen, filho de um faroleiro, jovem enérgico de quinze anos forte e musculado, é a frase exacta, que nadou durante milhas, à noite, uma faca entre os dentes, na perseguição de um tubarão, já não sei porquê, por simples heroísmo. Este conto, ele teria podido contar-mo simplesmente, ele sabia-o de cor, eu também, mas isso não me teria acalmado, ele tinha de mo ler, noite após noite, ou fazer de conta que mo lia, voltando

as páginas e explicando-me as imagens, que eram já eu, noite após noite as mesmas imagens, até que eu adormecesse contra o seu ombro. Tivesse ele saltado uma só palavra do texto e eu ter-lhe-ia batido, com o meu pequeno punho, na sua grande barriga transbordando do colete de tricô e das calças desabotoadas que o repousavam da sua roupa de escritório (Beckett 1958: 44-45)¹

Duas coisas devem ser sublinhadas, a saber: por um lado, as marcas de oralidade que se percebem no discurso elidido e nas repetições e, por outro, a marcação quase teatral feita pela criança ao pai – como a que em *Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio* (1981) é feita com os nós dos dedos do punho do Ouvinte, sempre que este pretende do Leitor a repetição de uma porção do texto ou a retoma da leitura. Com efeito, aquelas marcas de oralidade são muitas das vezes elisões, no plano da escrita, de ligações contextualizantes que ficam subentendidas, ou fracamente expressas, em palavras como "sim" (que abre o excerto), "esta noite", "é a frase exacta", "já não sei porquê", "este conto". São palavras que enublam a nitidez do conto e centralizam num sujeito narrador todo o seu desenvolvimento. Mas também sublinham e relevam a dificuldade de contar, pelas suas hesitações e repetições; como se através das retomas da palavra e da escrita se

¹ Salvo indicação em contrário, todas as traduções são da minha responsabilidade, sempre que possível a partir das versões francesa e inglesa dos textos.

expusesse uma opacidade a ultrapassar, uma materialidade a romper, um sentido a recordar, uma conexão irreconstruível e uma convicção labilmente sustida. Ainda no plano da escrita, o ritmo das frases, entrecortado e pontuado, cria um efeito de pneuma, de proximidade de uma respiração ou de uma existência subjectiva. O efeito de leitura resulta semelhante ao de um ouvinte de música de câmara numa peça para violoncelo acompanhado em fundo por um piano, que, estando demasiado próximo do solista do instrumento de cordas, ouve, sobreposta à música que escuta, a respiração do instrumentista, sentindo assim a dinâmica energética que reúne ruído do corpo performante e arte musical.

Em *Watt* (1953/1968) no episódio dos afinadores de piano (Beckett 1981: 68-69), a materialidade do *medium* é usada para, sarcasticamente, sublinhar uma posição estética de Beckett relativamente à impossibilidade da construção de um sentido totalizante à custa de uma ilusão, de um *trompe l'œil*, que preencheria o espaço vazio entre notas criado pela ruína do piano em algumas das suas cordas e alguns dos seus martelos. Na verdade, já no ensaio "Les deux besoins", de 1938, esse pensamento, sobre a relação entre o artista e o objecto criado, vinha expresso em forma de sarcasmo pela ideia da irracionalidade aritmética da diagonal do quadrado em relação aos seus lados (cf. Beckett 1983: 55-57). Para Beckett, é a metafísica que constrói, ou hipostasia, uma completez harmoniosa e racional entre os dois lados da criação, o sentir e o representar o sentido, ficando o artista entregue ao caos e ao vazio. Adorno, num ensaio sobre *Fin de partie / Endgame* (1957/1958), tem esta mesma compreensão ao sublinhar na criação beckettiana a desadequação entre a forma e o seu sentido: "Menos a hipótese de que os acontecimentos pudessem ter um sentido em si é plausível, mais a ideia da forma estética como unidade do que é mostrado e do que é visado aparece como uma ilusão" (Adorno 1984: 202). Essa desadequação mostrada, exposta como um ruído, que interfere e/ou apaga elementos, representa uma espécie de figura da desfiguração (se é aceitável esta expressão do paradoxo), a que Nicolas Abraham e Maria Torok, no campo da psicologia do inconsciente, chamam "antimetáfora" (Abraham / Torok 1987: 268), mas que eu, como leitor de Beckett, vejo como a figura do *nem... nem*, numa referência ao texto "Neither", de 1976. É uma outra forma para a alternativa, disjuntiva e copulativa, que no início eu referia.

Em *Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio* as hesitações acima referidas são dadas pelo jogo de interrupções e de retomas do texto que o pontuam com toques dos nós dos dedos na mesa. Beckett, na didascália que desenha o cenário e as posições relativas às personagens do Leitor e do Ouvinte começa logo por avançar que os dois devem ser tão parecidos fisicamente quanto possível. Esta indicação revela a intenção de uma teatralização da leitura, como se se tratasse de uma *mise en abîme* da literatura no teatro, de uma estética da leitura em cena. Na versão

para vídeo do projecto *Beckett on Film*, as tecnologias do meio e do suporte permitem que o actor seja o mesmo, o que faz com que o jogo de viés (sentados os dois, o Ouvinte [O], de frente, do lado maior da mesa, e o Leitor [L], de perfil, do lado mais curto da mesma) resulte numa dinâmica especular interrompida, ou incompleta, porém mediada pelo livro (ou diário) que é lido. No excerto seguinte do texto da peça pode observar-se essa dinâmica cénica:

L: [*lendo*] Pouco mais há a dizer. Numa última –

[*O bate com a mão esquerda na mesa*]

Pouco mais há a dizer.

[*Pausa. Batimento*]

Numa última tentativa para obter alívio ele mudou-se de onde por tão longo tempo tinham estado juntos para um único quarto na margem longínqua. Da sua única janela ele podia ver a jusante a extremidade da Ilha dos Cisnes.

[*Pausa*]

Ele esperara que o alívio viesse da estranheza.

Quarto estranho. Paisagem estranha. Virado para onde nada tinha sido partilhado. De costas para onde nada tinha sido partilhado. Disto tinha ele uma vez quase esperado algum alívio.

[*Pausa*]

Dia após dia era possível vê-lo a percorrer a ilhota. Hora após hora. No seu longo sobretudo escuro independentemente do tempo que fizesse e com um velho chapéu Quartier Latin de uma outra vida. Na ponta ele parava para se demorar com a corrente vazante. Como em felizes remoinhos os seus dois braços confluíam e fluíam continuamente unidos. Então voltava e refazia os seus passos lentos.

[*Pausa*]

Nos seus sonhos –

[*Batimento*]

Então voltava e refazia os seus passos lentos. (Beckett 1984c: 285-286)

Encontro um paralelismo, sem ponte possível ligando as duas margens do sentido, entre vários pares de elementos: de um lado, a separação teatralizada entre o Leitor e o Ouvinte; do outro, o afastamento temporal do teatro, no momento actual da leitura e da escuta, relativamente aos acontecimentos referidos na escrita registada no livro (diário), e ainda um outro apartamento irrefragável, esse inscrito no que o texto lido narra, entre o sujeito e a pessoa com quem ele vivia. Com efeito, é como se o que se passa na narrativa – uma impossibilidade de conservar o objecto, uma intranquilidade inexplicável – fosse figurado e encenado no teatro beckettiano como memória dolorosa de restos que perfazem um arremedo de vida sem sentido, que se viram e reviram na memória sem que alguma vez o seu sentido enigmático se desvaneça. Daí um jogo de sombras e de luz que desloca constantemente o sujeito que escuta do sujeito que lê. Isto é, o plano da leitura não se reúne ao plano da compreensão de forma a construir, ou destilar,

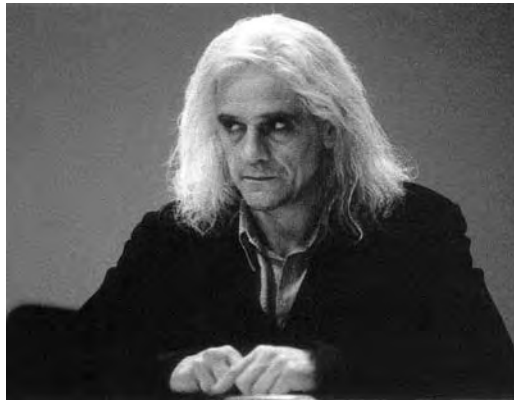


uma essência inteligível. Este vaivém entre a percepção e a compreensão, que a filosofia gostaria que fosse ainda possível na unicidade do sujeito, é claramente negado tanto na prosa narrativa de Beckett como no seu teatro, por intermédio da ruína da memória e da cultura. Esse movimento, como a lança com que Aquiles atingiu Telofo, fere e cura, perturba e tranquiliza, o que tem como corolário – tanto no romance e no conto, como ainda na poesia e no teatro – que o leitor/espectador sinta que a personagem beckettiana se vai desfigurando e configurando diante de si.

2. Noutro plano, é também significativa a coerência literária e estética dos traços referidos na longa vida criativa de Samuel Beckett, o que podemos observar comparando o excerto anterior, de "Le calmant" / "The Calmative", com o excerto seguinte, de *Stirrings Still / Sobressauts* (1989). O espaço temporal que decorre entre a criação dos dois textos é de quarenta e três anos, e comparando-os, noto, da parte de Beckett, um maior domínio da sua própria estética literária no derradeiro texto da sua vida: a ausência de pontuação entre cada período do texto, cujo efeito fundamental é, para mim, sublinhar o ritmo natural (se me posso exprimir assim) sem a ajuda das marcas e das baías que a escrita oferece, ao mesmo tempo que um sentido musical se faz sentir como se de uma onda de pensamento se tratasse; um vai e vem da corrente de palavras:

Sentado uma noite à sua mesa a cabeça nas mãos ele viu-se levantar e partir. Uma noite ou um dia. Porque quando se apagou a sua própria luz ele não ficou na escuridão. Vinha-lhe então da única janela alta uma espécie de luz. Debaixo dela ainda o banco sobre o qual até não mais o poder ou o querer ele subia a ver o céu. Se ele não se debruçava para fora para ver como era em baixo talvez fosse porque a janela não fora feita para se abrir ou ele não pudesse ou não quisesse abri-la. Talvez ele soubesse demasiado bem como era em baixo e não desejasse mais vê-lo. Assim ele mantinha-se muito simplesmente ali por cima da terra longinqua a ver através do vidro enublado o céu sem nuvens. Fraca luz imutável sem exemplo na sua recordação dos dias e das noites de outrora onde a noite vinha repentinamente substituir o dia e o dia a noite. A única luz então quando apagada a sua própria tornou-se a sua única luz até que por sua vez se apagou e o deixou na escuridão. Até que ele por sua vez se apagou. (Beckett 1995b: 259)

A essa luz constante, fraca e invariável, as palavras recortam-se contra um fundo que se esbate, como frágeis figuras numa cena cada vez menos nítida. As palavras tornam-



<
Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio, de Samuel Beckett, enc. Alan Schneider, Universidade de Ohio, 1981 (R. Mitchell e David Warrilow), fot. M. Swope.

>
Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio, de Samuel Beckett, real. Charles Sturridge (Beckett on Film), 2001 (Jeremy Irons).

se, deste modo, personagens importantes de uma espécie de teatro da narração, no qual em vez de cenário e luzes temos as condições enunciativas, ou seja o modo como o narrador reconfigura uma posse lábil da linguagem e um valor representacional desta, que não podia ser mais crítico. S. E. Gontarski comentando esta proximidade entre drama e escrita sublinha o interesse reiterado por actores e encenadores em dizer textos de prosa em público ou em teatralizá-los (cf. *apud* Beckett 1995: xiii).

Numa peça para televisão, *Eh Joe / Dis Joe* (1966), e na versão que conheço², a personagem (Joe) está, como em *Stirrings Still / Sobressauts*, confinada a um espaço fechado, embora sem janela para observar o exterior, pois desde o início se certificou da clausura do espaço, afastando um reposteiro, abrindo a janela e fechando-a, deixando cair de novo o reposteiro e dirigindo-se à porta, por detrás de um outro reposteiro, abre-a, observa, fecha-a de novo, repondo o reposteiro na posição inicial. Finalmente, como se pressentisse uma presença, abre o armário, espreita para dentro dele, volta a fechá-lo, dirige-se à cama e espreita por debaixo dela. Quando, enfim, percebe uma presença, está sentado na borda do divã e acalma, mantendo-se aí até ao momento final. No momento em que dá por essa presença é como se se apercebesse da câmara, para de imediato ouvir a "voz". Exceptuando os primeiros momentos, a personagem permanece imóvel sobre uma cama muito simples durante quase toda a peça. O movimento é dado apenas pela câmara que se aproxima de Joe à medida que a concentração deste na voz escutada aumenta de intensidade, no mesmo grau em que o discurso narrativo da voz se intensifica até ao paroxismo do suicídio de uma mulher que Joe conheceu. A peça foi organizada por Beckett em 9 movimentos da câmara, em que cada um vai dando um plano cada vez mais próximo do rosto da personagem, e entre os quais se sucede uma corrente discursiva da voz, cuja intensidade dramática é cada vez maior. A imagem em grande plano do rosto de Joe e a voz apagam-se ao mesmo tempo quando termina a peça.

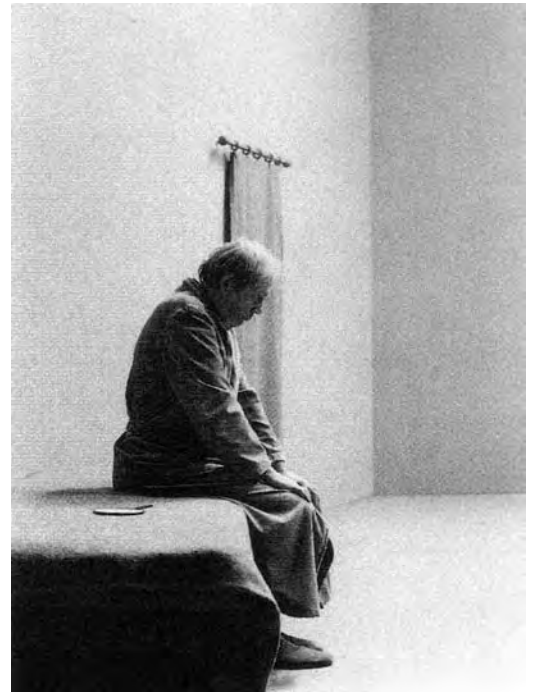
Um pouco à maneira de *Film* (1965) existe aqui uma divisão do sujeito em olho (Ol) e objecto (Ob), em que o primeiro, neste caso a "voz", se faz também ouvir. Mas enquanto naquele único filme realizado por Beckett o que estava em causa era a figuração de um mal estar de Ol ao ser percebido nos objectos, nos seres animados e em si mesmo, em *Eh Joe / Dis Joe*, parece que o mal estar está na própria memória de Joe e nas palavras que escuta. Como se a clausura do quarto, preparada por ele, tivesse também preparado a clausura da sua memória em torno de um acontecimento; Joe face a face com ele, não tem

² Dirigida por Walter D. Asmus com Klaus Herm no papel de Joe e Billie Whitelaw assegurando a Voz, produzida por Süddeutscher Rundfunk Stuttgart/Reiner Moritz Associates London, em associação com o Channel Four Television, La Sept e Rádio Telefís Éireann, 1988.

>
Eh Joe / Dis Joe,
 de Samuel Beckett,
 real. Samuel Beckett
 e Walter Asmus,
 prod. Süddeutscher
 Rundfunk, 1979.



Eh Joe / Dis Joe,
 de Samuel Beckett,
 real. Samuel Beckett
 e Alan Gibson,
 BBC 2,
 1966 (Jack MacGowran).



mais lugar onde se esconder. Após o quarto movimento da câmara, a "voz" diz:

Que vigor eu tinha no início! ... Quando me pus... A dizer-te coisas... Eh Joe... Cristalina! ... Como aquelas noites de Verão sob os ulmeiros... Nos primeiros tempos... Do nosso idílio... Quando nos sentávamos a observar os patos... De mãos dadas trocando promessas... Como tu admiravas a minha dicção! ... Entre outros encantos... Voz como cristal de rocha... Para usar a tua expressão... Que domínio das palavras tu tinhas... Cristal de rocha... Poderias ouvi-la para sempre... Algo velada agora... A garganta... Reduzida a isto... Por quanto mais tempo dirias tu?... Até ao sopra... Sabes quando o sentido te escapa... Apenas aqui e ali uma palavra isolada... Isso é o pior... Não é Joe?... Não foi isso que me disseste?... Antes de expirarmos... A palavra isolada... Esforçando-se por escutar... Porque precisas de fazer isso?... Quando estás quase rendido... Que importa então... O que queremos dizer... Devia ser o melhor... Quase rendido ainda uma vez... Mais um asfiziado... E é o pior... Não foi o que disseste... O sopra... A palavra isolada aqui e ali... Esforçando-se por perceber... A cabeça exausta de se apertar... Isso acaba por parar... Tu pára-lo no fim... Imagina se não pudesses... Já pensaste nisso?... Eh Joe... Se isso continuasse... O sopra na tua cabeça... Eu soprando-te coisas na tua cabeça... Cujo sentido te escapa... Até que venhas... juntar-te a nós... Eh Joe? (Beckett 1984a: 203-204)

Mais uma vez nos deparamos com um par de elementos constituintes do conteúdo significativo: em "Le calmant" / "The Calmative", eram pai e filho, em *Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio*, leitor e ouvinte, em *Stirrings Still / Sobressauts*, sujeito e memória, aqui, em *Eh Joe / Dis Joe*, Joe e "voz". É como se cada um deles tivesse uma vida própria independente, um espaço e um tempo próprios não compagináveis, sem promessa de encontro excepto talvez depois da morte. Temos, assim, Joe, que vemos, e a voz, que este escuta e nós ouvimos. A voz é, de alguma maneira, também a câmara que observa Joe, enquanto

lhe fala, e nós espectadores estamos na exacta posição em que está a câmara. Assim, podemos concluir que, enquanto espectadores e ouvintes, participamos nesta espécie de tortura acusatória a Joe, como uma terceira personagem, como um elemento vibrátil de fundo que por muito tempo ficará a vibrar, como parece acontecer com Joe, sob o efeito das palavras da voz. Esta dualidade impositiva e compulsiva significa eventualmente a dialéctica sofrida entre o sentir e o sentido, o inapreensível e o apreendido, o irrepresentável e o representado, o dizível e o dito, exaurindo, no seu campo de forças, o desejo de si à partida defraudado. Talvez o verdadeiro encontro, frágil e sustentável por apenas algum tempo, seja entre o leitor/espectador e Beckett.

Referências bibliográficas

- ABRAHAM, Nicolas / Torok, Maria (1987), *L'Écorce et le noyau* [1978], Paris, Flammarion.
- ADORNO, Theodor (1984), "Pour comprendre *Fin de partie*", in *Notes sur la littérature* [1958], trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, pp. 201-238.
- BECKETT, Samuel (1957), *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1958), "Le calmant", in *Nouvelles et textes pour rien* [1955], Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 39-69.[]
- (1981), *Watt* [1953], London, John Calder.
- (1983), "Les deux besoins", in *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, pp. 55-57.
- (1984a), *Eh Joe* [1966], in *Collected Shorter Plays*, London, Faber & Faber, pp. 201-207.
- (1984b), *Film* [1967], in *Collected Shorter Plays*, London, Faber & Faber, pp. 163-174.
- (1984c), *Ohio Impromptu* [1982], in *Collected Shorter Plays*, London, Faber & Faber, pp. 285-288.
- (1989), *Sobressauts*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1995a), "The Calmative" [1967], in *The Complete Short Prose 1929-1989*, New York, Grove Press, pp. 71-77.
- (1995b), "Stirrings Still" [1989], in *The Complete Short Prose 1929-1989*, New York, Grove Press, pp. 259-265.



Fernando Amado

Um teatro de interrogações e experiências

Teresa Amado

O enquadramento das obras teatrais em géneros era outrora, senão simples, ao menos possível de fazer, porquanto os autores adoptavam com frequência um estilo para cada assunto. Hoje, que a crença nos géneros já não encontra eco na poesia, seria aquela uma faina tão árdua como ociosa. (Amado 2000¹: 125)

Isto foi escrito por Fernando Amado em 1960, para o programa de um espectáculo da peça *O iconoclasta ou O pretendente imaginário*² que, segundo apontamento deixado pelo autor, data de 1928 – mas o texto foi seguramente retocado mais tarde.

A classificação desta peça foi para ele sempre problemática. Poucos anos depois, no programa doutro espectáculo, voltou a manifestar a dificuldade de escolher entre “uma farsa pirandelliana? (...) um ensaio do ritmo novo deste século? (...) uma busca do sagrado por invios caminhos?” (*Ibidem*: 125). Já não se trata, é claro, de determinar o género ou o estilo, mas de avaliar a que espécie de estímulos o texto responde, que tipo de energia poética o produz e é por ele produzido. De qualquer maneira, as hipóteses de definição avançadas pelo autor não são propriamente alternativas, podemos antes ver nelas a indicação de três planos em que a peça, digamos assim, marca a sua posição. Podem mesmo funcionar como esclarecimento sobre os instrumentos de trabalho a que o escritor recorre e sobre dois temas que considera dominantes nesta peça – e, pode-se adiantar, são interesses prevalentes na sua escrita para o teatro em geral: a actualidade e o sagrado.

Primeiro. A influência da obra de Pirandello, como modelo de temas e formas em muitas das suas peças, é

expressamente reconhecida pelo dramaturgo em mais de uma ocasião. Um dos seus aspectos mais facilmente identificáveis é o que ele próprio aponta numa auto-entrevista publicada no dia da estreia de *A caixa de Pandora*³, em 1946, como tendo norteado a criação desta peça: a intenção de “ver o teatro por dentro”⁴. Esta expressão, note-se, não deve distrair-nos do estreito parentesco entre o conceito a que se refere e o que hoje se vulgarizou com a designação de “teatro dentro do teatro”, como se torna evidente não só em *A caixa de Pandora*, mas também em *O que o público não vê – O teatro por dentro* (que faz caber a aparente desordem de um ensaio/aula na estrutura coesa de *uma peça*). Mas, regressando ao texto da “entrevista”, lá se esclarece:

À imagem e semelhança de certos pintores cubistas, que procuraram ver a pintura por dentro, também eu busquei ver o teatro por dentro. O tema não será novo, mas é, talvez, inesgotável. Aliás, na minha busca, tenho predecessores ilustres no teatro dos nossos dias. (...) O Pirandello dos *Seis Personagens à procura de autor* (...) e ainda Giraudoux no segundo acto da sua *Ondine*. (Amado 2005)

Em seguida, aquilo que se pode talvez descrever como a consciência mais ou menos perturbadora, mas em todo

<
Fernando Amado, 1963
[arquivo pessoal de Teresa Amado].

¹ Todas as peças de Fernando Amado a seguir mencionadas pertencem a este volume, que contém a totalidade dos textos completos existentes da sua escrita para teatro (vinte e uma peças).

² Representada em 1955 e publicada no mesmo ano, sob o pseudónimo Alberto Rui, numa edição do Centro Universitário de Lisboa.

³ Publicada em 1947, pelas Edições Gama.

⁴ Com o título “Troca de impressões com o Dr. Fernando Amado”, saiu então no *Diário popular* (16/6/1946), em versão truncada. A versão integral, com o título original “Sábado à tarde”, foi agora publicada no jornal *A capital* (Amado 2005). Tem a forma de um diálogo com um “entrevistador” que declara no seu preâmbulo que, tendo entrado pela porta dos artistas, tentou – e conseguiu – convencer o “porteiro simbólico” de que era o “repórter simbólico” para que o deixasse entrar.

o caso sempre menos dolorosa do que causadora de perplexidade, de não coincidir consigo mesmo. Creio que, na sua obra, está presente de modo mais central nas peças *O iconoclasta*, *O meu amigo Barroso* e *O ladrão*.

Em *O meu amigo Barroso*⁵ há uma espécie de explicação do mecanismo do fenómeno, porque o protagonista, catalisador e testemunha da cisão, é posto perante a existência efectiva de dois "Barrosos", a um dos quais, o ausente, chama "o verdadeiro". E resume então, consternado, a situação: "nos momentos mais graves (...) quem aparece e fala é sempre o outro" (Amado 2000: 98). Se há revelação de não coincidência, ela tem portanto a sua origem no terceiro elemento deste fórum em que a identidade é tema de debate, mostrando com insofismável clareza que essa noção fundamental para a existência efectiva de uma pessoa está lamentavelmente sujeita ao poder distintivo de um nome, e que este pode ser posto em cheque por qualquer simples par de homónimos.

É precário o poder distintivo dum nome: "What's in a name?" pergunta Shakespeare no *Romeu e Julieta* (II.2), num prenúncio da tragédia que precisamente o nome provocará; e "alguém não é ninguém, é preciso que o chamem pelo nome", diz Brecht em *Um homem é um homem* (Brecht 2004: 208), peça em que parece ter hesitado quanto ao modo de resolver o enigma da relação entre um homem e o seu nome, ou, dizendo de outra maneira, responder à pergunta, como é que um homem é alguém.

O iconoclasta não centra a questão da identidade na sua ligação ao nome, desloca-a para um plano metafísico, ou talvez, mais profundamente humano. Como Fernando Amado escreve no seguimento da nota que citei no princípio, "Tito planeia a violação dum mistério e acaba por ser posto ante a incomensurabilidade do homem e do próprio destino" (*Ibidem* 2000: 125). A descoincidência tem aqui uma natureza mais dinâmica, o protagonista pode ter a esperança de conseguir resolver a dificuldade de reconstituir a cena da véspera (do regresso de Júlia a casa com os pais), que ia ser o ponto de partida para o seu

futuro, embora tenha percebido que o destino é uma incógnita incomparavelmente maior que o futuro. Tentando explicar-se a Júlia, Tito descreve a expectativa que se apoderou dele, quando a viu no cinema, avisando-o da possibilidade de um acontecimento talvez definitivo: "Uma onda de prazer invadiu-me tão fundo que me assustei. (...) Via-me diante duma mesa de jogo, na iminência de levantar um pleno. (...) Fiquei até ao fim – cada vez menos sentimental, cada vez mais lúcido" (*Ibidem*: 111).

Se não conseguir realizar o seu intento de trazer aquele momento intacto para o presente, e provocar o destino, continuará a aparecer deslocado, desfocado a seus olhos, a sentir que "não [é] um homem como os outros" "sempre que [se vê] forçado a repetir os gestos e as palavras de toda a gente" (*Ibidem*: 103, 104). É efectivamente o que acontece, porque, na reconstituição em que a família se empenha, "Falta sempre alguma coisa" (*Ibidem*: 121).

Vale a pena atender ao papel da imaginação, que faz parte do título alternativo da peça – *O pretendente imaginário*. A imaginação pode tê-lo atraído, levando-o a convencer-se da realidade de um encontro único, de uma descoberta de carácter quase ontológico, onde apenas havia um sonho ou a projecção dum desejo. Mas há outra possibilidade. A imaginação poderá ter o poder redentor de criar, de dar realidade a alguma coisa que não chegou a tê-la. Como acontece no teatro: não é acaso que a palavra imaginação seja uma das mais frequentes nos textos teóricos de F.A. sobre teatro⁶. Também nisto tem a companhia ilustre de Shakespeare que, muito didacticamente, põe o seu prólogo (ou Coro) do *Henrique Va* a apelar à imaginação do público. O próprio Tito, aliás, no meio da sua decepção pela ineficácia da representação que os outros estão a tentar fazer, denuncia o erro que está a impedir que o teatro cumpra a sua função: "A cena carece em absoluto de sinceridade" (*Ibidem*: 122).

Que a tentativa de forçar o acaso a revestir-se de um sentido do qual se espera um efeito transformador, e de assim moldar o futuro, seja perseguida pela percepção de lhe faltar "sempre alguma coisa", eis o que pode ser entendido

⁵ Representada pela 1.ª vez em 1947, e publicada em 1955, numa edição do Centro Universitário de Lisboa

⁶ Textos coligidos em *Á boca de cena* (Amado 1999).



<
Caixa de Pandora,
 texto e enc. Fernando
 Amado, Casa da Comédia,
 Teatro do Ginásio, 1946
 [arquivo pessoal de Teresa
 Amado].

como "uma busca do sagrado por invios caminhos".

Quanto ao "ritmo novo deste século", pode ser visto em *O iconoclasta* num dos dois campos que, desse ponto de vista, mais suscitaram a atenção do autor (o outro foi o cinema). Trata-se da relação, expressa em diálogo, entre um rapaz e uma rapariga apaixonados ou à beira de o ficarem. É este o único tema das suas duas peças talvez mais antigas – *A primeira noite* e *Mudança de horizonte* – e aparece como tema secundário em várias outras. A bem dizer, a paixão quase nunca os faz sentir-se atraídos um pelo outro ao mesmo tempo, ou na mesma ondulação de intensidades, os malentendidos e os desencontros são mais frequentes que a sintonia de sentimentos e desejos. O "ritmo novo" é em grande parte feito da conjugação das novas liberdades femininas com a perplexidade que elas causam à própria ou ao parceiro masculino – o que quer dizer que a questão da sinceridade, da coerência de cada um nessa avaliação recíproca das identidades está, mais uma vez, em causa.

Em *O iconoclasta*, terá ficado claro no que disse acima que Tito procura insistentemente descobrir, ou redescobrir, em Júlia a rapariga que julgou ver e que lhe pareceu demonstrar ser diferente pela esperança que fez nascer nele de uma verdadeira paixão. Da parte dela, no entanto, se primeiro sobressai a desenvoltura com que se presta ao jogo, há, além disso, uma simplicidade dir-se-ia demasiado real que impede que nela se materialize a visão ideal daquele homem que confessa, com alguma inquietação, ter "excesso de sensibilidade" (*Ibidem*: 103).

A peça *O ladrão*⁷ segue ainda outro método, que é o de um homem se ir vendo ao espelho. Alterado pela experiência avassaladora de ter sido capaz de responder ao apelo de uma revelação, um homem sujeita-se ao juízo do mundo, que lhe aparece na figura de um interlocutor casual. Mas este devolve-o à dimensão plenamente pessoal da sua aventura.

Um homem passa na rua transportando debaixo do braço um quadro, explica a um passante que acabou de o tirar da moldura dourada que o sustinha na parede dum

salão luxuoso e frio, aproveitando um momento em que se viu só. Mostra-lho, é um retrato. Acompanhará-o, conta ainda, na casa onde crescera, e fora ali parar depois de um leilão. O tom emocionado de toda a fala sugere que a ligação era tão forte que a vida dele estivera suspensa daquele momento, que se sentira intimado a trazer o quadro consigo, sem possibilidade de escolha, por aquela "figura frágil", o "sossego" e a "clareza" que irradia, a experiência de que, diante dela, "os olhos [se] abrem para dentro" e se animam "coisas esquecidas" (*Ibidem*: 89). O que se passa diante de nós é um processo de revivência e de lenta avaliação do efeito desse impulso irresistível, avaliação a que o protagonista, incitado pela presença do interlocutor, se entrega, quase em monólogo, para tentar recompor a ordem na sua consciência.

O abalo, no primeiro momento, foi terrível: "Parti o vidro, desfiz a moldura. Larguei escada abaixo (...). Na rua cosi-me com o vão das portas. (...) Dobrei a esquina. Debrucei-me uma, duas vezes, perscrutando o espaço incerto" (*Ibidem*: 88). Lançado numa aventura que ainda não sabe bem fazer sua, pergunta ainda "Pode alguém fugir do mundo?" (*Ibidem*: 89), no tom de desalento de quem pensa que essa impossibilidade lhe será adversa. Depois, no fim da sua pequena odisséia, facilitada pela ausência de condenação da parte do homem que o escuta, a ideia de que o mundo é o único lugar que existe ganhou uma tonalidade menos inquietante.

Aqui, o elemento transformador, o verdadeiro detonador da acção é a pintura, em luminosa relação metafórica com a figura do ladrão. Só numa outra peça Fernando Amado usou a pintura como motivo gerador de acontecimentos dentro do teatro, *O retrato de César*⁸. O tema, figurado na história de um pintor cobiçado pelo poder, na antiga Roma, é a verdade e a liberdade de criação na arte. As circunstâncias são, no entanto, tão exemplares do próprio paradigma conflitual da relação do poder de mandar e de comprar com a liberdade de imaginar e de fazer, que a questão se repercute em implicações de carácter social e político.

⁷ Representada em 1947 e publicada em 2000.

⁸ Peça publicada no jornal *Aléu*, de 15/9/1945 a 5/11/1946, e nunca representada.

<
O iconoclasta,

texto e enc. Fernando Amado,

Teatro Universitário de Lisboa, 1956

(Herlander Peyroteo, Luís Filipe Marques de Abreu, Vanise Martins e Maria de Lourdes Rodrigues) [arquivo pessoal de Teresa Amado].



<
O iconoclasta,

texto e enc. Fernando Amado,

Teatro Universitário de Lisboa, 1956

(Herlander Peyroteo e Vanise Martins) [arquivo pessoal de Teresa Amado].



>
Véspera de combate,

de Fernando Amado, enc. de A. M. Couto Viana,

Teatro da Mocidade Portuguesa, Teatro do Vale Formoso, 1952

(Eduardo Quinhones) [arquivo pessoal de Teresa Amado].



Apesar de só nestas duas peças estar presente de maneira concreta, a pintura, que a seguir ao teatro foi a sua arte de eleição, interveio constantemente, com variados graus de intensidade, tanto na sua escrita como no seu trabalho em teatro, na concepção e na realização cénicas. A sua evidente preocupação, como encenador, com a qualidade estética do espectáculo, para a qual remetem muitas vezes as didascálias das suas próprias peças, inspirava-se de facto na pintura. Mas a aproximação das duas artes decorria também, para ele, da importância que em ambas assume a representação, na qual está a presença, sempre sabida, do outro. E se Pirandello costuma, com justiça, ser associado à agudeza com que esta propriedade comum às duas artes se manifesta na obra de Fernando Amado, inclusivamente como tema de tantas peças, parece-me que será preciso ter em conta que ela transborda de um simples facto de influência e que ocupa um lugar mais estrutural na sua personalidade artística.

Será talvez o que pode explicar a sua tendência para teatralizar, quer dizer, desenvolver através de personagens, acções e palavras, temas cujo dinamismo tem origem puramente mental. Pressuposta está a ideia de que, se é a mente que pressente o mistério e formula as perguntas, e a vida que pede as respostas, é a arte que cria o campo da procura e que experimenta os caminhos.

Atento ao estímulo recíproco que se produz entre o texto e o discurso da história e da estética do teatro, Fernando Amado deu um nome de género a quase dois terços dos seus textos para teatro. Os mais carregados de sentido, por corresponderem à tentativa de os definir quanto a uma intenção teórica, que o mesmo é dizer, enquanto termos de uma poética, creio serem os de "capricho teatral", para *A caixa de Pandora*, e "debuxo teatral", atribuído a seis pequenas peças, uma das quais *O ladrão*, outra *O meu amigo Barroso*. Em *capricho* sobressaem as ideias de fantasia e novidade. Em "debuxo", a afinidade com as noções de esboço, projecto, coisa apenas delineada. Ambos estão em perfeita sintonia com o pendor experimental que ele sempre gostou de realçar

na sua actividade, quer de autor, quer de encenador.

Outros nomes exprimem simplesmente o propósito de chamar a atenção para afinidades com um elemento da tradição da literatura dramática. Como marcas de uma reflexão sobre o valor dessa tradição, não deixam, no entanto, de ser também elucidativos do seu pensamento teórico e do seu modo de encarar a inserção da contemporaneidade no teatro. Uma dessas designações é a de "mistério", dada às peças *Caiu um anjo* e *Véspera de combate*. Está nelas respeitado o elemento mais importante da aceção que a palavra tinha na nomenclatura medieval, pois trata-se de peças que trazem para o diálogo interrogações de tema religioso, e para a cena a dimensão do sagrado. E voltamos, assim, à terceira zona de interesse que atrás destaquei na citação a propósito de *O iconoclasta*.

Em ambas aquelas peças há uma personagem importante, embora diferente em cada uma, que é um anjo. O de *Véspera de combate*⁹, uma peça que medita sobre a guerra e a possibilidade de, após o seu fim, redescobrir a vida, é uma figura classicamente alegórica, que uma rubrica descreve surgindo "em modo de perfeita aparição, drapejad[a] como estátua de pedra" (*Ibidem*: 254).

*Caiu um anjo*¹⁰ é um «mistério em dois quadros». Não se trata, contra o que se poderia pensar, de um "anjo caído", mas de um anjo que simplesmente teve de cair para vir visitar os homens, porque estava lá em cima. No fim, o Poeta diz "Do céu caiu um anjo" (*Ibidem*: 279). É este o acontecimento, finalmente identificado, que ao longo de toda a peça confronta e intriga as personagens em cena suscitando reacções muito diversas, desde o medo mais ignorante de si mesmo até à intuição certa de um Bêbedo que, generoso, convida os outros: "Façam como eu fiz, Quando uma pessoa o esmurra com alma, é que logo percebe que é um anjo" (*Ibidem*: 272). E explica, decididamente confortado pelo encontro com o misterioso homem que se põe a cantar de cada vez que lhe batem: "A prova é que sinto uma luzinha no peito aos baldões,

⁹ Representada em 1951 e publicada em 2000 (uma versão muito alterada foi incluída em *12 Peças de teatro juvenil*, Luanda, Comissariado Provincial da Mocidade Portuguesa, 1970)

¹⁰ Representada em 1952 e publicada em 2000.

às cambalhotas - um pirilampo" (*Ibidem*: 274). Outra definição da situação é dada pelo Guarda-nocturno, cuja obsessão pelos factos impede, pelo menos, de errar: "Bate o queixoso e canta a vítima" (*Ibidem*: 273).

O Anjo desempenha aqui um pouco o papel que o quadro desempenha em *O ladrão*, quer dizer, embora criatura passiva, todas as personagens são por ele afectadas e se transformam por causa dele, nem que seja tornando-se inquietas. Não fala, só canta. Pelas palavras do Poeta, percebe-se enfim que o Anjo veio ensinar os homens a cantar. E que o seu canto sem palavras veio mostrar que há uma linguagem comum ao sagrado e à poesia, que se manifesta no mistério. Tema difícil, que é enunciado pelo Poeta, perante a estranheza do Filósofo: "Ambos buscamos Deus no segredo das coisas" (*Ibidem*: 279).

Uma faceta diferente da obra de Fernando Amado aparece em *O livro*¹¹, diferente de todos os textos a que até agora me referi, no tema, na estrutura da intriga, no tipo de personagens e nos motivos que as movem. Encomendada pela Campanha Nacional de Educação de Adultos nos anos 50, a peça documenta, com *O aldrabão*, surgida nas mesmas condições, a veia didáctica do dramaturgo. Pode-se dizer que ela perpassa em muitos outros lugares da sua obra, como perpassou na sua acção teatral. Mas nestas duas peças é a própria forma que se depura até deixar ver uma espécie de cena primordial do processo do conhecimento. O situar da acção em ambiente rural, no qual se misturam uma óbvia conotação da época em que foram escritas com a memória de Gil Vicente, é um elemento essencial desta cuidada simplicidade.

Em *O livro*, Gil prepara-se para emigrar para a África. Ofereceram-lhe um livro, com a advertência de que está ali um tesouro. Depois de muitas dúvidas e semi-desalentos provocados por gente que passa, Cristóvão, pastor como ele e seu amigo, explica-lhe como foi a partir de um livro que aprendeu a escrever e a alegria que isso lhe causou. Gil parte feliz e confiante.

Fernando Amado chamou a esta peça "entremez", outro termo medieval, que está associado ao período nebuloso do início do teatro na Península Ibérica, e que

implicava a ideia de pequeno espectáculo teatral jocoso, divertido. Sem prejuízo da alusão à antiguidade temática e formal sugerida pelo termo, era assim, portanto, que considerava a peça. E não se pode dizer que não seja, quer se considere a alegria com que Gil e Cristóvão partilham a descoberta maravilhada do que se pode fazer com um livro, quer se tenha em conta o prazer, para quem vê, que dá a contemplação da verdadeira inocência e da disponibilidade para o entusiasmo e a confiança.

Depois de contar como aprendeu com o seu livro a reconhecer as letras, Cristóvão desenrola a história:

Um dia eu estava a cismar (...) enquanto ao mesmo tempo, ia traçando letras no chão. (...) E eu li: céu. (...) Pensei então no céu, no verdadeiro, o lá do alto (...) Dai a pouco ajuntei mais três letras (...) e li: mar. E reparei que o mar azul estava ao longe (...) Em seguida (...) Maria (...) Não [a vi]. Mas pensei nela; enxerguei-a com a vista interior (...) E achei maravilhoso que não houvesse coisa alguma, dentro da minha ideia, que as letras não pudessem representar. (...) O segredo era do livro e não meu. Foi ele quem me ensinou (*Ibidem*: 153-154)

Gil percebeu tudo: "Ah, Cristóvão, nem sabes o bem que me trouxeste!... (...) Bem vejo que o livro fala; mas (...) só responde a quem tem voz e só abre os olhos aos que querem ver" (*Ibidem*: 154).

O prazer do conhecimento, que ressalta sobretudo nesta última cena, é refigurado, vicentinamente, num final de cantos e danças de pastores.

Referências bibliográficas

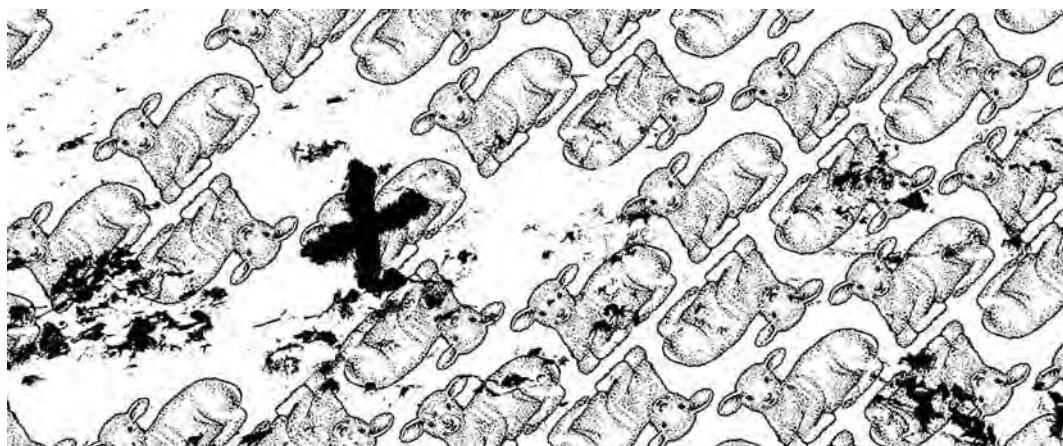
- AMADO, Fernando (1999), *À boca de cena*, Lisboa, Et etc.
 -- (2000), *Peças de teatro*, org. Teresa Amado e Vitor Silva Tavares, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda.
 -- (2005), "Sábado à tarde", *A capital*, 12 de Junho.
 BRECHT, Bertolt (2004), *Um homem é um homem*, trad. António Conde, in *Teatro 2*, Lisboa, Cotovia.

¹¹ Representada em 1953 e publicada em 1955, *Peças de teatro*, edição da Campanha Nacional de Educação de Adultos.

Na morte da ovelha Dolly

Requiem pelos rescaldos de um teatro "clónico"

Guillermo Heras



Ao longo de todo o ano de 2003 acumularam-se muitas notícias más. Algumas de uma dimensão mundial que, sem dúvida, irão alterar a sempre maltratada "ordem mundial". Ter assistido a uma das guerras mais obscenas e injustificadas dos últimos tempos será um facto que deixará para sempre marcadas as nossas vidas a fim de enfrentar esse futuro incerto que nos tocará atravessar entre sobressaltos e disposições vazias de conteúdo.

Outra notícia que invadiu as primeiras páginas da imprensa de todo o mundo foi a morte desse pequeno animal criado por clonagem e chamado "ovelha Dolly". Uma das hipóteses que se formulam como diagnóstico da sua morte prematura é a aceleração excessiva do seu processo de envelhecimento. Algo semelhante está a passar-se recentemente com certas formas cénicas que durante alguns anos se tornaram o cânone dominante para certos sectores da profissão teatral, centrados sobretudo num segmento de programadores de festivais internacionais e uma minoria de críticos "iluminados", que acreditaram que lutar contra o conservadorismo dominante era aceitar como boa qualquer linguagem cénica cujo suporte eram as narrativas desconstruídas ou as puras alternativas dominadas pela imagem e pela exclusão do texto.

Por ser um firme defensor da investigação, da procura e da experimentação ligadas aos fenómenos cénicos, sempre me parecerá interessante qualquer criador que se coloque à beira do abismo e tente ultrapassar formas de expressão teatrais arcaicas, tão presentes nos repertórios das nossas cidades ocidentais. Contudo, outra coisa bem diferente é a praga de predadores e plagiadores que abundam em todo o mundo, conseguindo depreciar rapidamente qualquer achado inovador em função da

criação rápida de uma moda. É a peste do "teatro clónico". E, como lembrança desta morte prematura anunciada que pode ter este teatro, gostaria de recuperar dois escritos surgidos no breve período de dois anos e que podem situar um certo diagnóstico do que penso – trata-se portanto de algo subjectivo, passional e talvez pouco relevante – acerca dos fenómenos transitórios que podem constituir hoje uma alternativa passível de ser considerada transgressiva, mas que se justificam apenas do ponto de vista formal como sendo próprios de um mercado, apesar de disfarçado de "mercado alternativo".

Algumas reflexões sobre o teatro *clónico*, ou de como a ovelha Dolly pode balir em qualquer cenário, ou as quinze fórmulas infalíveis para produzir um espectáculo para ser programado num festival internacional.

Já há bastantes anos, e devido sobretudo a dois fenómenos básicos, a proliferação de festivais de artes cénicas internacionais e a rápida propagação dos suportes das novas tecnologias que fazem fluir a informação visual de uma maneira praticamente imediata, podemos afirmar que se criou um determinado tipo, modelo ou fórmula de espectáculo que muito deve a este circuito que permite a compreensão (ou descodificação) plausível desde o extremo sul da América Latina até às distantes terras do Oriente, das cidades africanas ou europeias e, porque não, desde os Estados Unidos à América Central, passando pelos Pólos e pelas extensas terras da Rússia, da China ou da Índia. Somos já transnacionais, entendemos uma proposta do Uzbequistão ou de Lima, de Tijuana ou de Rabat, de Pequim ou de Montréal, porque afinal só parece haver dois caminhos para que estes espectáculos sejam

apresentados na rede dos festivais internacionais: ou são profundamente antropológicos, folclóricos ou específicos de uma certa cultura, ou são propostas "clónicas" emanadas de um imaginário cénico, geralmente criado pelos artistas que estão na moda e rapidamente louvado pelos programadores destes eventos universais e, portanto, ponto de referência para outras propostas que desejam entrar no festim festivalero.

Trata-se de uma situação delicada, porque com este raciocínio poderia pensar-se que estou contra a "contaminação", a mestiçagem ou a influência recíproca entre várias linguagens artísticas. Nada está mais longe da realidade, pois creio que uma das renovações mais importantes do teatro virado para o futuro passa por assumir essas influências e intercâmbios como algo de natural e positivo. Algo de bom haveria de ter a globalização... Já que nos traz bastante prejuízo do ponto de vista económico, pelo menos do ponto de vista cultural é bom que nos possa servir como confronto dialéctico da criação, sobretudo a partir das ferramentas que nos proporcionam essas novas tecnologias.

Todavia, uma coisa creio que seja a influência de uma linguagem artística sobre outra, e a posterior elaboração e síntese com as suas próprias "chaves", e uma outra fazer pura e simplesmente espectáculos "clónicos" segundo o modelo "ovelha Dolly", baseados apenas numa cópia do que está na moda. Claro que nem sequer estou a falar num conflito tão actual no mundo da literatura como o tema do plágio ou da cópia. Aqui entraríamos numa ramificação de problemas, e talvez o mais importante seja de ordem económica, ou seja o dos "direitos de autor". No âmbito teatral, refiro-me a algo tão grosseiro como a substituição de qualquer tentativa para se assegurar o produto final através de uma determinada fórmula que já está garantida pelo mercado, ainda que neste caso o mercado seja o do "novo teatro", da "nova dramaturgia" ou, o que já resulta mais pretensioso, das "linguagens transgressivas". Aqui o tema seria mais de ordem moral. Mas é lícito utilizar essa palavra na actualidade?

Nos últimos tempos a ausência, retirada ou desaparecimento dos grandes mestres talvez tenha permitido preencher o seu lugar por um grupo de criadores interessantes, mas sem uma linguagem tão definida, tão autêntica como a desses grandes artistas da cena. Logo a seguir, muitos outros se lançaram na reprodução do modelo que funcionava, daí que a exposição a alguns desses trabalhos vistos em continuidade me produzam o efeito das "lojas dos trezentos" (isto antes do euro). Existe técnica, preparação e inclusive *design*, porém falta discurso.

Assim sendo, as fórmulas que proponho a seguir – logicamente com uma carga irónica – são fruto da minha experiência ao longo de 2001, ano em que assisti a um número relevante destes festivais internacionais, quer neste lado do mundo, quer no continente americano.

Fórmulas para ser contratado para um festival internacional na secção dos espectáculos "clónicos":

1. Juntar na representação toda uma série de textos dispersos e que falem das coisas mais díspares. Se for possível, os actores ou bailarinos deveriam ser de diferentes países e cada um deveria falar na sua própria língua. Não importa que o espectador não entenda nem o que se diz, nem como se diz... é um valor acrescentado que assim seja para a teoria da recepção: uma aposta clara na confusão.

2. Os actores devem sempre dar a impressão de não estarem a representar, mas sim a viverem. Às vezes, os mesmos criadores do espectáculo preferem que os actores não possuam nenhuma técnica, pois trata-se de ser "absolutamente livres" na cena. Como se a liberdade do actor não viesse justamente do domínio de uma técnica e de um ofício... A respeito deste ponto, muitos programadores têm em alta consideração o facto de os actores serem *amateurs* ou de etnias primitivas, que conferem um ar simplório ao resultado final.

3. É imprescindível que nestas propostas haja pelo menos um ou dois microfones de pé para que os actores se dirijam directamente ao público. Como a personagem é o actor, nem sequer poderíamos falar em "distanciação", mas antes em saturação do que se quer dizer: "Não estamos a representar" ou "Isto não é uma representação". É o sonho, desde sempre, de derrubar a "quarta parede" pela interpelação do público, esquecendo que no velho cabaret isto se faz de maneira muito mais radical, e inclusive participativa.

4. É um valor acrescentado trabalhar com estéticas *rétro*, sobretudo dos anos 60 e 70. Claro que desta época se retira apenas o acessório: ícones, trajes, músicas... nunca os discursos ideológicos.

5. Utilização de diálogos e falas textuais insolentes. A maior quantidade de terminologia testicular, ovarial, insultos, jargão canalha e outras variantes dos palavrões ordinários, muitos mais aptos para entrar na categoria da transgressão. Algo como "cocó, cu, chichi" das crianças quando apreendem a falar.

6. Reprodução em directo da vida quotidiana, de preferência da comida e das suas variantes gastronómicas. Nestes espectáculos, quase sempre se cozinha ou se utilizam todos os tipos de verduras e hortaliças para, geralmente, serem lançadas entre os vários executantes da representação. São muito apreciados nos últimos espectáculos que vi: os ovos, as alfaces e o molho de tomate.

7. Nestas propostas abordam-se aqueles que se costumam chamar "temas politicamente incorrectos", que normalmente só costumam incomodar a parte mais pacata e conservadora do público, o que faz com que haja poucas deserções entre esses espectadores cultos que foram ver uma função moderna. O incorrecto costuma tornar-se correctíssimo por não haver nenhum aprofundamento do que se enuncia, pois é quase um *slogan* publicitário.

8. É muito importante que nestes espectáculos haja um misturador musical em directo, manipulado por um músico ou pelos próprios actores, a fim de se produzir todo o tipo de efeitos sonoros ao longo da representação. Costuma cair muito bem contrastar esta música electro-

acústica com um repertório de músicas sub-culturais (*boleros, rancheras, pasodobles...*).

9. Gosto pelo mau gosto. Estética de películas *gore* ou *comics* violentos. A fealdade como valor acrescentado.

10. Contínuas referências culturais nos textos falados. Ou, dito de outra maneira, "a intertextualidade ao poder". Nesta linha incluem-se autores *fétiche* do romance, poesia, filosofia ou guião cinematográfico que continuamente são citados explicita ou implicitamente, apesar de os seus nomes não aparecerem nos créditos.

11. Ultimamente as cenas encheram-se de animais – peço desculpa – já que me refiro a autênticos animais da fauna do Senhor (patos, rãs, burros, coelhos, cães, galinhas, serpentes, papagaios e outras espécies tropicais). Parece que apesar dos protestos dos programadores, sobretudo pelo facto de as cenas se encherem de merda, afinal obtém-se um valor acrescentado devido à fisicalidade destes animais.

12. Ruptura da narração oral na encenação com contínuas sequências influenciadas pela "dança contemporânea". Quanto maior o grau de convulsão corporal, maior excitação valorativa. O interdisciplinar banaliza-se, mas muitos jovens espectadores acham que estão numa discoteca e, felizmente, não num teatro.

13. Antologia de "obviedades" nas analogias e metáforas dos materiais utilizados, por exemplo, molho de tomate ou *ketchup* como sangue, água como urina, farinha como cocaína, etc.

14. Ambiguidade total do discurso social e político utilizado. Nunca saberemos se o que nos é dito é uma crítica ao fascismo ou se o espectáculo é directamente parafascista.

15. Como consequência do ponto anterior, o resultado são espectáculos "sem ideologia" – algo impossível –, isto é, absolutamente auto-complacentes com a estética e a ética do que se está a mostrar. A autocritica é uma palavra inexistente no dicionário dos espectáculos "clónicos".

Claro que depois destas reflexões receio que deixem de me convidar para festivais internacionais e que os seguidores do "teatro clónico" me atirem com o termo *fétiche* do seu vocabulário: "És um antiquado".

Contudo, se analisassem um pouco mais, talvez se dessem conta de que, no pior dos casos, a única coisa que estas linhas escondem é uma frustração por não ser incluído na programação dos festivais internacionais e uma admiração pelos primeiros que puseram em movimento, com rigor e convicção, algumas propostas carregadas de renovação, mas que copiada pelos seus seguidores se converteram em imagens patéticas de um museu de cera.

De qualquer maneira, creio que o que pulsa no fundo é o equívoco entre arte de vanguarda e arte contemporânea. Sendo absolutamente necessária a contínua aparição de uma certa vanguarda cultural, o que nunca se deveria produzir é a sua canonização. Gosto da vanguarda como uma possível estratégia de construção de um discurso artístico, mas esta não deveria excluir outras possibilidades

igualmente válidas para produzir contemporaneidade.

Como muito bem assinalava Anaxu Zabalbeascoa, numa crítica ao livro de Juan José Sebrelli, *As aventuras da vanguarda* publicada no *El País*: "A vanguarda é o esquecimento. O efémero e o obscuro são para Juan José Sebrelli duas das cenas características comuns a todas as expressões deste fenómeno 'que despreza não só quem compreende unicamente o superficial, mas também todos aqueles que pretendem racionalmente entender o que é profundo'".

E, no entanto, hoje já não podemos entender a evolução das Artes Cénicas desde o começo do século XX sem as apaixonantes, mesmo que contraditórias, aventuras das vanguardas.

Contudo, talvez porque deveríamos situar a vanguarda como um "conceito histórico", gostaria de descer ao terreno da realidade e assinalar algumas reflexões sobre as possibilidades de encontrar referências sobre a prática de uma cena actual, e por isso proponho:

Vinte e um conceitos que não se deveriam admitir num autêntico teatro contemporâneo

O teatro contemporâneo:

1. Não admite censura de nenhum tipo.
2. Não admite gurus intocáveis.
3. Não admite ortodoxias intransigentes.
4. Não admite nenhum tipo de intolerâncias.
5. Não admite nacionalismos reduzidos.
6. Não admite paternalismos babosos.
7. Não admite pedanterias estereis.
8. Não admite a falta de pensamento.
9. Não admite soberbas infantis.
10. Não admite a falta de rigor na sua escrita.
11. Não admite a exclusão de géneros.
12. Não admite a crítica conservadora nem a conformista.
13. Não admite encenadores cobardes.
14. Não admite actores retóricos.
15. Não admite informadores mediáticos frívolos.
16. Não admite um espectador que não seja co-criador.
17. Não admite programadores intolerantes.
18. Não admite os sistemas de ensino em uso.
19. Não admite as modas nem os seus abusos.
20. Não admite as fórmulas infalíveis.
21. Não admite os choros nem as lamentações.

E, por tudo isso, um autêntico teatro contemporâneo deveria ser: livre, aberto, plural, arriscado, diferente, investigador, autocrítico, comprometido, artesanal, mestiço e interdisciplinar.

Referência bibliográfica

SEBRELLI, Juan José (2003), *As aventuras da vanguarda*, Madrid, Sudamericana.

Harold Pinter

X Prémio Europa para o Teatro

Paulo Eduardo Carvalho



<

Painel de participantes no XXII Congresso da AICT: Ian Shuttleworth, Maria Helena Seródio, Ian Herbert, Nikolai Pesochinsky e Porter Anderson, Teatro Gobetti, Turim, 9 de Março de 2006, fot. Giorgio Sottile.

Ultrapassando uma suspensão forçada de cinco anos, o Prémio Europa para o Teatro conheceu este ano a sua décima edição, com a distinção atribuída a Harold Pinter. Anunciado em 2001, mas só finalmente entregue na cerimónia realizada em Turim, no dia 12 de Março de 2006, este prémio junta-se assim às muitas distinções de que, nos últimos anos, o escritor foi objecto, como o Prémio de Poesia Wilfred Owen, o Prémio Franz Kafka e, sobretudo, o Prémio Nobel da Literatura, anunciado em Outubro de 2005. Recorde-se que tal atenção tem sido acompanhada por uma estimulante agitação editorial, que inclui não só a reedição actualizada de *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, mas também a publicação de novos estudos que têm contribuído para um mais amplo conhecimento de uma obra tão intensa quanto complexa, de que são exemplo o comvente pequeno volume publicado pela Faber em 2000, *Harold Pinter: A Celebration*, o mais informativo *Cambridge Companion* organizado por Peter Raby, o *Casebook* organizado por Lois Gordon, *Pinter at 70*, ambos de 2001, o exaustivo estudo de Steven H. Gale dedicado aos

argumentos para cinema, *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*, em 2002, e, mais recentemente, *Pinter in the Theatre*, organizado por Ian Smith, e *About Pinter: The Playwright and the Work*, de Mark Batty, dois trabalhos claramente apostados na exploração da fortuna cénica das obras do dramaturgo – algo de idêntico ao que, de forma naturalmente menos elaborada, a revista dos Artistas Unidos conseguiu fazer no seu n.º 8, ao recolher testemunhos de diferentes criadores ligados à tradução, encenação e representação de Pinter em Portugal. Aliás, também entre nós, e para além da montagem de diversos espectáculos, temos assistido ao aparecimento de algumas importantes novidades editoriais, infelizmente nem sempre tão cuidadas como seria de esperar, com a publicação, em 2002, de dois volumes reunindo dezoito das suas peças e as iniciativas mais recentes de *Guerra e A teia*, já com a tradução portuguesa do discurso do Nobel.

Criado em 1986, com o patrocínio da União Europeia, e atribuído pela primeira vez em 1987, o Prémio Europa para o Teatro destina-se a distinguir "personalidades ou

¹ Galardoados com o Prémio Europa para Teatro: Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil, Peter Brook, Giorgio Strehler, Heiner Müller, Robert Wilson, Luca Ronconi, Pina Bausch, Lev Dodin, Michel Piccoli e, agora, Harold Pinter.

² Galardoados com o Prémio Novas Realidades Teatrais: Anatoli Vassiliev, Giorgio Barberio Corsetti, Els Comediants, Eimuntas Nekrosius, Théâtre de Complicité, Carte Blanche-Compagnia della Fortezza, Christoph Marthaler, Royal Court Theatre, Theatergroep Holland, Thomas Ostermeier, Societas Raffaello Sanzio, Heiner Goebbels, Alain Platel e Les Ballets C. de la B. e, em 2006, Oskaras Korsunovas e Josef Nadj.

³ Entre os críticos que apresentaram comunicação estiveram: Nikolai Pesochinsky (Academia Teatral de Sampetersburgo), Ian Shuttleworth (do *Financial Times*, actual editor de *Theatre Record*), Porter Anderson (da CNN) e Maria Helena Seródio (em representação da *Sinais de cena* e da APCT).

⁴ O Prémio Europa é já responsável por um número considerável de publicações, dedicadas à obra dos premiados: *Gli anni di Peter Brook*; *Giorgio Strehler o la passione teatrale*; *Heiner Müller: riscrivere il teatro*; *Roberto Wilson o il teatro del tempo*; *Luca Ronconi: la ricerca di un método*; e *Sulle tracce di Pina Bausch*. Organizados por críticos e investigadores como Georges Banu, Franco Quadri ou Renzo Tian, estes volumes incluem também secções especiais dedicadas ao Prémio Novas Realidades Teatrais.

instituições teatrais que tenham contribuído para a realização de acontecimentos culturais determinantes para a compreensão e conhecimento entre os povos", e conta já com uma prestigiada lista de galardoados¹. Em 1989, foi criado, em paralelo, o Prémio Novas Realidades Teatrais, que já contemplou diversos criadores e projectos teatrais². O júri para esta edição foi constituído, como habitualmente, por personalidades da cultura e das artes, críticos e operadores culturais, representantes do mundo teatral europeu e, ainda, o secretário-geral e representantes dos organismos associados: Renzo Tian (secretário permanente), Georges Banu (presidente honorário da AICT), Daniel Benoin (director do Teatro Nacional de Nice e presidente da Convenção Teatral Europeia até 2005), Michael Billington (crítico do *The Guardian*), João Carneiro (o nosso colega, crítico do *Expresso*), Bernard Faivre d'Arcier (director do Festival de Avinhão até 2002), Renata Klett (crítica e directora de *Festival*, em Berlim), Soila Lehtonen (crítica finlandesa do *Aamulehti*), Eli Malka (director da União dos Teatros da Europa), José Monléon (director do Instituto Internacional de Teatro do Mediterrâneo e da revista *Primer Acto*), Franco Quadri (crítico do *La Repubblica*), Tatiana Proskournikova (crítica e investigadora de teatro russa, entretanto, já falecida) e Ian Herbert (presidente da Associação Internacional de Críticos de Teatro).

Forçadamente desalojado de Taormina, onde se realizaram todas as edições anteriores, este Prémio Europa acabou por contar com a colaboração preciosa do Teatro Stabile de Turim (dirigido por Walter Le Moli) e da própria autarquia, empenhada num esforço notável de recuperação cultural e urbanística de uma cidade durante décadas dominada pela indústria automóvel, entretanto, em processo acelerado de desactivação. A iniciativa albergou um número considerável de iniciativas, entre reuniões, congressos (caso do XXII Congresso da AICT, dedicado à discussão do papel da crítica no mundo actual³), colóquios, simples conversas públicas com criadores (Luca Ronconi, Lev Dodin, Josef Nadj) e espectáculos. Registem-se duas propostas muito diversas de Oskaras Korsunovas: a imaginativa adaptação de *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgakov, e a decepcionante encenação de *No papel da vítima*, dos irmãos Presniakov. Do ciclo previsto de cinco espectáculos encenados por Luca Ronconi, sob o título inspirador de *Amanhã*, só foram apresentados três, com destaque para um tão arrojado como amaneirado *Troilo e Cressida*, de Shakespeare, e para a poderosa reflexão proposta por *O silêncio dos comunistas*, a partir do texto de Vittorio Foa, Miriam Mafai e Alfredo Reichlin.

Mas, naturalmente, o conjunto maior de iniciativas prendeu-se com a distinção conferida a Harold Pinter, que tem com Itália uma história recheada de muitos e marcantes episódios, tanto tormentosos – como, em 1973, a ousadamente erótica encenação de *Há tanto tempo*, por Luchino Visconti, que despertou a indignação do autor –, como de expressivo reconhecimento, desde um prémio

de carreira, em Roma, em 1993, passando pelo convite para encenar *Cinza às cinzas* em Palermo, em 1997, até aos dois doutoramentos *honoris causa* atribuídos pelas Universidades de Florença, em 2001, e Turim, em 2002. O prestígio italiano de Pinter chegou mesmo a envolver, em finais dos anos noventa, avançadas negociações para que o dramaturgo assumisse a direcção do Teatro Stabile de Turim, hipótese que acabaria, contudo, por não se concretizar.

A principal iniciativa desta edição do Prémio Europa foi a organização de um vasto colóquio, *Pinter: Paixão, Poesia e Política*, de que foi responsável o seu biógrafo Michael Billington, em colaboração com Michela Giovannelli e Gianfranco Capitta (autor, com Roberto Canziani, de *Harold Pinter: Scena e potere*, um estimulante estudo recentemente publicado pela Garzanti). Talvez demasiado genericamente nas abordagens propostas, teremos a possibilidade futura de consultar as diversas contribuições apresentadas quando, à imagem do que tem acontecido em edições anteriores, elas forem publicadas em forma de livro⁴. A obra do dramaturgo foi também ponto de partida para dois espectáculos muito diversos, nos seus pressupostos e consequência. Sob o título comum de *A nova ordem mundial*, Roger Planchon reuniu a quase totalidade das peças mais obviamente políticas de Pinter – justamente aquelas em que a metáfora cede lugar a uma mais directa presentificação do horror, embora sem nunca abandonar a centralidade das preocupações com a linguagem, desde a perversão envolvida no seu uso até à sua totalitária supressão – quase todas elas recentemente representadas em Portugal: *Precisamente*, *Um para o caminho*, *Língua da montanha*, *Tempo de festa*, *A nova ordem mundial* e *Conferência de imprensa*. Reforçado por, ao que parece, um escasso tempo de preparação, o resultado revelou-se como a mais desastrosa homenagem ao distinguido por esta edição do Prémio Europa: uma abordagem cénica superficial, trivializante, apostada em tornar explícito e vulgar aquilo que em Pinter é, sempre, ambíguo e inquietante.

Completamente distinta foi a experiência de *Pinter: Peças, Poesia e Prosa*, uma sóbria e eficaz leitura de textos, dirigida por Alan Stanford e produzida pelo Gate Theatre, de Dublin, numa iniciativa promovida pelo enérgico Michael Colgan, igualmente responsável, em 2005, pela produção de *A paisagem Pinter* – uma selecção das peças, da prosa e da poesia, que terá estado na origem da proposta apresentada em Turim – e pela leitura encenada de *Celebração*, com interpretação de Charles Dance, Janie Dee, Jeremy Irons, Joana Lumley, Michael Gambon, Penelope Wilton e Stephen Rea. Com invulgar talento e dignidade, quatro destes actores – Dance, Irons, Gambon e Wilton, todos eles associados a algumas das mais marcantes produções das peças e argumentos para cinema do escritor – deram voz a uma magnífica selecção de textos, entre breves narrativas, trechos das peças e poemas, nomeadamente alguns daqueles que se encontram em



<
Harold Pinter
e Michael Billington
à conversa,
Teatro Carignano, Turim,
11 de Março de 2006,
fot. Giorgio Sottile.



<
Harold Pinter
e Alessandra Serra na
cerimónia de entrega do
X Prémio Europa
para o Teatro,
Teatro Carignano, Turim,
11 de Março de 2006,
fot. Giorgio Sottile.

Guerra (Pinter 2005c), como "Encontro", "Previsão do tempo", "Futebol americano" – o infamemente famoso poema, de 1991, sobre a primeira guerra do Iraque, cuja publicação foi recusada por diversos jornais ingleses, numa interpretação arrebatada de Michael Gambon, que gritou o "Aleluia!" da abertura com a mais obscena jactância –, "Morte", ou ainda "Células de cancro" e um tocante tributo "À minha mulher". A selecção revelou-se plenamente ilustrativa das riquíssimas e variadas características do universo pinteriano: o seu invulgar realismo psicológico, o humor seco e sofisticado, o imperativo político de múltiplos cambiantes, a fascinante capacidade evocativa, a lúcida percepção da linguagem como arena para os mais determinantes conflitos de poder e, sobretudo, a pulsão lírica de muitos dos seus textos, claramente traduzida na música estranha das repetições, pausas e elipses de um discurso só aparentemente quotidiano. A mais extraordinária e produtiva consequência deste exercício

terá sido, justamente, a afirmação do talento poético de toda a criação literária de Pinter.

Entre todas estas iniciativas, as duas aparições públicas de Pinter terão constituído, sem dúvida, os momentos mais comoventes. No dia 11 de Março, ao final da manhã, no palco do belo espaço do Teatro Carignano, durante cerca de meia hora, o dramaturgo respondeu a perguntas colocadas por Michael Billington. Aquele "algo de estranhamente beckettiano" (Billington 2005), que o crítico teatral identificara na mensagem gravada em vídeo enviada para a cerimónia do Nobel, prolongou-se nesta primeira aparição: um corpo frágil, apoiado numa bengala, habitado por uma consciência lúcida e servido por uma voz arranhada. De tão perturbadoramente real e verdadeira, a imagem impôs-se como profundamente teatral. Reproduzida três dias mais tarde nas páginas do *The Guardian*, a entrevista encerra um conjunto breve mas emocionante de declarações sobre os acontecimentos

>

Jeremy Irons em

*Pinter: Peças,**poesia e prosa,*

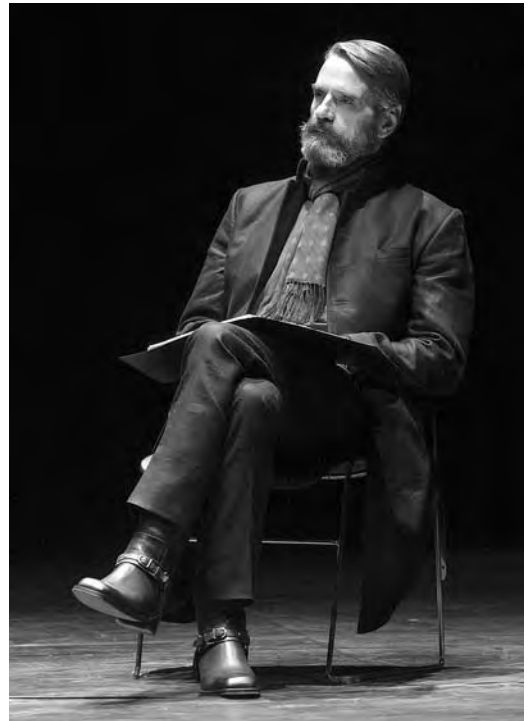
enc. Alan Stanford,

prod. Gate Theatre Dublin,

Teatro Cargignano, Turim,

12 de Março de 2006,

fot. Giorgio Sottile.



destes últimos meses na vida do escritor, desde os prémios às manifestações várias da doença, equilibradamente distribuídas entre a assumida ambiguidade característica da sua criação artística e a sua cada vez mais contundente, senão mesmo aguerrida, intervenção cívica. Durante essa conversa, o escritor insistiu na natureza muito poética e intuitiva do seu processo de escrita, manifestou a sua admiração por figuras tão diversas como Robin Cook e David Hare, reconheceu a sua dívida para com o teatro de Brecht e reafirmou a sua fé, ainda que "uma fé hesitante", no acto do teatro (cf. Pinter 2006b). Na noite do dia seguinte, foi a cerimónia de entrega dos prémios, durante a qual Michael Billington leu a declaração do júri que a seguir se reproduz, em tradução:

Harold Pinter começou a sua carreira como actor em 1951. Em 2005, recebeu o Prémio Nobel da Literatura. Durante estes cerca de 50 anos, ele foi muitas coisas: dramaturgo, argumentista, encenador, poeta e intérprete. Mas o seu maior triunfo foi o de ter reescrito as regras do teatro. Ele criou poesia a partir do discurso quotidiano, com as suas pausas, hesitações e repetições. Explorou constantemente, como um Proust teatral, o poder difuso da memória. E, numa sequência notável de peças, desde *O quarto* (1957) até *Celebração* (2000), ele demoliu a ideia do autor onisciente: em lugar de manipular personagens de modo a chegar a um fim determinado, Pinter apresenta a evidência das coisas tal como as vê, permitindo ao espectador total liberdade de interpretação.

Mas, embora Pinter seja um verdadeiro poeta teatral, a sua obra e a sua vida surgem marcadas por uma revolta moral contra a injustiça. Ele é um escritor político, não no sentido de pertencer a uma qualquer ideologia, mas no seu assalto contra o abuso da dignidade humana e a manipulação da linguagem por aqueles que detêm o poder. Existem muitas outras facetas em Pinter: o humorista *cockney*, o argumentista hábil, o actor de peso, o inglês amante de críquete. Mas se as peças de Pinter são representadas por todo o mundo, isso

deve-se ao facto de tocarem uma corda universal. E o que todos reconhecemos é que vivemos num mundo de medo e de ansiedade apenas aliviado pelas memórias de alegrias passadas. Pinter fala ao público do mundo inteiro e às gerações vindouras, o que faz dele um laureado ideal para o Prémio Europa.

Pinter agradeceu, apoiado pela sua tradutora italiana Alessandra Serra, fazendo novo e comovente apelo à lucidez e à consciência política europeia, contra aquilo que não se cansa de apresentar como as múltiplas e sucessivas manifestações do agressivo neo-imperialismo norte-americano, recuperando a postura da sua conferência do Nobel: "Estou convicto de que, apesar dos enormes obstáculos existentes, se nós, cidadãos, tivermos uma determinação intelectual feroz, estóica, inquebrantável, conseguiremos definir a verdade real das nossas vidas e das nossas sociedades – e essa é uma obrigação crucial que nos diz respeito. É mesmo imperativa" (Pinter 2006a: 39). Embora, já então, o escritor tenha tido a inteligência de separar a necessária ambivalência da arte do seu dever como cidadão de perguntar "o que é falso e o que é verdade", não deixa de sobreviver algo de ligeiramente perturbador nesta mais recente atitude do mesmo dramaturgo que, em 1962, recusava tão ostensivamente o papel de "profeta" que alguns pareciam exigir-lhe: "Avisos, sermões, admoções, exortações ideológicas, juízos morais, problemas definidos com soluções já incluídas; todas estas coisas podem acampar sob a bandeira da profecia. A atitude por detrás deste tipo de coisa pode ser resumida numa frase: 'Estou a avisar-vos!'" (Pinter 2005b: 22). Pinter reafirmava, então: "porque a 'realidade' é uma palavra forte e firme, tendemos a pensar, ou a desejar, que o estado a que ela se refere é igualmente firme, definido e inequívoco. Não parece que seja e, na minha opinião, não é pior nem melhor por isso" (*Ibidem*). Talvez seja um sinal dos tempos verdadeiramente difíceis que vivemos o facto de o dramaturgo que sempre mostrou



<
A nova ordem mundial, de
 Harold Pinter,
 enc. Roger Planchon,
 Teatro Gobetti, Turim,
 10 de Março de 2006,
 fot. Giorgio Sottile.

uma tão singular consciência da responsabilidade da obra de arte para consigo mesma parecer agora entregar-se, tão desesperadamente, à simplificação da denúncia "profética", assumindo justamente o papel do escritor relativamente ao qual sempre mostrara tantas cautelas: "o escritor que avança as suas preocupações para que as abracem, que não vos deixa qualquer dúvida sobre o seu valor, a sua utilidade, o seu altruísmo, que declara que o seu coração está no sítio certo e se assegura que pode ser visto completamente" (*Ibidem*: 23). Não está, aqui, em causa a extraordinária coerência artística de Harold Pinter, amplamente demonstrada pela articulação perfeita da sua visão artística com a sua consciência política, mas tão só a manifestação inquieta daquilo que pode resultar como uma revisão enfraquecida do papel do teatro, enquanto arte, no nosso mundo actual.

Será talvez levar longe demais algumas coincidências factuais, mas não deixa de ser tentador registar que a atribuição deste prémio a Harold Pinter ocorreu a escassos dias do centenário de um outro escritor que ele lia desde o longínquo ano de 1949 e que ele próprio apresentava, em 1954, como "o mais corajoso e implacável que aí anda" (Pinter 2005a: 58). Refiro-me a Samuel Beckett, que, como Pinter, nos legou um conjunto de textos e de poemas cénicos tão mais poderosos quanto criados sempre de acordo com um elevado sentido de exigência para com uma visão artística e um entendimento singular da humana condição.

Referências bibliográficas

- AA. VV. (2000), *Harold Pinter: A Celebration*, London, Faber and Faber.
- AA. VV. (2003), "Sobre Harold Pinter: O ciclo dos Artistas Unidos, Pinter em Portugal (e noutros palcos)", *Artistas Unidos Revista*, n.º 8, Julho, pp. 70-125.
- BATTY, Mark (2005), *About Pinter: The Playwright & the Work*, London, Faber & Faber.
- BILLINGTON, Michael (1996), *The Life and Work of Harold Pinter*, London, Faber and Faber.
- (2005), "Passionate Pinter's Devastating Assault on US Foreign Policy", *The Guardian*, 8 de Dezembro.
- CANZIANI, Roberto / CAPITTA, Gianfranco (2005), *Harold Pinter: Scena e potere*, Milano, Garzanti.
- GALE, Steven H. (2002), *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*, Lexington, University Press of Kentucky.
- GORDON, Lois (ed.) (2001), *Pinter at 70: A Casebook*, New York and London, Routledge.
- PINTER, Harold (2002), *Teatro I [O quarto, Feliz aniversário, O serviço, O encarregado, A colecção, O amante e O regresso a casa] e Teatro II [Paisagem, Há tanto tempo, Monólogo, Terra de ninguém, Traições, Victoria Station, Um para o caminho, Língua da montanha, A nova ordem mundial, Cinza às cinzas, Comemoração e Cinco sketches]*, trad. Alcides Estrela, Artur Ramos, Berta Correia Ribeiro, Jaime Salazar Sampaio, João Saboga, Francisco Frazão, Francisco Luís Parreira, Graça P. Corrêa, Jorge Silva Melo, José Maria Vieira Mendes, Luís Fonseca, Paulo Eduardo Carvalho e Pedro Marques, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2003), "Londres" [excerto de *Os anões* e poemas], trad. Pedro Marques e Jorge Silva Melo, *Tabacaria*, n.º 12, Outono, pp. 89-109.
- (2005a), "Samuel Beckett" [1954], in *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, London, Faber and Faber, p. 58.
- (2005b), "Writing for the Theatre" [1962], in *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, London, Faber and Faber, pp. 20-26.
- (2005c), *Guerra / War*, trad. Pedro Marques, Jorge Silva Melo e Francisco Frazão, Vila Nova de Famalicão, Quasi.
- (2006a), "Arte, verdade e política", trad. Francisco Martins Rodrigues, in *A Teia*, Lisboa, Dinossauro Edições, pp. 11-40.
- (2006b), "'I've Written 29 Damn Good Plays. Isn't that Enough?'" , entrevistado por Michael Billington, a 11 de Março de 2006, no palco do Teatro Carignano, Turim, *The Guardian*, 14 de Março.
- RABY, Peter (ed.) (2001), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SMITH, Ian (ed.) (2005), *Pinter in the Theatre*, London, Nick Hern Books.

Teatro latino em Nova Iorque

Francesc Massip

O teatro latino-americano em Nova Iorque é representado numa zona da *Off-Off*Broadway e caracteriza-se pela denúncia.

É uma realidade incontestável que a abundante e variada imigração sul-americana em Nova Iorque encontra no idioma um forte denominador comum: o espanhol é a língua estrangeira mais ouvida na cidade e os seus falantes são conhecidos como os "latinos". Tudo isto se traduz no âmbito das artes cénicas e, neste sentido, o Instituto de Arte Teatral Internacional (IATI) desempenha desde 1968 um trabalho de acolhimento e projecção das inquietudes dramáticas desta população variada e humilde que luta para ter um lugar seu ao lado da poderosa actividade teatral nova-iorquina. De facto, o IATI, juntamente com uma outra companhia "latina", o Teatro Círculo, e uma americana, o Choice Theatre, acabam de comprar pela simbólica quantia de um dólar um prédio na 4th East Street, mesmo pegado ao Clube de Teatro Experimental La MaMa, um dos núcleos mais activos da chamada *Off-Off* Broadway, que muitas vezes lançou artistas de origem hispânica. Ali vimos uma actriz de peso e longo percurso como Sylvia Roldán, que interpretou o impressionante acto *Black in windows* de Yasmine Rana, sob a direcção de George Ferencz. É uma zona que a Câmara da cidade quer converter no bairro por excelência da *Off* Broadway, e com esta finalidade facilita este tipo de venda de propriedades municipais pedindo em troca às companhias ou associações compradoras que as recuperem à sua custa e com a cláusula de poder utilizar o imóvel só para fazer teatro. Uma iniciativa louvável, que a nossa Câmara poderia imitar, em vez de deixar tudo nas mãos da especulação imobiliária.

Fazer as malas

A directora artística, e também alma, do teatro IATI é a uruguaia Vivian Deangelo, formada na companhia El Galpón, de Montevideo, e durante anos actriz do Repertorio Español e de outros teatros hispânicos de Nova Iorque. Acaba de produzir e estrear a obra que encerra a antiga sede do Teatro IATI, um espaço tão pequeno como o saudoso teatro Malic situado num sexto andar ao qual se acede por um velho elevador do século passado, com portas de grades. Trata-se de uma adaptação de *Partidas*, da colombiana Diana Chery, que desde muito nova foi trabalhar com Els Comediants, quando apresentaram o espectáculo *Dimonis* em Bogotá (1998), e que de há uns anos para cá trabalha com a actriz em Nova Iorque. A obra, que ela própria encenou, compõe-se de cinco histórias do quotidiano sobre o tema da despedida, visualizada numa sequência inicial com todos os intérpretes que arrastam malas, como imagem do emigrante, do exilado, do fugitivo à procura de uma mudança renovadora, ou simplesmente de um futuro melhor, apesar de carregado de incerteza. É um fazer as malas tão

familiar aos espectadores que assistem às representações da peça, como emblemático da iminente mudança do Teatro IATI. No espectáculo participam cinco intérpretes de várias origens: a equatoriana Jessica Flori que, além de dar uma interpretação convincente, exhibe os seus dotes líricos interpretando *sones*, *bossanovas* e *boleros*, o uruguaio Marcos Cohen, a chilena Laura Spalding, o dominicano Francisco Díaz e a mexicano-japonesa Carla Nakatani. As personagens que interpretam passam pela experiência da separação, fruto por vezes do desamor, da perseguição política, do imperativo económico, da claustrofobia familiar ou da morte. Uns esperam, outros preparam a bagagem, todos enfrentam um forte choque emocional, mas também um estímulo para a mudança: realidades e vivências que a encenação transmite de forma directa e contundente.

Quixote em Nova Iorque

Na mesma rua 4th East, no espaço do New York Theater Workshop, a companhia do Teatro Círculo apresentou um singular *Quijote en Nueva York* (*Quixote em Nova Iorque*), escrito e encenado pelo portoriquenho Luis Caballero. Aproveitando as celebrações cervantinas, e enquanto Els Joglars preparavam *En um lugar de Manhattan* (*Num lugar de Manhattan*), aí mesmo se evoca a fábula quixotesca para apresentar as vicissitudes e as dificuldades do povo hispânico que foi chegando e que continua a chegar à grande cidade. O argentino Juan Villarreal interpreta um Quixote de Porto Rico que, instalado no bairro do Bronx, foi sempre incapaz de falar inglês e acaba num lar de idosos, completamente só e sem memória. Irá recuperá-la ao fugir do lar e à medida que for descobrindo uma Nova Iorque para além do Bronx. Primeiro encontra um Sancho mexicano (Emyliano Santacruz) que acaba de ser assaltado e a quem deixaram apenas a bicicleta com uma única roda: promete-lhe não uma ilha, mas um apartamento, em troca de o acompanhar na sua procura da memória. Pelo caminho, confundem uma *jinetera* (jovem cubana sexualmente disponível) com Dulcinéia, a quem o quixotesco Juancho presta homenagem lutando em duelo contra o cavaleiro negro que lhe dá uma rica tarefa num combate que a moça descreve como se fosse uma locutora de boxe. Interpreta a "menina" Eva Cristina Vásquez, uma actriz expressiva e também dramaturga, a mesma que representa o papel de Caridade do Cobre, a nossa senhora cubana que aparece a uns *balseros* (emigrantes cubanos que apanham jangadas para chegar aos Estados Unidos) que fazem a sonhada travessia em direcção à opulência enganosa. Os diferentes sotaques latino-americanos convergem no caleidoscópio de personagens que são convocadas para evocar os muitos e variados problemas com que se defrontam os imigrantes. Um teatro social que mostra a situação de sobrevivência que caracteriza as diferentes colectividades sul-americanas e que merece um



<

Partidas,
texto e enc. Diana Chery,
Instituto de Arte Teatral
Internacional,
(Laura Spalding
e Carla Nakatani),
fot. D.Chery.

lugar menos marginal e com maior visibilidade no panorama teatral nova-iorquino de hoje.

<

La importancia de llamarse Blanca,
texto e enc. Aminta de
Lara,
Latin American Theatre
Ensemble
(Pedro de Llano
e Diana Chery),
fot. Michael J. Palma.

Contra a corrupção

Outra estreia de peso foi *La importancia de llamarse Blanca* (*A importância de se chamar Branca*), uma peça escrita e encenada pela venezuelana Aminta de Lara, apresentada no Latin American Theatre Ensemble (El Portón del Barrio), na zona hispânica de Harlem. Trata-se de um drama cantado e descarnado sobre a corrupção política e o abuso de poder inspirado numa personagem real: Blanca Alida Ibáñez Piñate, uma fura-vidas, amante daquele que será o presidente venezuelano entre 1984 e 1989, Jaime Lusinchi, que se aproveitou da sua posição para fazer toda a espécie de negócios sujos. Quando a justiça conseguiu condená-la, já ela tinha fugido para os Estados Unidos onde vive à grande e à francesa à custa do seu próprio país, que continuou nas mãos de outro aproveitador sem escrúpulos.

A autora constrói uns diálogos corrosivos e acutilantes, que recriam o comportamento despótico, prepotente e cínico da protagonista que interpreta a própria Aminta de Lara, com uma acutilante dureza de expressão e uma determinação cheia de verdade. A sua opositora e vítima é interpretada pela também dramaturga Diana Chery, que no mesmo teatro estreou em Fevereiro a sua peça mais recente, *Aviões de papel*. Como atriz traz à flor da pele as emoções mais transparentes com que arrasta o público pelos recantos da sua personagem, uma mãe a quem a déspota atropelou a filha com aquela indiferença pela vida que costumam mostrar aqueles que detêm um poder recente e oportunista. O confronto entre as duas protagonistas, bem acompanhadas por Pedro de Llano e Fernando Then, culmina com um desafio singular: uma partida de *yaquis*, um jogo sul-americano exclusivamente feminino, que se torna o único território possível para resolver o conflito entre mulheres sozinhas. As tensões são levadas a um clímax de alta voltagem e ao mesmo tempo desmontadas com interrupções metateatrais que põem em causa a estrutura dramática da peça e que produzem um estranho efeito de distanciação sem, porém, acrescentar nenhuma beleza ao tema nem nenhuma chave à articulação da obra. A encenação consegue uma rara intensidade interpretativa, que atinge o espectador e o coloca perante uma realidade desagradável e muitas vezes escamoteada pelo teatro actual. É que o melhor teatro "latino" é fruto da necessidade vital de denunciar realidades vergonhosas, causadoras de muitos exílios, que são olímpicamente ignoradas pela situação confortável da Europa; um teatro que funciona como catalisador daqueles que não têm voz, em contraposição com o *happy end* da Broadway oficial.

<

La importancia de llamarse Blanca,
texto de e enc. Aminta de
Lara,
Latin American Theatre
Ensemble
(Fernando Then
e Diana Chery),
fot. Michael J. Palma.

Quando somos maiores do que a cadeira onde nos sentamos

Artes para a Juventude, em Montréal

Tiago Bartolomeu Costa¹

>

Harmonie,

enc. Richard Blackburn,
Théâtre de la Dame
de Coeur, 2005,
fot. Richard Blackburn.

¹ A minha participação, enquanto representante da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, neste Seminário Internacional para Jovens Críticos de Teatro teve o apoio financeiro do Instituto Camões.

² Ver website do festival em www.montreal-2005.com

³ O Seminário foi orientado por Margareta Sorenson, crítica sueca e coordenadora dos estágios e seminários internacionais da Associação Internacional de Críticos de Teatro, e Michel Bélair crítico local, especialista em teatro para a infância e juventude. Contou com a participação de jovens críticos da Bélgica, Croácia, Suécia, Quebec, Taiwan, Coreia do Sul e Portugal (eu próprio).

⁴ A Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude. A ASSITEJ – Internacional tutelou a organização deste 15º Congresso e Festival, organizado pela ASSITEJ – Quebec.



"Que teatro para que infância?", poderia ser o mote do 15º Congresso e Festival Mundial das Artes para a Juventude², que decorreu em Montréal (Quebeque) entre 20 e 30 de Setembro de 2005, ao qual se associou a Associação Internacional de Críticos de Teatro organizando entre 20 e 26 o Seminário Internacional para Jovens Críticos³. No total foram trinta e seis espectáculos (teatro de marionetas, de *clown*, ópera, *performance*, dança, teatro de objectos, teatro de rua, musical ou leituras) de catorze países diferentes (do Japão ao Brasil, do Quebec à Bolívia, de Israel à Alemanha), mil e trezentos congressistas de sessenta e sete países espalhados por dezanove conferências, encontros, mesas-redondas, fóruns ou seminários em vinte salas de espectáculos.

Da reinvenção e re-interpretação dos clássicos à construção de novas dramaturgias e apropriação de outras linguagens artísticas, os espectáculos apresentados deram conta não tanto das plurais formas de criação para esta faixa etária, mas antes procederam a uma ampla reflexão sobre o lugar do teatro enquanto espaço de questionamento. Até onde se pode ir num espectáculo infanto-juvenil, foi

uma das muitas questões colocadas. Temas como a morte, a descoberta da sexualidade, a perpetuação dos valores, a consciencialização ambiental, a passagem à idade adulta, ou o fosso geracional foram assuntos que passaram pelos diversos espectáculos.

Mas nada foi tão desarmante para a plateia (burguesa e ocidental) como o contributo da representante da ASSITEJ⁴ da Zâmbia, Cheela Chilala, que gelou a assistência quando contou que os temas comuns do teatro infanto-juvenil no seu país andavam muito à volta da mutilação genital, a violação das crianças por familiares, os massacres, a guerra, o armamento de menores, as deficiências provocadas pelo explodir de granadas e a falta de uma alimentação regular saudável. "É isto que conhecem. Contos de fadas para quê?", disse, surpresa pela reacção do público que assistia ao debate.

Reside aqui a relevância de um encontro como este Congresso Mundial. Mais do que dar a ver, serviu para que se discutisse o público a que se dirigem os espectáculos. A cada país a sua realidade. E para cada realidade, as suas crianças, futuros espectadores, espera-se. Curiosamente,



as crianças do Quebeque estiveram praticamente ausentes deste festival. Pela terceira vez consecutiva⁵, os professores do ensino básico e pré-secundário, aproveitaram o espaço mediático dado ao festival infanto-juvenil para reclamarem aumentos salariais que comportassem deslocações fora dos horários das aulas. Mas os protestos não tiveram eco nos discursos institucionais. O próprio governo tinha já assegurado uma compensação financeira pelos prejuízos previstos durante o Festival.

Num país em que a nota de vinte dólares diz qualquer coisa como "sem cultura não há futuro", foi pela voz da Ministra para a Cultura e Comunicações, Line Beauchamp, que se reafirmou a vontade de apoiar esta manifestação cultural. No Théâtre du Nouveau Monde, transformado numa Babel multicultural, disse-se que não era uma vontade e um desejo o apoio às artes para um público em formação e menos ainda uma qualquer bandeira política. Era, em todas as frentes, uma obrigação moral. A sala veio abaixo com os aplausos, mas nessa altura os professores-manifestantes já tinham dispersado.

Foi assim neste clima de dever moral e sentido de

responsabilidade que se fez um festival em torno da problemática do teatro.

O exemplo mais evidente, sobretudo pela consistência não só dramática, foi *The Little Match Girl*, uma adaptação do clássico de Hans Christian Andersen pela companhia dinamarquesa Gruppe 38⁶. O dispositivo repensava a ideia de narração de uma história por demais conhecida de um público impressionável como o infanto-juvenil que, muitas das vezes, parte da projecção nas personagens para decifrar os códigos narrativos e o simbolismo das acções. Essa identificação - sustento e função dos contos infantis -, era amplificada através de uma combinação deveras subtil entre actores e personagens que também eram público. A história era narrada como estando a acontecer no exacto momento da representação. A cena, por demais próxima do público, desenhava-se num cinzento que recuperava o frio do Inverno, combinando vídeo, desenhos, pequenos adereços mecanizados hiper-frágeis e interpretação à flor da pele. A jovem rapariga em frente ao público, que de jovem tinha só a ilusão de o querer continuar a ser, era ajudada por dois técnicos que faziam as vezes de meninos que ouviam a história. Ao longo do espectáculo os medos das crianças eram os mesmos dos adultos, que insistiam para que a pobre menina dos fósforos não morresse. A tradição cumpriu-se, mas nada de falsos moralismos. Não era um espectáculo para despertar piedade: era só uma história muito bem contada, onde a inventividade cénica dava razão à intemporalidade do conto infantil.

O que este espectáculo provou, sobretudo ao público adulto presente na sala do espaço Usine C, é que o teatro para um público infanto-juvenil não tem que ser nem infantil nem condescendente. Tem que ser bom. E isso serve qualquer idade. Razão pela qual, espectáculos como *Baba Yaga*, da companhia canadiana Théâtre du Double Signe⁷ ou *Harmonie*, apresentado pela companhia quebequiana Théâtre de la Dame de Coeur⁸, foram consideradas más apostas pelo grupo de críticos presentes no Seminário Internacional. O primeiro procurava ser fiel ao lendário conto russo, em que uma jovem rapariga, Vassília, vence a velha bruxa Baba Yaga perante o espanto e o medo das cruéis irmãs, filhas da madrastra. Mas o modo como o faz, desde logo com a actriz que faz de Vassília a tentar comportar-se como uma muito assustada pobre rapariga, carrega o espectáculo de uma dimensão lúdica e primária, muito pouco condizente com a vontade de intemporalizar o espectáculo, como parecem indicar as músicas tocadas

<

Baba Yaga,
Théâtre du Double Signe,
2005 (Anik Beaudoin),
fot. Claude Croisetière.

⁵ As outras duas
aconteceram nas edições
do festival Coups de
Théâtre 2002 e 2004, o
maior evento mundial do
género.

⁶ Ver sítio da companhia
em www.gruppe38.dk

⁷ Ver sítio da companhia
em www.doublesigne.ca

⁸ Ver sítio da companhia
em www.damedecoeur.com

>
Clash! - un show de danse,
 cor. Harold Rhéaume,
 Le fils de Adrien Danse,
 2005 (Stéphane Deligny,
 Pierre-Alexandre
 Lamoureux,
 Karine Ledoyen,
 Harold Rhéaume,
 Arielle Warnke,
 Saint-Pierre),
 fot. Jean-François Brière.



ao vivo pelo trio de percussionistas e a feliz combinação de sombras e marionetas.

Harmonie era, em si mesmo, um erro de *casting*, assumido até pela própria direcção do festival, que considerou duvidosa a presença do espectáculo criado para representar o Quebeque na Exposição Mundial 2005, que decorreu em Aichi no Japão, sob o signo da natureza em perigo. Tratava-se de um espectáculo de grande auditório, onde marionetas gigantes, representando figuras uni-dimensionais procuravam alertar as crianças para a necessidade de proteger o mundo e a natureza. A história de um médico veterinário que, com a sua assistente, falava com animais alados e chamava as crianças à cena para que os ajudassem a salvar o mundo, sustentava-se num registo simplista e de forte presença visual (tamanho das marionetas, cores garridas, vídeo) que em todos os aspectos punha em conflito o teatro como objecto dispensável e máquina de entretenimento fútil (como tende a existir nessas exposições mundiais) e a ideia das artes performativas como espaço para transmissão de mensagens e reflexão.

Esta proposta contrastava grandemente com duas outras: *Clash! - un show de danse*, um espectáculo pela companhia quebequiana Le Fils d'Adrien Danse, e *Illuminations - Coloured Plates*, pela companhia francesa Compagnie des petites heures⁹. *Clash!...*, um dos três espectáculos de dança presentes no festival (entre catorze companhias dedicadas ao género no Quebeque), mesmo que não fosse uma proposta muito conseguida (acumulação de ideias pouco exploradas e incapacidade de domínio do espaço), tinha na mistura das referências *pop* uma vontade de dialogar estreitamente com o público adolescente a que se destinava. A sequência em que dois dos intérpretes masculinos iniciam um ritual de sedução, entre a inocência e a urgência hormonal, imprimiu a *Clash!* a dimensão lúcida e suficientemente aberta que permitiu ao público-alvo reconhecer uma consciencialização do corpo púbere como matéria erótica e, em particular, homo-erótica. A questão da sexualidade esteve também presente em *Illuminations*, feito a partir dos poemas de Arthur Rimbaud. Num espaço delimitado por um círculo de velas, os quarenta

e dois quadros em que se dividia a peça organizavam-se num exercício de puro delírio poético, convidando o público a explorar o trabalho e a vida do "poeta maldito". Sexo, luxúria, prazer e gula conviviam numa proposta desassomburada e amplamente erótica. Fechados os olhos, era na pele que se sentiam os poemas de Rimbaud. Ambas as propostas pressupunham uma relação saudável com o corpo e a sexualidade, trabalhando-a a partir dos próprios mecanismos cénicos e dramaturgicos, sem escamoteamentos e, sobretudo, sem fazerem disso grande gala.

Tendo visto dezassete espectáculos, era natural que surgisse a questão que podia ir ao encontro das preocupações dos críticos reunidos no Seminário: para quem se escrevem críticas aos espectáculos infanto-juvenis? Para os pais, os formadores, os programadores, o público-alvo...? A questão é por demais pertinente e encontra resposta individual consoante a realidade de cada país, tanto ao nível da crítica como da criação. De uma maneira geral deverá ((deveria) dialogar com o contexto criativo, tal como qualquer outra crítica de qualquer outro espectáculo. A grelha de análise na qual se devem sustentar as abordagens deve saber equilibrar o sentido pedagógico da proposta, a relação estética/conteúdo, a eficácia da linguagem e a adequação ao público a que se dirige, e, por último, o estabelecimento dessa relação entre o espectáculo e a realidade envolvente. Mas isso é pura retórica.

Estou em crer que a grande questão se coloca num outro ponto, muitas vezes não considerado na análise crítica aos espectáculos para adultos: até onde levamos a nossa condescendência? Ou seja, enfrentamos um problema de crença: pode um espectáculo que não nos convence enquanto adultos ser eficaz para crianças?

A dada altura, durante um dos espectáculos, uma menina que não devia ter mais de dez anos veio-me perguntar porque é que eu estava a tomar notas. Eu disse-lhe que tinha que escrever uma crítica ao espectáculo e perguntei-lhe se ela sabia o que isso era. Ela só me disse que se continuasse a escrever ia perder o espectáculo todo. Tinha razão, não me lembro do espectáculo e as notas que escrevi não fazem sentido nenhum.

⁹ Ver sítio da companhia em www.vidv.ch



<
A última Imperatriz,
 de Choi Inho,
 enc. Yun Hojin,
 A-Kom 1996.

O teatro coreano

Impressões de um ocidental em Seul

Patrice Pavis

Convidado a ensinar, na Universidade Nacional das Artes de Seul, na Coreia, a história da encenação em França, eu estava muito naturalmente curioso de a comparar com a produção coreana. Não se tratava simplesmente de fazer a história das formas teatrais, mas sim de examinar se a noção ocidental da encenação, que remonta aos finais do século XIX, tem um equivalente nos palcos coreanos de hoje.

Se se concebe a encenação como pôr em palco a obra dramática ou cénica para um determinado público, de acordo com a estética de um encenador, é fácil imaginar que as condições históricas e culturais dos nossos dois países induzirão a resultados muito diferentes. Ora, a verdade é que no que se refere a espectáculos de teatro literário e visual, os resultados não são completamente diferentes. Visto de França, pensar-se-ia que os artistas coreanos, ávidos de informação, conhecem bem os espectáculos europeus ou americanos e que souberam assimilar a sua maneira de proceder. Mas poder-se-ia também dizer que o teatro europeu se aproximou das formas asiáticas e que, na hora da globalização, as descobertas artísticas são quase simultâneas.

Seja como for, o amator de teatro, o amante leviano da cultura que eu era, procurava não apenas perceber a diferença, como também apreender os princípios estéticos da vida teatral coreana. Dos cerca de trinta espectáculos analisados, vou só reportar-me a alguns exemplos, aqueles em que a encenação parecia repousar sobre princípios diferentes daqueles a que eu estava habituado.

Estas reflexões não são nem uma síntese, nem um balanço, nem um palmarés, mas simples paragens no decurso dos meus passeios pelos teatros de Seul. Gostaria de dar ao leitor que não viu estes espectáculos uma ideia

dessa vida teatral coreana muito rica, pelo menos das encenações mais experimentais, daquilo que em França chamaríamos teatro de arte, com a exclusão do teatro comercial e da dança ou da música tradicional.

Uma parte importante das produções contemporâneas em Seul é constituída por peças clássicas europeias, de Shakespeare a Molière ou de Ibsen a Tchekov. É sempre apaixonante ver como esses clássicos mundiais são abordados e muitas vezes renovados pelos artistas coreanos.

Na encenação d' *O Cerejal*, de Anton Tchekov, Yoon Young-sun aborda uma obra de um contexto cultural e temporal totalmente diferente do seu. Num espaço ingrato e reduzido, ele consegue criar um universo homogéneo numa espécie de jogo naturalista. Os figurinos de Kim Hye-min, numa paleta monocromática entre o bege e o branco, reforçam a unidade desse universo que remete para a Rússia do fim do século XIX a cor sêpia e cria um mundo em si. Contudo, a caracterização das personagens não dá mais destaque a uma personagem do que a outra, não propõe uma leitura inédita da peça, uma resposta pessoal do encenador sobre o sentido profundo da perda do cerejal.

Pode considerar-se esta timidez como um traço de respeito pela complexidade da peça, mas, do ponto de vista da encenação ocidental, lamentar-se-á que esta versão não faça com que o espectador descubra, mesmo quando está a ver a obra pela enésima vez, um aspecto ainda escondido que fica como sendo a marca do encenador. Espera-se implicitamente que a interpretação faça alguma revelação, ou pelo menos que o encenador não se limite a fornecer uma cópia do original russo, que nos diga como é que imagina esse objecto do desejo, o

>
Homem material,
 de Hwang Gi-yoo,
 enc. Yoon Jeong-seop,
 Dolgozi, 2003.



cerejal. O que é que nos arriscamos a perder hoje através da metáfora da destruição do cerejal? Não deveria a encenação adaptar a peça ao contexto coreano actual, organizar os corpos, as formas de falar e de se movimentar, de exprimir as emoções? É uma coisa que pareceria tão mais simples quanto os actores são coreanos e a sua silhueta e rosto são os de hoje. Em suma, a transferência cultural e a interpretação exigiriam que Yoon tomasse mais claramente partido.

O que apreciamos num palco, seja qual for a sua forma, é de poder estar ao mesmo tempo submerso pelo caos e sensível a uma ordem invisível que governa a representação e que tem por nome: encenação.

Esta experiência repetiu-se sempre com os espectáculos de Seul. O desconhecimento da língua acentuava o prazer do caos, sem todavia me fazer esquecer a ordem escondida da cena. Mas essa mistura de caos e ordem é frequente nas encenações experimentais, que constituem a brilhante vanguarda dos batalhões do teatro profissional coreano.

Assim na encenação, por Yoon Jeong-seop, do texto poético de Hwang Gi-yoo, *Homem material*, no teatro Chayou do Centro de Arte de Seul – o maior teatro da cidade –, a ordem era perceptível sob o caos. Yoon, conhecido como cenógrafo e agora encenador, realiza uma perfeita integração do espaço, do movimento cénico, da banda sonora e da poesia. Mais do que encenação teatral com história e diálogos, trata-se de *performance* e de instalação. O texto poético de Hwang que conta a história de pessoas mortas na derrocada de uma grande armazém, não precisa de ser encenado, interpretado, concretizado pelo jogo, basta ser ouvido, "instalado" na moldura formal e num espaço feito de módulos, enunciado mais por *performers* do que por actores e personagens dramáticas. Sente-se a influência e o magistério de um Robert Wilson no perfeito domínio dos espaços e da luz. Mas diferentemente de Wilson, Yoon dá valor e faz ouvir a poesia de um autor contemporâneo. A sua encenação ou a sua cenografia (é quase impossível estabelecer a diferença) consiste em dar a ver duas pistas paralelas: a sequência de imagens e o desenrolar do texto. O espaço

não é de forma alguma mimético, antes é criado pelas variações da luz e pelas indicações da banda sonora. Ao contrário do uso clássico da encenação ocidental, a cena não ilustra um texto, que aqui é percebido como uma matéria mais plástica e musical do que literária e semântica. Esse trabalho é mais uma *performance* do que uma representação teatral: não visa nenhum simbolismo, nenhuma explicação, nenhuma resolução do enigma textual.

Em Seul, como em Paris, o espectador não está sempre habituado a ver o texto inscrever-se no espaço independentemente dos seus falantes, ultrapassar as noções de enredo e de conversa dialogada. Esse género de produção é minoritário, tanto aqui como lá. O que é comum à França e à Coreia, neste início do século XXI, é a procura de técnicas de jogo, de dispositivos cenográficos, de novos meios. Daí resulta uma insistência no corpo do actor em movimento e um certo apagamento do texto como origem e fim do teatro.

Na maior parte dos casos, os espectáculos são concebidos para um público bastante vasto. Alguns espectáculos "topo de gama" como *A última imperatriz* – um musical coreano que desde 1996 tem sido um êxito mundial –, são casos típicos de uma produção de qualidade numa instituição de prestígio, com os melhores intérpretes do momento. Evoca os faustos da vida imperial e as intrigas de corte que suscitam a admiração do público da classe média. Nessa representação do passado glorioso, tudo contribui para a produção de uma obra harmoniosa e de "bom gosto". Os *ballets*, entre coreografia e artes marciais, estão perfeitamente regulados: a ocupação do grande palco do Centro de Arte de Seul. A cenografia ligeira, discreta, maleável, graças aos jogos de luz, responde exactamente às necessidades do jogo e da encenação. Ela constitui tanto o quadro desse palácio ideal, como o palco no qual se inscrevem os movimentos e as figuras dessa história agitada. Sobre essa cena evoluem todos os ingredientes culturais esperados: soldados da guarda imperial, ocupantes japoneses, damas de companhia, *mudang*.



<

Wuturi,

texto e enc. Kim Kwan-lim,

Dolgozi, 2002.

O desenho de luzes produz cambiantes delicados e os figurinos magníficos de Kim Hyun-sook observam um equilíbrio subtil entre exactidão histórica e formas ou tonalidades contemporâneas. A música, muito melodiosa e altamente sentimental, é sempre agradável e sem dissonância. A sua composição muito neoclássica vai buscar ao Ocidente a sua base rítmica e melódica, ao mesmo tempo que produz um efeito de música coreana tradicional, fundida com fontes contemporâneas. Como a cenografia e a gestualidade, ela tem qualquer coisa de elegante e harmonioso, mas também um pouco de fabricado e artificial. As vozes amplificadas pelos microfones perderam a sua fragilidade, estão à mercê do registo musical. Essa grande conquista da indústria cultural e do comércio de exportação faz-se um pouco em detrimento da experimentação artística. Quanto à encenação, ela preenche uma função ideológica não despidiêda, uma vez que faz passar de maneira brilhante e quase subliminal a seguinte mensagem: a última imperatriz encarna o desejo de independência da Coreia face às grandes potências, as virtudes da aristocracia, a resistência de todo um povo ao imperialismo japonês, o fim do esplendor imperial. Assim, esse bellissimo objecto cénico dá uma visão passadista, idealizada, conformista, da história coreana, mas paradoxalmente conclui ao mesmo tempo sobre a necessidade de se abrir hoje às influências estrangeiras e a encontrar o seu lugar no concerto das nações.

Esta idealização do passado não é a regra geral, mesmo para peças que, como *Wuturi*, se inspiram num conto popular e são reescritas com as palavras de hoje. Não se trata, portanto, como para os clássicos franceses do séc. XVII, de conservar o mesmo texto criando uma nova encenação, mas de reescrever completamente a lenda adaptando-a à nossa época e de acordo com a nossa compreensão de hoje. Trata-se de criar uma peça nova, e a interpretação cénica variará, como entre nós, de um encenador a outro. Diferentemente da Europa, a publicação dos textos dramáticos na Coreia remonta tão só ao início do séc. XX.

Wuturi, escrito e encenado por Kim Kwan-lim, inspira-se na lenda do bebé gigante e da montanha que foi deslocada. O texto é perfeitamente integrado na representação, parece a sua emanção orgânica, como se tivesse saído das situações de jogo. O espectáculo reúne de forma harmoniosa todos os meios cénicos. A poesia da escrita não impede a emergência de uma história contada de forma clara. Música, dança e deslocamentos impõem um ritmo à palavra, conferem vitalidade ao conjunto. A gestualidade compõe-se de atitudes, de poses, de tensões, de passos dançados que derivam das artes marciais, de uma tradição de jogo que poderíamos comparar à nossa *commedia dell'arte*: gestualidade codificada mas também modificável, expansível, tal como essa comédia do nosso tempo, inspirada na comédia italiana, mas aberta à nossa época, que Jacques Copeau ou Ariane Mnouchkine procuraram estabelecer. Os actores ora dão passos bem firmes no chão, ora saltitam de um pé para o outro, as costas curvadas, o tronco inclinado para a frente, os ombros a subir e a descer de cada vez que se altera o apoio no chão. Reconhece-se o passo típico da dança tradicional. Mas esse recurso às técnicas tradicionais de jogo não é uma simples procura de identidade, como nos anos 70: é já a confirmação de uma identidade, ao mesmo tempo cultural e profissional, do teatro coreano.

Vê-se todo o caminho percorrido desde os anos 60: nessa altura 60 na Coreia tratava-se de traduzir e às vezes imitar o teatro ocidental, depois, no decurso dos anos 70 e 80, de encontrar uma identidade mais coreana, especialmente para o teatro político. A partir dos anos 90, depois da ditadura, a encenação retoma as formas tradicionais no quadro do teatro mundial intercultural (Brook, Mnouchkine) e encontra um lugar descomplexado na cena internacional. Autores e encenadores como Hwang Gi-you, Yoon Jeong-seop, Kim Kwan-lim ou Yoon Young-sun, de que evocámos aqui os trabalhos, encontraram da melhor forma esse lugar.

Numa outra encenação da mesma peça *Wuturi*, apresentada justamente na Cartoucherie de Vincennes

<
Wuturi,
 de Kim Kwan-lim,
 enc. Lee Sang-woo
 Dolgozi, 2002.



<
Wuturi,
 texto e enc. Kim Kwan-lim,
 Dolgozi, 2002.

>

<
O cerejeira,
 de Anton Tchekov,
 enc. Yoon Young-sun,
 KNUA School of Drama,
 2004.



em Setembro de 2004, o novo encenador Lee Sang-woo insistiu no grotesco e nos efeitos da modernidade, de que resultava uma mudança clara de tonalidade e a impressão de uma maior proximidade. Prova suplementar de que o encenador, exactamente como na Europa, tem a chave da interpretação do conjunto e confere à mesma lenda a sua visão própria. Era, de resto, engraçado ver evoluir essa companhia no espaço do Théâtre du Soleil – exactamente onde nos anos oitenta Mnouchkine inventou o seu estilo intercultural –, e constatar a originalidade do interculturalismo coreano, ainda por cima com o humor pós-moderno de Lee Sang-woo e das suas actrizes a parodiarem os filmes americanos.

O mesmo encenador é um autor de pleno direito, cujas comédias burlescas, como *A caça ao porco*, são sátiras à vida do campo e à corrupção política. Essa peça está construída com grande habilidade sobre o paralelismo de situações: dois restauradores, dois observadores, uma mulher bonita – e muda – da aldeia que partilha favores entre dois partidos. A progressão mecânica dos efeitos e das situações, a rapidez do jogo, as mudanças de ritmo são tanto as da farsa, como de um *spot* publicitário ou de um *sketch* cómico na televisão: o mesmo jogo apoiado, um pouco histérico.

O espectador europeu, habituado a procurar nos espectáculos as características da encenação ocidental – escolhas cénicas, coerência dos signos, reinterpretação –, não verá nas manifestações artísticas de Seul encenações no sentido técnico do termo, ou seja, reinterpretações de textos clássicos. Em contrapartida será muito sensível à visualidade do teatro, àquilo que, nos anos 60 e 70 se tornou, na Europa e nos Estados Unidos, a *performance*: um espectáculo que não é escravo do texto – mas que insiste na acção realizada pelos actores – nem da coerência visual e rítmica. Quer isto dizer que haveria então, em França, a encenação de textos e, na Coreia, a *performance* espectacular? As coisas já não estão divididas assim, mas é verdade que os espectáculos coreanos fazem muitas



vezes apelo à dança e à música, e que a relação com o texto não é tão fetichista como em França. Autores e encenadores como Yoon Jeong-seop, Lee Sang-woo ou Kim Kwan-lim, entre outros, passaram directamente para o trabalho cénico, para a *performance*. Não tiveram, de facto, de se entregar a uma enésima interpretação das peças clássicas escritas, às quais não se pode mudar uma palavra. Tiveram a liberdade de trabalhar o espaço e o jogo, inventar uma situação cenográfica e lúdica que desse relevo ao conjunto da representação, e não apenas ao texto dramático.

Não estando como nós prisioneiros das tradições de interpretação e dos estilos de interpretação, os artistas coreanos mostram-se mais livres, também mais ecléticos, ousam experimentar em direcções novas, até *a priori* incompatíveis. Parecem ter saltado uma etapa obrigatória do trabalho teatral no Ocidente: a análise dramática ao estilo de Brecht. Já tinham, de resto, saltado antes disso a etapa filológica da leitura respeitadora à Copeau. Assim, isentados da filologia e da dramaturgia, encontram-se ao mesmo nível na fase pós-moderna, com as suas grandezas (a relação directa e descomplexada com a obra) e as suas servidões (o ecletismo, o formalismo, o apolítico).

No fundo, não poderia ser de outro modo, uma vez que a prática actual do "teatro" na Coreia está mais próxima da dança e da música do que da literatura e da maneira ocidental de a analisar. E é nisso que a Europa e a América têm muito a aprender com os espectáculos da Ásia, não somente das formas tradicionais, mas também do "teatro" tal como se inventa e se pratica actualmente na Coreia. O "nosso teatro" tem tudo a ganhar.

Tradução de Maria Helena Seródio

Agradecimento especial a Yun Cheol Kim pelas fotografias.

Na companhia dos clássicos e dos modernos

O Teatro da Rainha

Christine Zurbach



Título: A dança da morte (Dödsdansen 1900). Autor: August Strindberg. Tradução: Isabel Lopes. Encenação: Fernando Mora Ramos. Cenografia e figurinos: José Carlos Faria. Sonoplastia: Francisco Leal. Iluminação: Antônio Plácido. Interpretação: Isabel Lopes, Elsa Valentim, José Peixoto e Victor Santos. Produção: Teatro da Rainha e Teatro dos Aloés. Local e data de estreia: Hospital Termal (Antiga lavandaria), Caldas da Rainha, 11 de Março de 2005.

Título: O médico à força (Médecine malgré lui 1666) Autor: Molière. Tradução: Isabel Lopes. Encenação: Fernando Mora Ramos. Cenografia e figurinos: José Carlos Faria. Iluminação: Antônio Plácido. Música: "Marcha para a cerimónia dos turcos" de Jean-Baptiste Lully; versão para guitarra eléctrica: Carlos Alberto Augusto; versão para flauta: Antônio José Xavier. Coreografia: Manuela Baroso. Interpretação: Isabel Lopes, Victor Santos, Carlos Borges, José Carlos Faria, Octávio Teixeira, Raquel Monteiro. Produção: Teatro da Rainha. Local e data de estreia: Espaço Santiago (Jardim), Óbidos, 8 de Setembro de 2005.

A companhia do Teatro da Rainha apresenta-se como uma "micro estrutura" "praticando activamente uma política de repertório, (...) que privilegia o Serviço Público Teatral e uma relação diversificada e aprofundada com o público"². No caderno de lançamento da temporada de 2006 lemos também que, para alcançar tais objectivos, a sua equipa artística passou a desenvolver um projecto de pesquisa de repertórios / investigação dramática / traduções a cargo de Isabel Lopes e Carlos Borges. De facto, o trabalho realizado pela companhia desde a sua implantação em 1985 (e recente ("re")instalação em 2002) nas Caldas da Rainha evidencia, do mesmo modo que o discurso programático dos seus responsáveis artísticos, uma atenção privilegiada dada ao texto, ao autor e à dramaturgia na/para a encenação, opondo-se assim à actual "corrente que [assalta o teatro] do lado do 'pronto a inovar'". Os termos são de Fernando Mora Ramos, que fala do teatro como de um "bloco operatório em que podemos observar o interior das realidades, das realidades ocultas e das que por excesso de se verem se não vêem".³

A metáfora parece vir muito a propósito no caso dos dois autores incluídos no repertório da temporada de 2005, Molière e Strindberg. Distantes no tempo, também o são na posição que lhes é atribuída pela tradição

genológica instituída pelos historiadores do teatro para os quais um é sobretudo o arquitecto de um teatro cómico inovador, enquanto que o outro assinala a abertura decisiva do teatro, no fim do século XIX, para a tragédia moderna, nascida da crise do drama (Szondi 1983). São dramaturgos que, em ruptura com o teatro "velho" que alimentava os palcos e satisfazia o gosto dominante do público, criaram formas que requerem uma prática exigente não só da escrita como da representação teatral, quer na sua época, quer na nossa.

Assim, mais do que uma vaga ideia de alternância obrigatória na oferta de repertório, a escolha e o tratamento desses dois autores para a temporada de 2005 vieram confirmar a coerência discursiva e estética reflectida (e reivindicada) pela companhia ao longo do seu percurso artístico. Montados hoje para um espectador confrontado com a oferta da era dita pós-moderna, que solicita a sua adesão a um tipo de produções teatrais sem referências formais nitidas e imediatamente legíveis, as duas propostas textuais e dramáticas foram transformadas em espectáculos elaborados como um verdadeiro modo de investigação e interrogação de duas das formas dramáticas mais solidamente consagradas pelo teatro ocidental. A comédia-farsa e o drama naturalista são, neste caso,

<
O médico à força, de Molière, enc. Fernando Mora Ramos, Teatro da Rainha, 2005 (Isabel Lopes, Victor Santos e José Carlos Faria), fot. Paulo Nuno Silva.

>
O médico à força, de Molière, enc. Fernando Mora Ramos, Teatro da Rainha, 2005 (Isabel Lopes, José Carlos Faria, Raquel Monteiro, Victor Santos e Carlos Borges), fot. Paulo Nuno Silva.

¹ Teatro da Rainha, "Rainha 2006", *Nova temporada 2006*, s/d..

² Teatro da Rainha, "Historial", in *Rainha em festa*, s/d, p. 13.

³ Fernando Mora Ramos, "Teatro da Rainha", *Ibidem*, p.1.

>
A dança da morte,
 de August Strindberg,
 enc. Fernando Mora Ramos,
 Teatro da Rainha
 e Teatro dos Aloés, 2005
 (Victor Santos),
 fot. Paulo Nuno Silva.



>
A dança de morte,
 de August Strindberg,
 enc. Fernando Mora Ramos,
 Teatro da Rainha
 e Teatro dos Aloés, 2005
 (Victor Santos
 e Isabel Lopes),
 fot. Paulo Nuno Silva.

inscritos deliberadamente no pano de fundo do desafio estético-ideológico lançado de forma recorrente aos encenadores pelos textos do cânone na fórmula: que fazer com os clássicos? O Teatro da Rainha responde-lhe duplamente: no plano da sua estratégia de repertório, conotada com um empenho cívico declarado (cf. *supra*) e no plano artístico, aliando numa leitura consistente e num discurso esteticamente coerente a dramaturgia do texto e a escrita da encenação.

Assim, admitindo que será tão mais pertinente quanto mais for entendida como perspectivação histórica dos textos de outros tempos, a leitura que aqui nos é proposta da dramaturgia elaborada pelos dois autores para a sua época interpreta a sua originalidade de modo a "re"-suscitar a sua capacidade para servir os objectivos de um teatro útil, mas para o presente. De modo aparentemente contraditório, é o gesto de historicizar, de manter distante no tempo, que permite torná-las mais próximas. Por um lado, as duas encenações assinalam a distância temporal entre a escrita para os espectadores do século XVII ou XIX, com marcas nítidas nas escolhas cenográficas e de guarda-roupa feitas pelo cenógrafo e pintor José Carlos Faria. O espectador recebe-as como sinais criteriosamente escolhidos que surgem claramente baseados num trabalho de erudição e de "memória-citação" das condições físicas de representação das peças. É de resto, como sempre no caso da Rainha, uma forma de investigação teatral patente, não apenas em cena, mas na série de textos geralmente inseridos nos cadernos-programas dos espectáculos. Por outro lado, nesse quadro espaço-tempo reconstituído, o jogo dos actores é orientado no sentido da maior aproximação ao significado ao mesmo tempo histórico e actual das fábulas representadas, em particular nos comportamentos das personagens e nas relações entre elas, num processo de trabalho que procura inscrever na relação entre actor e personagem a consciência da sua



realidade humana, certamente datada, mas ao mesmo tempo inevitavelmente actual.

No caso d'*O médico à força*, as personagens da comédia-farsa de Molière evoluem num palco despido de qualquer construção ou artefacto cenográfico, área de jogo delimitada por biombos, do mesmo modo que, no seu tempo, os comediantes de Molière dispunham do *tréteau vide* (reclamado de novo, num tempo ainda perto de nós, pelo reformador Copeau cansado do naturalismo no teatro) para contar a fábula da peça pelo único recurso da voz e do corpo dos actores. No espaço de um palco montado ao ar livre à maneira dos feirantes, e com um guarda-roupa colorido de teatro "de época" com as imprescindíveis e fartas almofadas das barrigas e dos seios q.b., os actores da Rainha, mais do que compor personagens-tipo ou elaborar composições, fazem do espectáculo um estendal de efeitos cómicos, estimulados pelo próprio texto. Confirmamos o que sabíamos, mas que nem sempre é recordado nas encenações contemporâneas da obra de Molière,⁴ ou seja, que, desde a sua origem, o teatro dificilmente sobrevive sem a arte do actor, aqui revisitada de modo a reencontrar a singularidade

⁴ Assinalemos todavia o caso notável da encenação do *Médico Volante* por Dário Fo na Comédie-Française em 1992.

apurada e a eficácia cômica do traço grosso molieresco (mas não tanto se pensarmos no recurso constante ao duplo sentido e no papel fundamental do equívoco ou do subtexto na produção do sentido). No caderno do espectáculo podemos ler que, além de ser esta a peça de Molière a "mais realizada pela Comédie-Française, simultaneamente [é o] texto inspirador de muitos cómicos, de Charlot a Groucho Marx".⁵ Mas no Esganarelo do actor Victor Santos, simultaneamente, é o carácter ambíguo e inquietante do engano levado a bom termo que sobressai, mesmo contrariando a vontade daquele que o protagoniza e que, sob pena de ser soçado de acordo com os preceitos do género, acaba por aceitar representar o papel de médico, se bem que sem a menor vocação de burlão. Mostrando a facilidade com a qual Geronte aceita a mentira/ilusão – em suma o teatro... – apenas por assentar na autoridade do (falso) médico criada através das vestes extravagantes, do latim obscuro e da pseudocura, a leitura da Rainha sublinha quanto convém, para Geronte e certamente para nós todos também, preferir o conforto da cegueira e da mentira óbvia numa época em que "nunca o rei andou tão nu"⁶. Tocada no final do espectáculo, a composição de Lully não se apaga nos sons da guitarra eléctrica de Carlos Alberto Augusto, do mesmo modo que o carácter inovador da farsa de Molière – numa perspectiva formal e ideológica – se vê amplificado.

Num outro registo, mas conotada nesse repertório de companhia por uma idêntica função crítica, *A dança da morte* de Strindberg é apresentada pelo encenador Mora Ramos como um texto que confirma o papel do teatro como "extraordinário revelador social".⁷ Perante esse texto de 1901, o espectador também se vê confrontado com a estranha realidade, algo datada, de um texto exemplar em termos dramaturgicos. Construído a partir da simbologia da torre-farol e do

fechamento/aprisionamento, o espaço mostrado pelo cenário, aqui inserido num lugar particularmente adequado – um sótão de pedra com vigas de madeira à vista – materializa o universo atrofiante e atrofiado de um emblemático casal strindberguiano. Nesta encenação, o Teatro da Rainha seguiu as didascálias que, enquanto sintomas de uma estética naturalista, multiplicam roupas, adereços e objectos de mobiliário que vão exercendo sobre o jogo dos actores uma acção de progressivo desgaste nervoso e psíquico, com o contributo de uma luz que sublinha ostensivamente a irreversível passagem do tempo. Sendo nisso aparentemente oposta à nudez do palco da farsa para Molière, esta proposta teatral assenta num idêntico princípio dramaturgico, o de valorizar o trabalho de pesquisa em torno da contextualização da escrita do autor, pondo-o ao serviço dos actores.

O que as encenações de Molière e de Strindberg pela Rainha confirmam hoje é a eficácia e a pertinência da abordagem dramaturgica aprofundada dos textos nos seus contextos quando é conjugada com um trabalho de leitura que tem em conta o actor como pilar da arte do teatro. Por outro lado, nem fossilizado ou museificado, nem "posto ao gosto" de um espectador que seria necessário atrair a todo o custo para as salas de espectáculo, o repertório envolvido no trabalho do Teatro da Rainha, onde cabem Molière e Strindberg e muitos outros, visa fundamentalmente prosseguir a devolução ao "*plus grand nombre*" da fruição das obras-primas de um passado mais ou menos recente, mas cuja voz é essencial fazer ouvir nos dias de hoje.

Referência bibliográfica

SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, Paris, L'Âge d'Homme.

⁵ F. Mora Ramos, "Uma co-produção com a Câmara de Óbidos", in Teatro da Rainha, *O médico à força* de Molière, s/d., p. 1.

⁶ *Ibidem*, p. 2.

⁷ F. Mora Ramos, "A propósito de *A dança da morte*", in Teatro da Rainha, *A dança da morte* de Strindberg, s/d., p. 6.

Memento mori

Pedro Manuel

<
Salário dos poetas,
 de Ricardo Guilherme
 Dicke,
 enc. João Brites,
 O Bando, 2005
 (Horácio Manuel,
 Inês Rosado, Cláudia Chéu
 e Romeu Benedicto),
 fot. Ângelo Fernandes.



>
Salário dos poetas,
 de Ricardo Guilherme
 Dicke,
 enc. João Brites,
 O Bando, 2005
 (Cláudia Chéu,
 Gonçalo Amorim
 e Horácio Manuel),
 fot. Ângelo Fernandes.

Título: Salário dos poetas (1999). Autor: Ricardo Guilherme Dicke. *Dramaturgia e encenação*: João Brites. *Assistência de encenação*: Amauri Tangará. *Concepção do espaço cénico*: João Brites. *Figurinos e adereços*: Clara Bento. *Elementos pictóricos*: Vitória Basaia. *Música original e direcção musical*: João Pimentel. *Assistência de encenação*: Maria Abecasis. *Oralidade*: Ana Brandão. *Corporalidade*: Gonçalo Amorim. *Interpretação*: Cláudia Chéu, Gonçalo Amorim, Horácio Manuel, Inês Rosado, Romeu Benedicto. *Técnico em cena*: Luís Fernandes. *Co-produção*: Teatro O Bando e CIA D'Artes do Brasil (Intercâmbio Cultural Mato Grosso-Portugal). *Local e data de estreia*: Vale de Barris, Palmela, 23 de Novembro de 2005.

Somos esperados. Os actores, brancos e mudos como estátuas, dispõem-se pelos degraus segurando uma lanterna de água com uma cobra ou um lagarto no interior, preservados na transparência, com a vida suspensa, depois de vivida. A entrada coloca desde logo o espectáculo na dimensão ritual e solene em que os mortos parecem ganhar voz pelo tempo suficiente de contar as suas histórias.

Em *Salário dos poetas*, O Bando reencontra a força criativa e crítica da linguagem folclórica, ao mesmo tempo que dá continuidade a uma série de pressupostos estéticos e políticos que tem vindo a assumir. O espectáculo marca-nos com a exposição e a figuração do orgânico e do visceral, a expressão da violência e da esperança, através de um jogo teatral que recupera o princípio das "máquinas de cena", a adaptação dramaturgica impondo-se sobre a linearidade das narrativas originais, e a encenação das personagens segundo um princípio de "verosimilhança do artificial"². Por outro lado, o espectáculo concretiza o desejo de encontro entre O Bando e a CIA D'Artes do Brasil, na encenação partilhada do texto de Dicke, escritor residente no Mato Grosso. Em Portugal, o espectáculo

conta com a participação de Romeu Benedicto, da CIA d'Artes e, na futura encenação de Amauri Tangará no Brasil, o inverso, com Horácio Manuel, do Bando.

Uma vez que podemos situar o espectáculo nesse fluxo e refluxo, no regresso desmedido (mais do que em *Os anjos*, 2003) ao imaginário popular e na continuidade do rigor estético, considere-se a noção dos "três planos" de interpretação do actor, formulados por João Brites, não tanto para a explicitar, mas tomando-a como ponto de partida para a digressão crítica.

Corporalidade e organismos

O espaço é dominado por uma máquina de cena. Trata-se de uma peça móvel que junta três escadas, cruzadas e dispostas ao alto, umas nas outras, profusamente decoradas com pinturas de Vitória Basaia, que também interveio sobre os guarda-chuvas abertos que marcam quatro pontos simétricos no espaço cénico, usados para localizar espaços e tempos diferentes. Caracterizada pelas escadas, a máquina de cena preserva a qualidade ambígua dos últimos mecanismos produzidos pelo Bando. Tal como

¹ Expressão latina: *Lembra-te que morres*.

² Meyerhold afirma o mesmo paradoxo pela expressão de Pouchkine: "inverosimilhança convencional" (Meyerhold 2001: 192).



<

Salário dos poetas,
de Ricardo Guilherme
Dicke,
enc. João Brites,
O Bando, 2005
(Cláudia Chéu,
Horácio Manuel,
Inês Rosado,
Gonçalo Amorim
e Romeu Benedicto),
fot. Ângelo Fernandes.

o gigantesco dispositivo de *Alma grande* (2002) jogava entre o alto e o baixo, tal como o corredor de *Os anjos* jogava com a distância, mesmo como a curva de *Ensaio sobre a cegueira* (2004) implicava movimentos contrários, também aqui as escadas sugerem a subida e a descida, marcando pela altura os níveis, ou territórios, de cada personagem. Assim o general e a mulher ocupam sempre a parte de cima, e o restante elenco movimenta-se na parte de baixo. Esta rigidez da distribuição espacial contrasta com a possibilidade de ascensão que as escadas possibilitam, mas que nunca acontece, senão no fim, em que o espaço superior é ocupado por todos. Este talvez seja o sentido da "dramatografia" de *Salário dos poetas*, isto é, nas palavras de João Brites, "a representação gráfica da dramaturgia" (Brites 2005: 28).

A máquina de cena é ainda composta de inúmeros adereços que compõem um cenário ambíguo, entre o urbano e o popular, juntando o rádio e a televisão que emite imagens de guerra e de outros ditadores – para além do dispositivo técnico de operação de luz e som do espectáculo –, assim como peças artesanais e crânios de animais. A própria estrutura de madeira é pintada com olhos, inúmeros olhos que trazem a presença de outros olhares, os de outros oprimidos, criando uma perturbante "fantasia totémica". Pintar um olho num objecto inanimado é uma estratégia recorrente para atribuir vida ao que não tem vida, é um gesto antropomórfico, ritual e sagrado. A

máquina de cena torna-se um corpo sensível, vidente, reforçando a qualidade orgânica e visceral do texto através da linguagem folclórica³. Aqui, o corpo é o da máquina e os organismos são os seres que a habitam. Fica ainda a sensação de que a máquina de cena resultaria melhor num espaço natural do que numa caixa negra, irmanada ali com os elementos orgânicos.

Oralidade e oração

O romance *Salário dos Poetas* narra os derradeiros dias de um déspota algures na América do Sul, atingido por um tiro. Assistimos aos últimos desejos e delírios do velho sanguinário e à exposição da sua natureza cruel e obcecada pelo poder, através da relação com a sua mulher, os seus lacaios e a opressão sobre um grupo de resistentes que se juntam no bar de um turco, o Ninive, enquanto ainda luta por duas formas de eternizar o seu nome e a sua presença: primeiro, através de um livro de poemas que dá ao professor de filosofia para corrigir e transcrever; depois, tentando punir o cozeiro Caravajo, arauto da condição perene do homem; por fim, chamando à sua presença uma cigana conhecida pela sua beleza regeneradora. Em todos os casos, o velho general procura alcançar o sublime, a condição intemporal do artista, ou da obra de arte, para se transformar, escapar ao destino que "o cheiro nauseabundo do corpo apodrecido" pressagia. Esta pode ser a primeira pista para o sentido da paga dos poetas, quando o sublime

³ Cf.: "[o folclore] no caso de O Bando é sempre acompanhado por uma arte que eu diria artificial (...) em todos os espectáculos há um elemento de coisa morta, ou deitada fora que se transforma numa outra coisa, como se quisessem prolongar a vida do objecto cénico, dar-lhe eternidade" (Listopad 2005:17).

>

Salário dos poetas,
de Ricardo Guilherme
Dicke, enc. João Brites,
O Bando, 2005
(Gonçalo Amorim,
Romeu Benedicto,
Cláudia Chéu,
Horácio Manuel,
Inês Rosado
e Luis Fernandes),
fot. Ângelo Fernandes.

funciona como sublimação, revelando no texto a importância da "passagem" como movimento revolucionário, do general em relação à sua vida, daquele país em relação ao seu regime político e, como veremos, dos próprios actores em torno do totem.

O texto é marcado por uma série de referências populares e eruditas, numa estratégia comum à escrita de Dicke e ao imaginário do Bando. Por um lado, o bestiário do texto e do espectáculo estabelece-se como um paralelo à condição selvagem da opressão, reduzindo os homens à qualidade de bichos, diminuídos à sua existência orgânica, seres humanos antes de serem cidadãos. Este paralelismo é estabelecido na relação entre a fraqueza dos populares e os pequenos animais, cordeiros e coelhos esfolados, e entre o general e o cavalo moribundo, fuzilado à frente de uma menina. No espectáculo, o princípio da narração estabelece essa analogia, quando o tiro que se ouve para o cavalo parece ser o mesmo que atinge Barahona, prostrando-o à mesma condição. Por outro lado, o texto é atravessado por uma série de referências eruditas, ligadas sobretudo à pintura, à música, à política e à literatura. É o caso do nome do coveiro, Caravajo, ou Caravaggio, da "Internacional", das referências à Revolução Francesa, a Tolstói, Bakunine, Pablo Neruda, Salvador Allende, Evita Péron, ou Delacroix, Lorca, Pascal, Fausto, Mozart, Verdi. Esta conjugação de referências, reduzidas quase só a nomes, introduz no texto uma qualidade programática, que devolve à ficção de um país imaginário o cunho da intervenção real. Mas a influência erudita que melhor determina uma perspectiva sobre o texto é a lenda de Arbaces: "Assurbanipal foi um monarca assírio que reinou de 668 a 625 a. C. Amigo das artes e da literatura, fundou em Ninive uma biblioteca de textos cuneiformes. Assediado por Arbaces, o seu general, lançou-se numa pira com os seus tesouros e as mulheres do seu harém". Nos seus derradeiros dias, o velho general é assombrado pela figura de Arbaces, e dedica o seu livro de poemas a Assurbanipal. Mas não é Barahona que corre o risco de sucumbir na pira. Arbaces é ele próprio, o seu reflexo, o general que enganou a liberdade e o progresso, com mentiras e enganos, convencendo-a a lançar-se ao fogo.

Esta apropriação de referências populares e eruditas é reforçada ainda pela extraordinária plasticidade da língua. Conduzido pela situação de um espectáculo de uma companhia portuguesa a partir de um texto brasileiro sobre um ditador da América do Sul, o espectro fonético da enunciação varia desde o português europeu ao português do Brasil, ao brasileiro do Pantanal, àquela mistura entre português e espanhol e ao espanhol. Esta familiaridade dos sons acaba por implicar uma subversão da língua, abrindo-a a palavras estranhas, que o texto brasileiro inclui ou que a enunciação espanhola dificulta, criando a sensação de língua estrangeira dentro da própria língua.

A adaptação dramática de João Brites reforça essa estranheza através de duas estratégias formais. Por um lado, através de uma estratégia semelhante à da adaptação



de *Gente feliz com lágrimas* (2002), onde a engenhosa chave dramática consistia em dissociar os discursos do homem e da mulher em tempos separados, ele progredindo de novo para velho, e ela regredindo de velha para nova, implicando um só momento de encontro na mesma idade, pela meia-idade. Em *Salário dos poetas*, o tempo da narrativa é condensado nos segundos entre o tiro e a morte do ditador, como se fossem as últimas memórias, projectadas em desalinho na sua mente. Uma vez mais, o tempo fica confinado à sua condição teatral e plástica, progredindo e regredindo, condensando-se e expandido-se, segundo uma ordem artificial.

Deste modo, a reconstituição da narrativa atribui e distribui o texto das personagens numa ordem sequencial mas fragmentária. O Bando sempre preteriu a literatura teatral pela adaptação de textos narrativos ou documentais, substituindo o discurso directo da estrutura dialógica pelo discurso indirecto da narrativa. Em *Salário dos poetas*, como noutras adaptações, os excertos narrativos são organizados numa "topologia de contracena" determinando o processo de criação, mediando a passagem da literatura à encenação. Desta opção dramática resultam diversos aspectos: as réplicas dos diálogos podem não ser dialécticas, criando momentos de interpretação do texto, desde a simples distribuição dos fragmentos, à criação de ladainhas e rezas ou de uma forma coral e musical; por outro lado, as personagens não falam na primeira pessoa, mas na terceira pessoa, ou como um colectivo, distanciando os actores da identificação com as personagens: "Assim os actores aprendem a distinguir entre o que significa fazer e o que significa agir" (Mendes 1994: 82). A personagem mantém-se como uma superfície, uma imagem, um fantasma, um jogo.

Interioridade e alteridade

João Brites tem vindo a aplicar as suas noções de interpretação do actor em trabalhos anteriores: os três planos em *Gente feliz com lágrimas* ou *Os anjos*, o olhar



<

Salário dos poetas,
de Ricardo Guilherme
Dicke,
enc. João Brites,
O Bando, 2005
(Gonçalo Amorim,
e Cláudia Chéu),
fot. Ângelo Fernandes.

em *Ensaio sobre a cegueira*. Por sua vez, *Salário dos poetas* é uma das mais conseguidas aplicações da noção de "personagem intermédia": "A personagem intermédia é uma 'presença' recorrente nas diversas personagens desempenhadas pelo actor, um 'modo' que lhe é particular enquanto pessoa e enquanto actor. Assim, a personagem é 'intermédia' porque, não sendo quotidiana, não é ainda 'outra'" (Manuel 2003: 7).

Esta transformação pode ser reconhecida na excelente cena inicial. A princípio, são corpos mudos, vestidos de branco, com a cara pintada de branco, com algodão no nariz. São como mortos, poderia pensar-se. Depois, um a um, os actores são "possuídos" pelas personagens que habitam a cena: "Não são os actores que escolhem as personagens que vão assumir. São as personagens que escolhem os corpos dos actores sobre os quais vão descer" (Brites 2005b). Todos os actores são possuídos por mais que uma personagem ao longo do espectáculo, menos o actor que interpreta o General Barahona – a figura da opressão deve manter-se constante. A primeira possessão é resolvida de modo poético: os actores são acometidos por uma série de espasmos, tiram o algodão do nariz como quem volta a sentir o sangue circular nas veias e assumem a personagem. Esta é caracterizada por uma partitura definida de interpretação mas também pelo artifício – literal – de "vestir" a personagem, através da troca de figurinos.

Esta última estratégia teatral liga-se a outra que é desenvolvida ao longo do espectáculo: a "figuração" da ferida e das vísceras do general, com um lenço vermelho; o canto de ópera saindo pela boca da cantora, também com um lenço; os genitais do General; as botas dos lacaios. Esta dinâmica figurativa, quase lúdica, atinge a sua expressão máxima na cena que antecede o final, num autêntico delírio de troca de personagens, de celebração da vida numa festa de bandeiras e com a ocupação total da máquina de cena. Por fim, depois desta exaltação paródica, o espectáculo volta a assumir uma presença lenta, ritual, sentida. As personagens cobrem-se com mantos e juntam-se para

orar junto às lanternas de água com animais: "vida mal vivida". Sobre a máquina resta uma personagem, a cigana, que descobrimos ser a menina que viu o cavalo ser abatido pelo General. Se o cavalo era um símbolo de liberdade, esse destino passou nesse momento para a menina, pela violência de um tiro. Aurora, mulher sensual e cigana, torna-se a nova figura de libertação e desvio, futuro e nomadismo.

O espectáculo termina com a saudação de um novo tempo e o lamento pelo tempo passado, sublinhando a inevitabilidade dos ciclos naturais na ordem humana. É uma cena frontal, assumida, em que os actores se devem expor ao público como intérpretes e cidadãos, desiludindo o artifício teatral. Tal como no final de *Alma grande*, encena-se uma postura política na sequência da própria dinâmica do espectáculo, acelerando a intensidade da cena e repetindo a mensagem optimista por uma celebração ou catarse. Os actores despem as personagens. Fica a memória do sangue vertido na terra. E as palavras dos poetas, pagos pela vingança.

Referências bibliográficas

- BRITES, João (2005a), "Ir ao teatro como quem parte em viagem", in AA. VV., *Máquinas de cena*, Porto, Campo das Letras, pp. 27-33.
- (2005b) Programa do espectáculo *Salário dos poetas*, Palmela, Teatro O Bando.
- LISTOPAD, Jorge (2005) "Máquinas de nada" [1988], in AA. VV., *Máquinas de cena*, Porto, Campo das Letras, pp. 15-17.
- MANUEL, Pedro (2003), *Registo do seminário de interpretação*, documento elaborado para O Bando, dactiloescrito inédito.
- MENDES, Anabela (1994), "Como cresceram asas à centopeia: Uma leitura da estética do Bando sobre o actor", in AA. VV., *O Bando: Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*, Teatro O Bando, pp. 179-184.
- MEYERHOLD, Vsevolod (2001), *Écrits sur le théâtre, Tome I (1891-1917)*, trad. Béatrice Picon-Vallin, L'Age d'Homme – la Cité, Lausanne.

Da vontade de te escrever

Tiago Bartolomeu Costa

>
Philatélie,
 de Miguel Rocha,
 enc. Jorge Andrade,
 Mala Voadora, 2005
 (Jorge Andrade,
 Sérgio Delgado,
 e Miguel Rocha),
 fot. Mala Voadora.



Título: Philatélie. Autor: Miguel Rocha. Concepção dramaturgica e cénica: Jorge Andrade. Desenho de som: Sérgio Delgado. Interpretação: John Romão, Jorge Andrade e Sérgio Delgado. Produção: Mala Voadora e Fundação Calouste Gulbenkian. Local e data de estreia: Espaço Negócio, Galeria Zé dos Bois, Lisboa, 7 de Dezembro de 2005.

Antes de *Philatélie* houve *Os justos*, a partir de Albert Camus (encenação de Jorge Andrade, 2004, e Menção Especial do Prémio Maria Madalena Azeredo Perdigão 2005, do extinto serviço ACARTE) e antes ainda *Zoo Story*, de Edward Albee (encenação de João Mota, 2004), *Nicarágua Prologue*, a partir de Bernard Marie-Koltès (encenação de Miguel Loureiro, 2004) e *Trilogia Strindberg* (encenação de Rogério de Carvalho e Jorge Andrade, 2003). Depois de *Philatélie* houve *Projecto de execução* (encenação de Jorge Andrade, 2006), a cumprir um calendário de apresentação concentrada da Mala Voadora no espaço Negócio, da Galeria Zé dos Bois, entre Novembro de 2005 e Janeiro de 2006, e que incluiu a reposição de *Os justos* e de *Philatélie*, agora em versão revista. Em comum todos estes espectáculos têm um trabalho de dramaturgia que reflecte sobre o lugar do texto em relação expressa com o actor e deste em confronto com a personagem.

Philatélie, concebido no âmbito do curso de encenação de teatro do Programa Criatividade e Criação Artística, da

Fundação Calouste Gulbenkian (onde foi apresentada uma primeira versão a 23 de Agosto de 2005¹), trabalha essa lógica da fórmula teatral e o lugar do criador perante os objectos. O espectáculo assenta na relação que o texto desenvolve com a execução cénica, seguindo uma linha clara de reinvenção dramaturgica.

Em *Philatélie*, esse elemento é fragmentado e repensado nas suas diversas dimensões: escrito, projectado, oral e corporal. Ou seja, serve a ideia, não é a ideia. Como o próprio nome indica, aqui tratamos de selos. A proposta existe no domínio da projecção, sendo os selos o veiculo para a construção de uma dramaturgia frágil (no sentido infantil e desprotegido do termo), porque imaginada e subjectiva. Trata-se de um exercício, em muitos aspectos retórico, no qual Jorge Andrade desenvolve um discurso acerca do poder da imagem e do referente, partindo do modo como isso contribui para a definição de um espaço teatral.

Esse espaço, em *Philatélie*, não existe na disposição cénica (uma mesa ao canto, três intervenientes/manipuladores

¹Ver

[http://www.programa.criatividade.gulbenkian.pt/arquivo_teatro_producoes.asp?area=arquivo.](http://www.programa.criatividade.gulbenkian.pt/arquivo_teatro_producoes.asp?area=arquivo)



<

Philotélie,

de Miguel Rocha,
enc. Jorge Andrade,
Mala Voadora, 2005
(Jorge Andrade),
fot. Mala Voadora.

de texto, imagem e som e um ecrã de projecção), mas nos pequenos quadrados de imagem que são os selos. A intenção de "dar vida" aos selos, descontextualizando-os da sua função meramente prática, resgata do sentido prático da sua existência a dimensão de objecto artístico. Nesse sentido, aquelas pequenas obras meramente funcionais, pecuniárias e decorativas adquirem a sua individualidade e deixam de estar ao serviço de qualquer função, tornando-se na função em si mesma. É-lhes devolvido o lado fixador de memórias e de registo de momentos. Transforma-se na verdadeira encenação da realidade.

Diz Walter Benjamin, em *Rua de sentido único*: "Os selos estão cheios de pequenos números, letras minúsculas, folhinhos e olhinhos. São tecidos celulares gráficos. Tudo aí pulula em confusão, e, como os animais inferiores, continua a viver mesmo desmembrado. É por isso que se fazem imagens tão impressionantes com pedacinhos de selos colados. Mas neles a vida tem sempre a marca da decomposição, mostrando que é composta de matéria já morta. Os seus retratos e grupos obscenos estão cheios de ossadas e pululam de vermes" (Benjamin 2004: 57)². Também aqui a narrativa está cheia desses nojos

decompósitos de que fala Benjamin. A complexa teia de histórias, sobre a qual o actor Jorge Andrade discorre, confunde memórias pessoais (há aqui uma vontade de tornar real tudo o que se narra – é esta uma das mais valias das novas gerações: o despudor de se usarem como material dramático) com leituras de textos e imaginação das ficções dos selos, num exercício dramático muito rico, quase ao nível da improvisação. Não é despiendo pensar-se na tradição dos contadores de histórias (e o actor trabalhou já também com esse dispositivo no seu percurso teatral), porque de facto há uma história que está a ser contada. E Jorge Andrade fá-lo com o desassombro de quem nada espera, de quem entretém, de quem quer partilhar. Em resumo, a história de alguém fixado nas histórias dos selos. No limite: um *voyeur* que de tanto fixar vê o que já lá não está, ou vê o que quer (como os exames Rochard, em que cada um vê numa imagem abstracta os seus "pesadelos").

Jean-Philippe Domecq, no seu ensaio *Artistes sans arts*, refere-se a esta ideia como parte de um "processo semiótico de desconstrução que deve bastante ao universo criativo da *pop art*" (e pergunto, provocando, se o teatro contemporâneo não for *pop*, sobreviverá?): "a retórica da

² O texto, numa outra tradução, foi citado por Paulo Trindade na crítica a este espectáculo, "A manipulação dos ícones", *Público*, 10 de Dezembro 2005, p. 53.

desconstrução pela desconstrução permitiu contornar a questão da qualidade do objecto, que pode continuar a ser tratado como 'obra'" (Domeco 2005: 222).

>

Philatélie,
de Miguel Rocha,
enc. Jorge Andrade,
Mala Voadora, 2005,
fot. Mala Voadora.

A narrativa, que Jorge Andrade imprime, permite-nos a construção de um jogo de "teatro-no-teatro", fazendo com que o espectador opte pela imagem projectada ou pela imagem cénica (que, por sua vez, se divide entre o que se diz, ouve e a disposição corporal). Há várias histórias em *Philatélie*, sendo a mais fascinante aquela que souber dar aos pedaços de papel coloridos a mais "lógica" das narrativas. Trata-se de uma proposta para ouvir e imaginar. Os selos podem ser só imagens. Mas carregam cartas. E essas justificam qualquer selo.

>

Philatélie,
de Miguel Rocha,
enc. Jorge Andrade,
Mala Voadora, 2005
(Miguel Rocha),
fot. Mala Voadora.

Aqui há lugar para a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (numa deliciosa viagem através de selos olímpicos ou de guerra a fazerem as vezes dos confrontos culturais entre orientais e deslumbrados portugueses), para as aparições em Fátima (através de uma viagem pela representação da "Virgem" através da história dos selos portugueses do século XX, da Imaculada à ceifeira alentejana que a Revolução de 1974 quis retratar) ou a princesa Diana (ícone no ícone no ícone... eu não disse que isto era *pop*?).

Este dispositivo, em muitos aspectos (para não dizer todos) formal e simples, dialoga com a noção (e alguma necessidade) que temos de cenário nos espectáculos, logo da importância da iconografia. Aqui o cenário existe a dois níveis: na disposição cénica e nos próprios selos projectados. Existem ainda dois outros elementos que ajudam a esta ficção: um sonoplasta (Sérgio Delgado) que conta uma outra história através dos sons e um outro *performer* (John Romão), figura muda, que dispõe os selos e os objectos (tina de água, pinça, lente de aumentar, etc.) ao serviço do narrador. Se o primeiro dialoga com Jorge Andrade através de onomatopeias, o segundo permite que os selos tomem vida enquanto elementos cenográficos. É a versão minuciosa da maquinaria de cena. Estabelece-se entre os três (e os selos e o espectador) um jogo de crença suficientemente amplo para permitir comparar memórias e realidades. Ou seja, alarga-se o espectro da projecção, ao qual se relaciona a interacção com o público que, por acaso dos destinos (ou dos correios), passa a ser uma das personagens projectadas. Contingências narrativas *obligent*.

O espectáculo não deixa também de evocar o sentido original dos selos: a troca de correspondência. Das cartas de amor ridículas às notas de suicídio, do bilhete-postal às encomendas, os selos servem também para dar conta dessas histórias. E é por isso que neste espectáculo, mais do que representar, lê-se e muito. Lê-se tudo até ao



momento em que o som começa a interferir com as palavras e os selos com flores que se projectam no ecrã passam a representar tiros de armas. E a cada segundo que passa, na correria de querer abrir o envelope (de querer saber o fim da história), damos por nós a olhar mais para o selo e para as expectativas que ele cria. Estamos de tal maneira "embrulhados" no que vemos, ouvimos e vemos que nos esquecemos dessa função prática e meramente descartável.

Através de uma simplicidade desarmante (para não dizer amadora, no sentido de quem ama), *Philatélie* cria, em meia hora (sim, só tem meia hora) um dispositivo cénico capaz de dizer mais sobre as funções de um texto, cenário, figurinos e interpretação que qualquer metaforizada dramaturgia sobre o valor simbólico de um selo. Só isso deverá dar vontade de voltar a escrever cartas.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (2004), "Rua de sentido único", in *Imagens de pensamento*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 7-69.
DOMEQ, Jean-Philippe (2005), *Artistes sans arts*, Paris, Éditions 10/18.

Como sobreviver

O último segredo de Lúcia

Rui Pina Coelho



<

Sobreviver,
a partir de Gonçalo M.
Tavares,
enc. Lúcia Sigalho,
Companhia de Teatro
Sensurround, 2006
(Marta Furtado
e Luz da Câmara),
fot. Abílio Leitão.

Titulo: Sobreviver (a partir de *Um homem: Klaus Klump*, 2003; *A máquina de Joseph Walser*, 2004; e *Jerusalém*, 2005). *Autor:* Gonçalo M. Tavares. *Espectáculo de:* Lúcia Sigalho. *Dramaturgia e fixação de textos:* Lúcia Sigalho. *Interpretação:* Adelaide João, António Rama, Diogo Dória, Luz da Câmara, Marta Furtado, Miguel Borges, Tiago Barbosa, Tiago Porteiro, Vera Paz e Victor Gonçalves. *Espaço:* Manuel Graça Dias e Egas José Vieira. *Música original:* Vítor Rua. *Imagem vídeo:* Acácio de Almeida. *Luzes:* Daniel Worm D'Assumpção. *Figurinos e adereços:* Joana Vasconcelos. *Produção:* Companhia de Teatro Sensurround / Teatro Municipal de S. Luiz. *Local e data de estreia:* Teatro Municipal de S. Luiz, Lisboa, 16 de Fevereiro de 2006.

Num artigo publicado nas páginas do diário britânico *The Guardian*, o crítico John O'Mahony, escrevendo sobre as duas mulheres que considerava os "pilares gémeos do ressurgimento teatral português dos anos noventa", Lúcia Sigalho e Mónica Calle, descrevia a primeira como "uma persuasiva contestatária cujo estilo anárquico de teatro físico parece brotar naturalmente da sua personalidade exuberante" ("The Big Experiment", *The Guardian*, 13-9-2003, t.m.).

Desde 2003, Sigalho instalou a sua Sensurround na pouco convencional Casa d'Os Dias da Água ao mesmo tempo que consolida o seu percurso como um dos mais singulares entre as modernas tendências do teatro em Portugal, insinuando-se pelos pantanosos campos da *performance*, da instalação teatral, da multimédia e seus territórios adjacentes.

Gonçalo M. Tavares, uma das mais credenciadas vozes narrativas da literatura portuguesa contemporânea, já várias vezes aportou aos palcos: *O homem ou é tonto ou é mulher*, Artistas Unidos (2002); *O Sr. Valery*, Efêmero (2003); *Debaixo da cidade*, Vigilâmbulo Caolho (2005); e, mais visível e recentemente, com *A colher de Samuel Beckett*, em encenação de João Mota, Comuna (2006).

Ambos chegam ao Teatro Municipal S. Luiz como elementos estranhos à convenção de uma "sala à italiana". A marca dessa estranheza é desde logo visível pelas desmesuradas instalações cénicas dos arquitectos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira: três enormes blocos, piramidais e negros, ocupam quase metade da lotação da plateia e estendem-se do solo ao tecto da sala, subindo pelos camarotes e entrando pelo palco adentro. Ao mesmo tempo que dão eco de alguma da tessitura dramática

>

Sobreviver,
a partir de Gonçalo M.
Tavares,
enc. Lúcia Sigalho,
Companhia de Teatro
Sensurround, 2006
(instalação cénica de
Manuel Graça Dias
e Egas José Vieira),
fot. Abílio Leitão.

>

Sobreviver,
a partir de Gonçalo M.
Tavares,
enc. Lúcia Sigalho,
Companhia de Teatro
Sensurround, 2006
(Miguel Borges,
Diogo Dória, Tiago
Barbosa
e Luz da Câmara),
fot. Abílio Leitão.



do espectáculo (a corrosão que alastra, a doença, o cancro) estas instalações são desde logo uma marca clara de ocupação de um espaço que lhes é alheio.

Sendo em grande parte desenvolvido durante uma residência artística no Teatro Sá da Bandeira (Santarém) e na Casa d'Os Dias da Água (Lisboa), e respondendo ao desafio do director artístico do S. Luiz, Jorge Salavisa (que já antes programara *À manhã*, de José Luís Peixoto / Teatro Meridional, 2006), *Sobreviver* é o resultado de um trabalho de escrita cénica, realizado pela encenadora e pelo colectivo de actores, sobre os livros pretos de Gonçalo M. Tavares *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser e Jerusalém* (e também um excerto de *O senhor Brecht*, 2004). No programa do espectáculo, Lúcia Sigalho escreve: "A dramaturgia do projecto é construída (...) com todos os colaboradores, numa dicotomia entre o universo dos livros pretos e o que cada um tem a dizer a esse propósito". Tal como em outros trabalhos da encenadora em que na matriz se encontra a matéria textual de um autor (como *A birra da viva*, de Adília Lopes; *Viagem à Grécia: fragmentos e Antígona*, a partir de Sófocles ou *O cerejal (materiais de trabalho)* e *Caixa preta-gaivota*, a partir de Tchekov), também aqui os livros de Gonçalo M. Tavares são somente o pretexto para a execução de um projecto de teatro físico e eminentemente visual, que perde contudo, por vezes, alguma lucidez cénica na emotividade e na espontaneidade com que se apresenta. Não ignorando isto, ainda no programa, Sigalho, declara, advertindo o espectador: "o teatro que a Sensurround faz não se legitima no texto, não temos dúvidas de que o teatro é uma disciplina autónoma".

A estrutura narrativa do espectáculo é, assim, fragmentária. Este é constituído por vários quadros nos quais vão circulando as diferentes figuras que habitam os textos do autor, provenientes de um imaginário urbano, global e anónimo: uma velha louca, transeuntes ora

misteriosos ora ameaçadores, mulheres alheadas, pares intrigantes, relações amorosas disfóricas, jovens desempregados, malabaristas, vagabundos, doentes... Desfilam à boca de cena, como se ao espectador fosse dado a ver o resultado de um caótico e aleatório *zapping* urbano.

O palco, que está quase sempre vazio e na escuridão, transformado numa gigantesca *black-box*, é só raramente ocupado pelos objectos que os actores vão trazendo e levando (ou empurrando para fora do palco) criando com uma feroz simplicidade os diversos elementos que convocam a sujidade, a solidão e a despersonalização urbana.

Sobreviver é um espectáculo que quer ser épico, assimétrico, polifónico, monumental e feminino. Mesmo vazio, o palco é utilizado em toda a sua profundidade, criando condições para coreografias de grande escala e de ampla liberdade de movimentos. Embora não utilizando recursos técnicos de grande complexidade (pelo menos aparente), os efeitos visuais conseguidos são de grande aparato. A composição das cenas de conjunto é primorosa e bastante cuidada. A polifonia é construída por um permanente contraste entre os gritos e a surdina, o audível e o balbuciar, o discurso e o fragmento, o silêncio e a fala, sempre pautados por uma sinuosa, constante e inquietante música de Vitor Rua.

Com um elenco maioritariamente masculino, este é um espectáculo no feminino. São vários os momentos em que o género é o tópico dominante. Na relação forte / fraco, que pontua repetidamente o espectáculo, as mulheres assumem um papel ambíguo. Num dos primeiros quadros, recebem nos braços os homens que lhes pulam para o colo, ao fundo do palco, vindo depois depositá-los no chão à boca de cena. O quadro, que começa com uma atmosfera de bastante ternura, acaba com assomos de violência, atropelando-se os homens para disputar os poucos colos disponíveis. A mulher aqui, é "mãe" no início,



<
Sobreviver,
 a partir de Gonçalo M.
 Tavares,
 enc. Lúcia Sigalho,
 Companhia de Teatro
 Sensurround, 2006
 (Adelaide João
 e Tiago Porteiro),
 fot. Abílio Leitão.

para logo depois passar a ser a "mulher explorada". Há também vários momentos de travestismo. Logo no início do espectáculo, ainda enquanto os espectadores procuram um lugar para se sentar, duas hospedeiras aéreas, travestidas, vão sinalizando o espaço. O feminino é também o eixo do virtuoso momento de distanciação irónica (e cômica), quando Miguel Borges e Diogo Dória – naquela que é uma paródia da cena prévia com Marta Furtado e Vera Paz –, passeiam de mão dada pelo palco simulando orgasmos, acabando ambos a dançar pateticamente, como duas heroínas românticas, envergando cândidos vestidos brancos, todos rendilhados, e vindo a perder gradualmente as calças (a marca da sua masculinidade?). A questão da feminilidade está também presente na relação entre o médico e a paciente esquizofrénica, que inverte a situação de poder, sendo o médico fisicamente agredido várias vezes (no livro tornar-se-ão marido e mulher...).

Apesar de toda a monumentalidade que a encenação visa (tentação que resulta em alguns quadros demasiado longos), *Sobreviver* é sobretudo um espectáculo de actores. O elenco reúne actores de várias gerações e de diferentes percursos, uns mais próximos do trajecto de Lúcia Sigalho, outros mais distantes das suas preocupações artísticas. Com passados bastante díspares, Adelaide João, António Rama, Diogo Dória, Luz da Câmara, Marta Furtado, Miguel Borges, Tiago Barbosa, Tiago Porteiro, Vera Paz e Victor Gonçalves, fazem convergir em cena experiências dos domínios do teatro independente, do experimental, do universitário, da declamação, do teatro-dança, do novo-circo, da televisão, do cinema e da rádio. Não obstante toda esta heterogeneidade, o elenco surge coeso, ginástico e solidário, fazendo da sua relação um dos pontos mais fortes do espectáculo. Um dos aspectos mais interessantes é mesmo esta íntima relação que há entre os actores, e também entre as figuras que compõem: parece não haver distinção entre o que dizem e o que são.

As roupas base têm pouco de figurinos (apesar de serem credenciados a Joana Vasconcelos): são fatos de treino, sobretudo largos, vestidos suaves, camisolões confortáveis, *t-shirts* e casacos coçados. São roupas que servem mais os actores que as personagens: são boas para rastejar, correr, saltar, cair, levantar, pular – que é precisamente o que fazem. É uma indumentária que facilmente poderia fazer parte do guarda-roupa de cada um dos actores. Tudo isto contribui para que as figuras criadas se desloquem do seu referente literário – nas obras de M. Tavares – para as figuras performativas do espectáculo, e daí para a primeira pessoa dos próprios actores. Quando Tiago Porteiro grita, rindo, "Temos dinheiro! Temos dinheiro!", escutamos não só a personagem e a figura, como também o actor e a própria encenadora que, habituada a espaços alternativos e não convencionais, se vê agora a dirigir um espectáculo onde tem ao dispor uma estrutura de produção de dimensões consideráveis, a que não estará provavelmente habituada.

Tudo isto resulta num espectáculo algo desarticulado, de pouca densidade, incompleto. Dramaturgicamente, dispara em diversas direcções e convoca demasiadas intenções, não chegando a explorar nenhuma em profundidade. O eixo dramático do espectáculo dispersa-se na exploração da precariedade e do desemprego, da fragilidade da vida humana, da guerra, da doença que alastra, do cancro, da loucura, da esquizofrenia, da violência, das relações humanas em contexto urbano, da solidão e da opressão forte / fraco nas suas múltiplas facetas (homem / mulher, agressivo / passivo, governo / cidadão, eles / nós...), subliminarmente sublinhado pela luz mórbida e amarelada de Daniel Worm D'Assumpção.

A apresentação dos temas é feita essencialmente nos dois momentos corais que (quase) abrem e (quase) encerram o espectáculo, fazendo assim a sua moldura.

>
Sobreviver,
 a partir de Gonçalo M.
 Tavares,
 enc. Lúcia Sigalho,
 Companhia de Teatro
 Sensurround, 2006
 (António Rama),
 fot. Abílio Leitão.



No primeiro, os actores falam para microfones fixos que estão no centro do palco vazio. No segundo, os microfones estão pendurados desde a teia, criando um emaranhado de fios, onde os actores se encaixam. Os actores são aqui somente portadores de vozes (mais tarde serão portadores de gestos). Em ambos os coros, num discurso heteroglóssico sem aparente conexão, são enunciados os temas, deduzidos das frases e/ou palavras que os actores vão pronunciando, repetindo, sussurrando ou gritando. Nesta cacofonia orquestrada, há por vezes a insinuação do diálogo, mas são essencialmente vários monólogos sobrepostos.

Não obstante toda esta diversidade de temas e materiais, Sigalho e o colectivo de *Sobreviver*, conseguiram dar alguma unidade ao espectáculo. E se os seus pressupostos podem ser resultado de alguns acasos, o certo é que, isolando alguns quadros, criaram-se cenas de uma singularidade rara e alguns momentos de fulgor visual ímpar. São os casos da arrepiante cena em que Adelaide João deambula cantando por entre uma multidão de actores que, violentamente, bate com varas de madeira no chão. Ou, a mais fulgurante, uma abissal quarta-parede construída com grades de bebidas, que sobe do fosso da orquestra até ao tecto, criando a magnífica imagem de uma cidade

ou de uma fábrica, sendo depois deitada abaixo, displicentemente, pelos actores, ficando todo o palco coberto de grades. Ou a cena em que António Rama canta, inquietantemente desafinado, *Tombe la neige*, de Adamo, enquanto o restante elenco o agride com caixotes de madeira e sacos plásticos, literalmente soterrando-o em palco. Ou a cena do Inferno em que Luz da Câmara é pendurada da teia envergando um vestido negro que cobre toda a altura do palco. Ainda que avulsos, estes são, contudo, momentos verdadeiramente antológicos.

Apesar de toda a negritude que pauta o espectáculo desde o início, *Sobreviver* termina com uma música calma e nostálgica que restaura alguma tranquilidade e esperança, enquanto os actores correm da esquerda para a direita, atravessando o palco vezes sem conta, em repetição interminável. Quando a música acaba, continuam a correr, entre caídas e cansaços, sem que nenhum quebre o seu ritmo para socorrer o outro. Cada um vai sobrevivendo como pode. Enfim, como na vida, podemos pensar. Ainda assim, será que "isto era tão óbvio que formulá-lo parecia estupidez" (para citar uma expressão usada por Lúcia Sigalho no programa, parafraseando M. Tavares) ou, por outro lado, ainda vale a pena alguém nos ir lembrando?

Êxtases e martírios

Paulo Eduardo Carvalho



<

Plasticina,
de Vassili Sigarev,
enc. Nuno Cardoso,
TNSJ, 2006
(Ana Brandão),
fot. João Tuna.

Título: Plasticina (Plastilin, 2000): Autor: Vassili Sigarev. Tradução: António Pescada. Encenação: Nuno Cardoso. Cenografia: F. Ribeiro. Figurinos: Miguel Flor. Música: Sérgio Delgado. Desenho de luz: José Álvaro Correia. Movimento: Marta Silva. Preparação vocal: Inês Vicente. Graffiti: Miguel Januário. Interpretação: Alexandra Gabriel, Ana Brandão, Cátia Pinheiro, Daniel Pinto, Fernando Moreira, João Miguel Melo, Luis Araújo, Miguel Rosas, Patrícia Brandão, Paulo Moura Lopes, Sandra Salomé e Tónan Quito. Produção: Teatro Nacional S. João. Local e data de estreia: Teatro Carlos Alberto, 16 de Março de 2006.

Título: Mãos mortas (Dead Hands, 2004). Autor: Howard Barker. Tradução: Pedro Cavaleiro. Encenação: Rogério de Carvalho. Assistência de encenação: Carla Miranda. Dramaturgia: Rogério de Carvalho e Carla Miranda. Desenho de luz: Jorge Ribeiro. Figurinos: Ana Luena. Maquilhagem: Patrícia Lima. Sonoplastia: Luis Aly. Arranjo cenográfico e adereços: Cláudia Armanda. Interpretação: Maria do Céu Ribeiro, Miguel Eloy e Wagner Borges. Produção: As Boas Raparigas. Produção executiva: Carla Moreira. Local e data de estreia: Estúdio Zero, 4 de Abril de 2006.

Explorando as possibilidades abertas por estes "Passos em volta", recenseiam-se aqui dois espectáculos muito diversos, nas suas respectivas condições de produção e estratégias criativas, unidos simplesmente pela partilha de uma comum sedução pelos desafios cénicos lançados pela criação dramática contemporânea e pelo facto de terem sido ambos estreados na cidade do Porto.

Desde a sua saída do Visões Úteis, em 1997 – grupo que ajudara a fundar em 1994 –, Nuno Cardoso tem consistentemente dedicado muitos dos seus investimentos cénicos à encenação. Desse labor têm resultado espectáculos

caracterizados por uma inequívoca imaginação cénica e um grande cuidado e apuro formal, de que são exemplo as três produções do Ao Cabo Teatro – *Purificados* (2002), de Sarah Kane, *Valparaíso* (2002), de Don DeLillo, e *Parasitas* (2003), de Marius von Mayenburg – e, nos últimos três anos, na condição privilegiada, mas também com maior responsabilidade, de quase "encenador associado residente" do TNSJ, a encenação de *O despertar da Primavera* (2004), de Franz Wedekind, *Woyzeck* (2005), de Georg Büchner, e agora deste *Plasticina*, de Vassili Sigarev. Este conjunto de escolhas parece configurar também a vontade de explorar um determinado tipo de repertório, entre momentos

>

Plasticina,
de Vassili Sigarev,
enc. Nuno Cardoso,
TNSJ, 2006,
fot. João Tuna.



determinantes na emergência do "teatro moderno" e outros recentes desafios da dramaturgia contemporânea. A regularidade de alguns colaboradores – como Fernando Ribeiro na cenografia, José Álvaro Correia no desenho de luz, Sérgio Delgado na música, Teresa Azevedo Gomes ou Miguel Flor nos figurinos – e a insistência num núcleo comum de actores – de que podem ser exemplo Tónan Quito, João Miguel Melo, Cátia Pinheiro e alguns outros que integraram o seu mais recente espectáculo – justificam a sua afirmação de que: "Com *Plasticina*, procuro encerrar um trabalho de pesquisa iniciado em *Purificados*, de Sarah Kane" (Cardoso 2006: 11). Mas tal sugestão mais alargada de leitura, espontaneamente partilhada pelo espectador atento que tenha acompanhado toda aquela sequência de trabalhos, torna também mais complexa e exigente a recepção desta sua proposta cénica para o texto deste jovem dramaturgo russo (n. 1977), internacionalmente divulgado pelo Royal Court, com as produções de *Plasticina*, em 2002, *Black Milk*, em 2003, e *Ladybird*, em 2004.

Embora criado em paragens distantes, entre a Verkhniaia natal de Sigarev e Ekaterinburgo, onde o dramaturgo frequentou a Escola Superior de Teatro e onde reside actualmente, *Plasticina* apresenta um conjunto de características que tornam fácil a sua aproximação a alguma da dramaturgia britânica mais exportável da segunda metade dos anos noventa, definitivamente celebrizada por Aleks Sierz como o *in-yer-face-theatre*, devido à utilização de uma linguagem familiar e coloquial, dominada por um vocabulário obscuro, e ao favorecimento de ficções onde se cruzam a violência e o sexo, muitas vezes dominadas por algum tipo de desespero, que tanto pode resultar de uma projecção autobiográfica, como de uma intenção mais empenhada de crítica social. O texto de Sigarev acrescenta a tais dimensões um número abundante de personagens e de locais de acção, fazendo assentar a progressão da narrativa numa sucessão de cenas de duração muito variável, naquilo que Tania Moguilevskaia apresenta, no

texto reproduzido no – mais uma vez, excelente Manual de Leitura do espectáculo – como uma "planificação cinematográfica do texto em sequências" (2006: 4). Como sugere ainda a mesma investigadora russa, "*Plasticina* narra a via-sacra de um adolescente órfão, que encaixa golpe atrás de golpe" (*Ibidem*: 7): o herói é o jovem Maksim, que experimenta uma sequência verdadeiramente martirizante de experiências de humilhação, ofensa e abuso, nos espaços sociais diversos da escola, da rua e do bairro, às mãos dos colegas e dos mais variados adultos, entre professores e outros anónimos.

Não obstante os imperativos narrativos – e trata-se aqui, inequivocamente, de contar uma "história" –, a peça mostra-se extraordinariamente aberta, devido não só à sua ostensiva fragmentação, mas também ao modo como parece mover-se hesitantemente entre algum recuperado naturalismo e alguma ambição poética, justamente, entre as limitações socialmente "sintomáticas" do *in-yer-face-theatre* e as suas pulsões mais metafísicas. Tal abertura cria desafios extraordinários a nível da criação cénica, de que o encenador parece ter tido consciência: "há aqui uma liberdade imensa para inventarmos uma dramaturgia" (Cardoso 2006: 11). Nuno Cardoso confirma, neste espectáculo, o seu talento na criação de quadros cénicos e na gestão quase coreográfica do movimento dos corpos em palco, com sugestivas consequências expressivas: a imagem recorrente das figuras de gabardina e chapéu-de-chuva ou a brilhante cena do grupo de casamento, numa sequência capaz de fazer lembrar o mais entusiasmante Kusturica, são disso bons exemplos. Como é também um bom exemplo o tratamento dado à figura espectral de Spira, o amigo morto de Maksim, numa bela composição de Miguel Rosas, tirando o melhor partido da grua que invade o espaço da cena.

Todo este registo, que poderíamos considerar mais devedor de algum expressionismo, não encontra, contudo, uma contrapartida equivalente noutros importantes



<

Plasticina,
de Vassili Sigarev,
enc. Nuno Cardoso,
TNSJ, 2006
(Paulo Moura Lopes
e Ana Brandão),
fot. João Tuna.

momentos do espectáculo, cuja resolução apresenta outro tipo de problemas. A opção assumida por um elenco predominantemente jovem cria dificuldades que nem a encenação nem a representação dos actores conseguiu resolver, reduzindo a caricaturas ou a figuras esvaziadas personagens tão determinantes como a professora que surpreende os miúdos na casa de banho, a avó de Maksim ou os dois adultos sádicos e violadores – em oposição, por exemplo, ao extraordinário, porque adequadamente histriónico, trabalho de Ana Brandão, no indefinido papel de "angariadora" de vítimas. Por aquilo que parece ser uma desatenção dramática ou um deficiente trabalho de pesquisa, perdem-se assim algumas dimensões indispensáveis de crueza e de afecto, decisivas para a expressão cénica do martírio do jovem Maksim. Além disso, a impositiva parede esventrada, criada por F. Ribeiro e "graffitada" por Miguel Januário, acabou por resultar excessivamente cenografada para ser capaz de assegurar, simultaneamente, o cenário de desolação onde progride o torturado herói e o seu próprio espaço mental.

No seu indiscutível rigor de concepção, o espectáculo pareceu, assim, ressentir-se de uma limitada eficácia na gestão de atmosferas e situações tão diversas, com a intensidade que a ficção dramática, repetidamente, insistia em reclamar. Nada disto pôs em causa a qualidade do transfigurador trabalho do desenho de luz, das ousadas mas ajustadíssimas soluções encontradas pelos figurinos, nem do eclético ambiente musical, como não se duvidou do evidente empenho do conjunto de actores. Mas no fim de um ciclo, e quando o encenador confessa a vontade de abançar-se aos universos de Shakespeare, Molière ou Tchekov, será de esperar um mais exigente rigor nos efeitos expressivos da cena, com destaque para um mais atento trabalho de representação, capaz de combinar um tão estimulante vitalismo com a mais consequente competência e codificação a que obriga todo o exercício de criação cénica.

Depois de *Possibilidades*, em 1998, e a reescrita radical de *O tio Vânia*, em 2000, As Boas Raparigas e Rogério de Carvalho regressaram, pela terceira vez, ao universo complexo de Howard Barker, com este mais recente *Mãos mortas*¹. Aqueles dois espectáculos anteriores esclareciam já, de forma eloquente, a produtiva coincidência de alguns procedimentos artísticos entre o dramaturgo inglês e o encenador português, com destaque para um persistente trabalho sobre a voz e a palavra, como condutores de todo o restante trabalho cénico e de representação. Ambos os espectáculos se ressentiam, contudo, da sua natureza eminentemente formativa, ao insistirem na utilização de elencos muito jovens, com intérpretes recrutados nas escolas de teatro da cidade do Porto: para lá do expressivo virtuosismo então demonstrado por alguns desses intérpretes (caso, por exemplo, de Sérgio Praia, que se estreou em *Possibilidades* e assumiu o papel de Vânia na peça homónima), e dos fascinantes diagramas cénicos com que o encenador habitava o espaço, ambas as propostas apresentavam algumas dificuldades em se libertarem da sua condição de "exercício". Algo de simultaneamente exaltante e limitado volta a acontecer neste *Mãos mortas*.

Depois das suas colaborações com o Royal Court Theatre, a Royal Shakespeare Company, o Festival de Edimburgo ou a Joint Stock Theatre Company, durante toda a década de 70 e a primeira metade da década de 80, Howard Barker – cuja prolixidade criativa surge exemplarmente ilustrada num *corpus* dramático que conta já cerca de 50 peças – afasta-se, ou sente-se afastado, cada vez mais para as margens do sistema teatral britânico, o que explica a formação, em 1988, de The Wrestling School, uma companhia inicialmente constituída por actores saídos de outras estruturas. É no seio desse projecto mais "marginal" que Barker encontra aquilo que encara como as condições adequadas à prossecução do seu particular projecto cénico, que passa não só pela escrita

¹ A estreia de Barker nos palcos portugueses data de 1997, com *Cenas de uma execução*, com tradução de Maria Teresa Cruz e encenação de Alberto Lopes e São José Lapa, no Teatro Nacional D. Maria II. Depois daquele espectáculo, a presença do dramaturgo entre nós ficou limitada à cidade do Porto, com a produção, para além dos dois espectáculos de As Boas Raparigas já referidos, de *Judith*, em 2000, e de *Rostos em ferida*, em 2001, pela extinta companhia MetaMortemFase, com tradução de Isabel Alves e encenação, respectivamente, de João Paulo Costa e Rogério de Carvalho.

>
Mãos mortas,
 de Howard Barker,
 enc. Rogério de Carvalho,
 As Boas Raparigas, 2006
 (Miguel Éloy,
 Maria do Céu Ribeiro
 e Wagner Borges),
 fot. Paulo Pimenta.



solitária de textos de teatro, mas também pela assunção da encenação e, muitas vezes, pela da cenografia dos espectáculos. Contemporânea da criação daquela companhia é a publicação da sua primeira recolha de escritos teóricos, *Arguments for a Theatre*, onde mais desenvolvidamente, mas sempre de um modo aforístico e epigramático, desenvolve a sua teoria – que não era mais do que a sistematização do trabalho criativo até então desenvolvido – do “teatro da catástrofe”. (Mais recentemente, Barker publicou uma nova recolha de reflexões teóricas: *Death, the One and the Art of Theatre*.) Tal como o dramaturgo teve a oportunidade de esclarecer na conversa pública promovida pela companhia no dia 5 de Março, no espaço do Estúdio Zero², o seu é um teatro que se opõe ao “teatro humanista” da mensagem (ou da “massagem”, como gosta de acrescentar), recusando a mais imediata transitividade praticada pela dramaturgia empenhada na denúncia social, avesso, por isso, a quaisquer pressupostos naturalistas e deliberadamente apostado na recuperação de um sentido quase arcaico do trágico e do poético: trata-se de um teatro das emoções, orgulhosamente “artístico”, assente no conflito, na dor e no éxtase da tragédia, intensificando as suas primitivas possibilidades instituais e irracionais.

Há em todo este projecto singular a busca de algo que se quer quase anárquico e bárbaro, numa espécie de recuo a uma identidade pré-moral, e que é paralelo ao culto de uma linguagem – e este é um teatro eminentemente de linguagem – deliberadamente afastado do discurso quotidiano (e de quaisquer tentações naturalistas), e ambiciosamente poética, fazendo coabitar o baixo e o elevado, o rude e o belo. Barker é um dos raros poetas da cena contemporânea, capaz de articular surpreendentemente o terror e a beleza, a ansiedade e o arrebatamento, com a ambição de fazer emergir novas percepções. Tal consciência programática, a já referida prolixidade e um certo isolamento criativo explicam o

inevitável, mas contraditório, amaneiramento de algumas soluções retóricas características da sua dramaturgia, sem que tal, contudo, consiga inibir o fascínio que continua a ser ouvir e ver em cena um texto de Howard Barker, de tal modo extraordinária é a imagética convocada, tanto aquela estritamente verbal, como aquela imaginada para a figuração cénica.

Como já atrás se sugeriu, muitos dos procedimentos cénicos de Rogério de Carvalho mostram uma coincidência extraordinariamente produtiva com este universo teatral, facto que, mais uma vez, se reflectiu neste espectáculo. *Mãos mortas* ficará como uma notável criação cénica, tanto a nível do trabalho desenvolvido com a incorporação e elocução do texto pelos intérpretes, como a nível do austero rigor com que todos os sinais cénicos são convocados, agilizados e postos em relação. Tratava-se, para esta peça de câmara, de dar corpo e voz a um estranho e oscilante triângulo, de ostensivos contornos eróticos, entre dois irmãos, que acorrem à casa paterna para uma espécie de velório do pai recentemente falecido, e a amante desse homem, cujo corpo morto é a única figuração permanente em cena. A Sopron de Maria do Céu Ribeiro terá sido uma das mais belas e inesquecíveis criações da actriz, que conseguiu juntar ao seu extraordinário poder elocutório a maturidade e a audácia interpretativas necessárias para acompanhar as violentas oscilações de registo sugeridas pelo dramaturgo. Os outros dois intérpretes – dois jovens actores da escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa –, embora desajustadamente jovens para a turbulenta espessura dos papéis em causa (Eff e Istvan), conseguiram impor-se pela competência do trabalho desenvolvido, com destaque para Wagner Borges que emprestou à sua personagem uma dimensão surpreendente de controlado delírio, deixando que a sua voz poderosa acabasse por funcionar como agente contaminador de um corpo relutante. Um poderoso minimalismo musical e um desenho de luz de raros efeitos

² Em “Howard Barker, um sem-abrigo no teatro britânico”, publicado nas páginas do jornal *Público*, de 7 de Abril de 2006 (p. 35), Inês Nadais deu resumidamente conta do conteúdo das intervenções do dramaturgo naquele encontro.



<
Mãos mortas,
 de Howard Barker,
 enc. Rogério de Carvalho,
 As Boas Raparigas, 2006
 (Maria do Céu Ribeiro),
 fot. Paulo Pimenta.

Mãos mortas,
 de Howard Barker,
 enc. Rogério de Carvalho,
 As Boas Raparigas, 2006
 (Wagner Borges),
 fot. Paulo Pimenta.

expressionistas – alternadamente capaz de, através da quase obscuridade, proporcionar o necessário efeito hipnótico e de, optando por um agressivo cruzamento de raios de luz, sinalizar a explosão emotiva – surgiam só limitados por um "arranjo cenográfico" que teria merecido um tratamento mais cuidado, para uma mais conseguida sugestão da interioridade doméstica reclamada pela ficção dramática. Exactamente o tipo de cuidado demonstrado na figuração do corpo das personagens, a nível dos figurinos e da maquilhagem, com destaque, novamente, para a figura de Soprón. O que, contudo, singularizou este trabalho foi a imensa consequência expressiva de um trabalho em profundidade sobre uma paleta árdua de registos interpretativos, capazes de dar forma à visionária ambição do dramaturgo de povoar a cena das suas ficções com verdadeiros corpos poéticos.

O destaque final vai para o que pareceu, em ambos os espectáculos, um cuidado trabalho de reescrita em português dos textos de Vassili Sigarev e Howard Barker, respectivamente traduzidos por António Pescada e Pedro Cavaleiro. No primeiro caso, tornou-se notório o esforço pela recuperação de uma linguagem crua e despojada. No segundo, resultou particularmente eficaz a resistência a qualquer tentação normalizadora da complexa sintaxe do dramaturgo inglês, indispensável para o efeito encantatório e asfixiante da sua retórica.

Referências bibliográficas

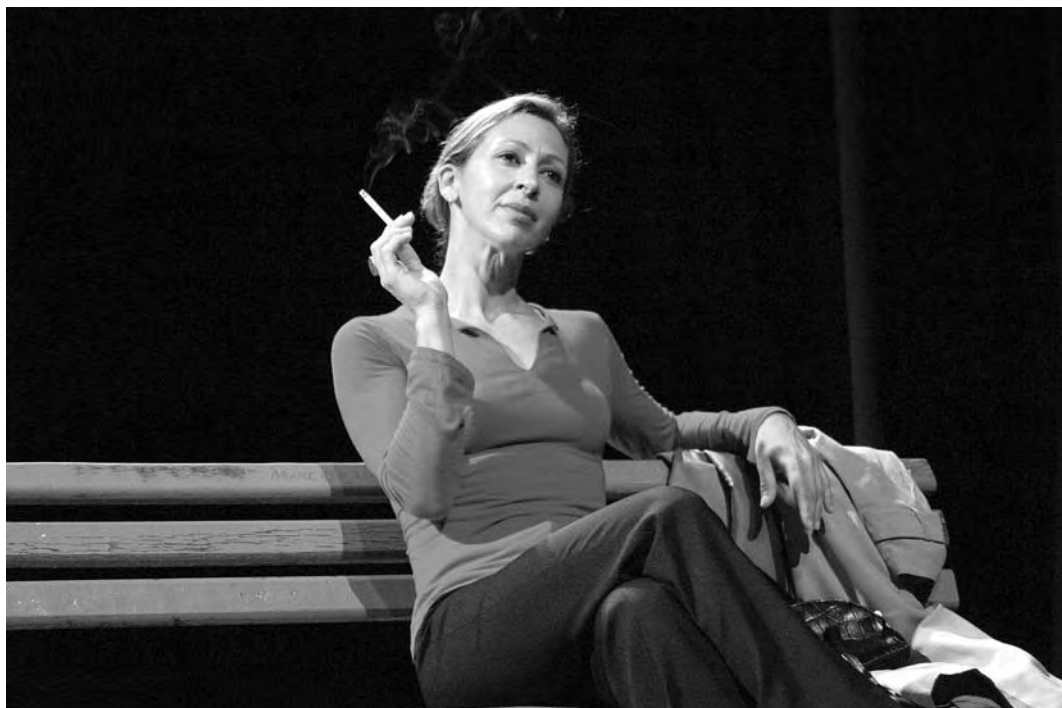
- BARKER, Howard (1993), *Arguments for a Theatre* [1989], Manchester, Manchester University Press.
- (2004), *Death, the One and the Art of Theatre*, London & New York, Routledge.
- CARDOSO, Nuno / VAZ, João Pedro (2006), "Lado B", in *Manual de Leitura de Plasticina*, Porto, TNSJ, pp. 11-15.
- MOGUILJEVSKAIA, Tania (2006), "Vassili Sigarev e o novo teatro russo", trad. Regina Guimarães, in *Manual de Leitura de Plasticina*, Porto, TNSJ, pp. 4-6.
- SIERZ, Aleks (2001), *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber.

>

O teatro experiencial de Mark Ravenhill

Francesca Rayner

>
*Algumas polaroides
 explícitas,*
 de Mark Ravenhill,
 enc. Manuel Guede Oliva,
 Companhia de Teatro de
 Braga, 2003
 (Ana Bustorff),
 fot. Carlos Sampaio.



Título: Product (2005) Autor: Mark Ravenhill. Encenação: Lucy Morrison. Interpretação: Mark Ravenhill. Figuração: Sofia Correia. Desenho de som e luz: Mat Ort. Produção: Paines Plough e Mark Ravenhill. Local e data de apresentação: Culturgest, Lisboa, 27 de Abril de 2006.

Mark Ravenhill é um dos mais versáteis e acutilantes dramaturgos ingleses da actualidade. A sua primeira peça – *Shopping and Fucking* (1996) – é uma crítica mordaz ao consumismo e aos seus efeitos sobre as relações pessoais, tendo ajudado a redefinir o teatro inglês nos anos 90. As peças que a seguir escreveu, como *Faust is Dead* (1997), *Handbag* (1998), *Some Explicit Polaroids* (1999) e *Mother Clap's Molly House* (2001) abordavam questões actuais tais como a futilidade do culto da celebridade, o papel do indivíduo num mundo de imagens globalizadas, a paternidade numa era de engenharia biológica, bem como a diversidade dos papéis sexuais.

No contexto português, Ravenhill passou pelos palcos esporadicamente. O Teatro Plástico encenou *Shopping and Fucking* no Auditório Nacional Carlos Alberto do Porto em 1999. Esta produção foi sujeita a várias pressões para que o espectáculo não se realizasse, mas fez-se e foi um grande sucesso junto do público, sobretudo o mais jovem. A Companhia de Teatro de Braga produziu *Algumas polaroides explícitas* em 2003 numa tradução de Regina Guimarães, e *Fausto morreu* foi co-produzido pela Metamorfose Total e Casa d'Os Dias da Água em 2005 numa tradução, encenação e interpretação de Carlos

Afonso Pereira. Em Junho de 2006, a Culturgest promete levar à cena *Cidadania* (*Citizenship*, 2005) numa tradução de Jorge Loureiro Figueira, no âmbito do Festival PANOS.

Ravenhill é frequentemente associado, tal como Sarah Kane e Anthony Nielson, à geração teatral *in-yer-face*. Esta expressão foi utilizada pelo crítico Aleks Sierz para sublinhar a frontalidade deste teatro, que choca pelo extremismo da linguagem e das imagens e pela sua franqueza afectiva e sexual. Sierz descreve-o como sendo um teatro experiencial com o objectivo de provocar emoções fortes no público através da representação de emoções fortes no palco. Ravenhill é também considerado um dramaturgo *queer* pelo seu incómodo questionamento de normas morais, a procura, por parte das suas personagens, de famílias alternativas à família biológica, bem como o desrespeito por barreiras normativas entre a homossexualidade e a heterossexualidade. Em contraste com a geração anterior de dramaturgos *gays*, as suas personagens não reclamam o direito à igualdade, mas sim o direito à diferença.

No entanto, o teatro de Ravenhill é mais diversificado, não correspondendo a um corte total com o passado teatral como estes dois rótulos críticos podem sugerir.



<

Algumas polaroides explícitas, de Mark Ravenhill, enc. Manuel Guede Oliva, Companhia de Teatro de Braga, 2003 (Guida Maria e Rui Madeira), fot. Manuel Correia.

Algumas polaroides explícitas, de Mark Ravenhill, enc. Manuel Guede Oliva, Companhia de Teatro de Braga, 2003 (Solange Sá, Jaime Monsanto, João Melo e Rui Madeira), fot. Manuel Correia.

>

Ravenhill frequentemente escreve peças onde narrativas teatrais conhecidas são adaptadas a situações contemporâneas, como é o caso de *Handbag* "a partir de" de *A importância de ser Ernesto*, de Wilde, e *Totally Over You* (2003) a partir de *Les Precieuses Ridicules*, de Molière. Como a geração anterior de dramaturgos do Royal Court, trabalha em estreita colaboração com actores e encenadores, em companhias que são sucessoras desta tradição como Out of Joint e Paines Plough. O seu teatro pode não ser visto como "político" da maneira que a geração de Brenton, Bond e Hare entendiam a política, sobretudo porque não tem uma visão unificadora de classe nem da história. No entanto, detecta-se no aparente nihilismo das suas peças uma raiva nitidamente política contra uma sociedade desumanizada, na qual tudo se pode comprar. A vertente ética do seu trabalho é sublinhada pelo próprio Ravenhill quando afirma que "há sempre um momento em que as minhas personagens reconhecem que têm de cuidar umas das outras"¹. Este reconhecimento é figurado no acto simples de dar de comer que une Robbie, Mark e Lulu em *Shopping and Fucking*, ou na negociação complexa de uma comunidade entre pessoas com diversas sexualidades dentro do bordel homossexual em *Mother Clap's Molly House*. A sua preocupação política e ética é visível noutros aspectos da sua prática teatral, nomeadamente no seu trabalho para/com jovens, como

é o caso de *Cidadania*, por exemplo, sobre um jovem que busca a sua identidade sexual.

Product, o espectáculo que Ravenhill apresentou na Culturgest (deixo aqui a minha perplexidade pelo facto de este espectáculo ter sido tão pouco divulgado pela própria Culturgest e pela imprensa), foi originalmente encenado pelo Traverse Theatre de Edimburgo em 2005. Partiu de uma sensação de mal-estar do próprio Ravenhill de que a sua notoriedade o tinha tornado numa imagem de marca, facilmente reconhecida e vendida internacionalmente. Talvez por isto, Ravenhill queria ver até que ponto o acto teatral podia ser reduzido aos seus elementos mais simples: um bom texto, um intérprete carismático e um público interessado em ouvir.

Pela primeira vez, Ravenhill aparece como actor numa das suas peças. A sua presença física – alto, forte, de cabeça rapada e uma voz poderosa – é algo intimidatória, mesmo quando sentado. Por isso, funciona como complemento perfeito à intensidade oral do seu monólogo. Este monólogo decorre a um ritmo avassalador, numa verdadeira torrente de palavras que desafia não só o actor como também aqueles que estão menos à vontade no inglês. A encenação é básica e a actriz que acompanha Ravenhill no palco é uma presença passiva. Por isso, o espectáculo concentra-se na interacção entre o actor e o texto.

¹ Entrevista com Aleks Sierz em www.inyerfacetheatre.com (8/5/2006).

>
Product,
 de Mark Ravenhill,
 enc. Lucy Morrison,
 Paines Plough/Mark
 Ravenhill, 2006
 (Mark Ravenhill),
 fot. Culturgest.

O monólogo conta a história de um realizador de cinema que tenta vender um guião a uma jovem atriz, e a apresentação pelo realizador deste "produto" serve para interrogar dois temas bastante actuais – o das relações possíveis entre ocidentais e muçulmanos, num mundo de mútuos medos e suspeitas, e o tratamento redutor de temas complexos feito pela indústria cultural.

O guião que o realizador (James) quer vender à atriz (Olivia) inclui os piores *clichés* do mundo cinematográfico contemporâneo levados ao seu extremo: "Bridget Jones junta-se à jihad" como o próprio Ravenhill ironiza. Propõe uma história de amor entre Amy, uma jovem ocidental, e o muçulmano Mohammed, que se encontram num avião. Há desconfiança dos dois lados, mas a paixão entre os dois cresce. Depois de uma reunião política conspirativa em casa de Amy, a que compareceu o próprio Osama Bin Laden, os dois aceitam uma missão suicida na Eurodisney. A história parece acabar quando Amy decide denunciar o seu amante aos serviços secretos, mas logo de seguida, inexplicavelmente, substitui-se por um outro "final feliz" em que Amy tenta salvar o seu amante da prisão. Mohammed morre acidentalmente, e Amy acaba jurando vingança a Alá.

O sentimentalismo desta narrativa é não só subvertido pelo absurdo, como também constantemente interrompido pelos comentários fátuos e cínicos do realizador ("o coração é um órgão maior do que a cabeça neste negócio a que chamamos espectáculo"). A tensão entre o guião e a sua apresentação pelo realizador permite que nunca se perca a consciência do que se trata de um produto cultural para venda. Este dialogismo do texto de Ravenhill (em flagrante contraste com o monologismo do guião) permite múltiplos pontos de vista e provoca emoções fortes e complexas nos espectadores. A certa altura, o texto descreve o sonho de Amy em que uma criança na Eurodisney avança inconscientemente para a mulher bombista à procura da sua "mamã". A expectativa do momento antes de a bomba rebentar é intensificada pelo aparecimento casual do rato Mickey. A seguir à explosão da bomba, descreve-se a cabeça da criança voando pelos ares de uma forma em que o público não distingue facilmente entre a tragédia da morte da criança e o modo burlesco da sua descrição. Poderíamos até argumentar que o episódio recria – num ambiente actual – a terrível cena de apedrejar uma criança na peça *Saved* (1965), de Edward Bond.



As várias etapas da relação entre o muçulmano Mohammed e a ocidental Amy provocam também oscilação de sentimentos e uma reflexão sobre as relações interpessoais num clima de medo e de guerra. A paranóia inicial de Amy, que facilmente confunde muçulmanos com terroristas, atrai a compaixão do público para com o jovem muçulmano. No entanto, a insistência deste de que Amy o desviara do seu caminho utilizando a sua sexualidade como uma arma e que, por ser mulher e não ter a sua crença, as portas do Paraíso lhe estariam vedadas, vai complicar esta compaixão.

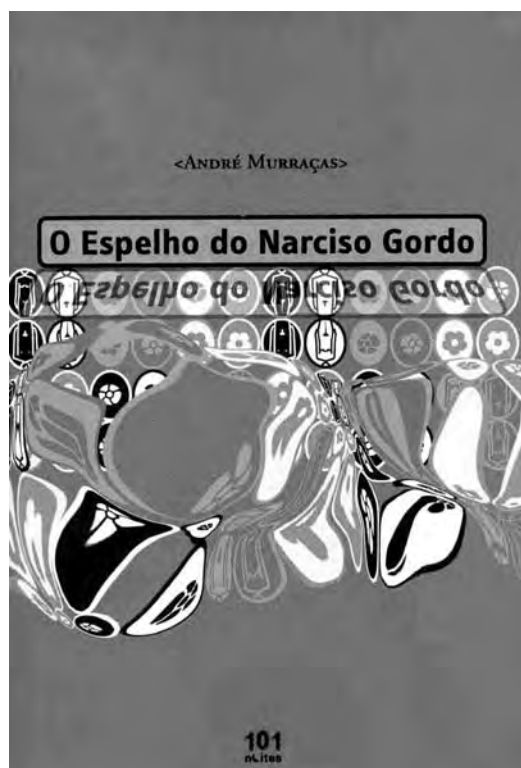
Ravenhill leva-nos agilmente a entrar dentro desta narrativa para melhor criticar a falta de complexidade no tratamento destes temas nos *media* e na indústria cultural de hoje. Palavras-chave como "terrorismo" e imagens descontextualizadas de execuções já há muito substituíram o debate necessário sobre estas questões na esfera pública. O teatro tem um papel vital no relançar deste debate. Neste sentido, é curioso notar que há divergências entre este espectáculo e o texto anteriormente publicado, que não inclui a prisão de Mohammed. Supomos que os episódios de Guantanamo e Abu Ghraib contribuíram para a inclusão deste novo final, ilustrando o modo em que *Product* é um texto que, pela sua abertura, pode continuar a responder à actualidade social e política. É claro que esta gloriosa sátira ao mundo de entretenimento não escapa ela própria às contingências da indústria cultural contemporânea, sempre à procura de uma história cada vez mais inacreditável. Mas é verdade que, como este espectáculo sugeriu tão eficazmente, também se pode fazer excelente teatro a partir destas mesmas contradições.

Referências bibliográficas

- RAVENHILL, Mark (2001), *Plays: One, London, Methuen* (inclui *Shopping and Fucking, Faust is Dead, Handbag, Some Explicit Polaroids*)
 -- (2006), *The Cut and Product*, London, Methuen.
 SIERZ, Aleks (2001), *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber.

Baralha e volta a dar

Rui Aires Augusto



André Murraças, *O espelho do Narciso gordo*, Lisboa, 101 Noites, 2003, 62 pp.

Não que o texto perca a sua validade em impresso e se conforme apenas a um estatuto de guião insípido. Isso não acontece até porque dá azo a algumas abordagens, digamos, fundamentais no estudo da dramaturgia portuguesa contemporânea. Logo à primeira vista, e isto é já um clássico, veja-se a sua estruturação harmónica de montagem e a disrupção total da fábula que, estilizada, apenas é recuperada em fragmentos que se correspondem através de um dispositivo de repetição e/ou variação. A abordagem a um texto com estas características faz-se através de uma leitura de pormenor, atenta a uma elaborada rede de implicações entrevista muito mais ao nível da estrutura, no entrelaçado dos episódios. Daí a dificuldade de fazer figurar nestas linhas um resumo da acção.

Com efeito, essa dimensão de montagem é agudizada pela impossibilidade de organização ou reconstituição temporal, o que penaliza a construção macro-estrutural de uma acção congregante, já não digo una. Ela escapa para um acumulado de situações, de episódios que confluem em espiral para formar um sentido que lhes está na base. Precisamente, esse sentido é retirado aquando da confrontação entre um episódio inicial e a sua evolução num episódio precedente, em que a incisão, a elisão, ou a variação ou avanço, dão significação ao texto rumo a uma orientação temática, a par de outros episódios singulares – e significantes por si só – que abrem brechas nessa estrutura.

Não pretendo fazer um levantamento exaustivo dessas situações, mas quero assinalar aqui alguns casos que corroboram esta leitura. Antes de mais, considere-se a estrutura externa do texto organizada em 3 "blocos", donde se pode inferir uma dinâmica similar a 3 actos (apresentação > nó > desenlace/síntese). A recuperação de episódios precedentes dos blocos 1 e 2 é orientada por uma variação desses episódios no 3º bloco que lhes acrescenta significado. Tanto a quantidade como a qualidade dessa variação é que são apresentadas em diferentes moldes, não deixando de construir uma simetria calculada, para o que contribui o equilíbrio da distribuição dos episódios pelos três blocos. Contabilizando-os, chegamos a esta fórmula: 10 +1 no 1º bloco, 13 no 2º e 11+1 no 3º, sendo os episódios soltos nos blocos 1 e 3 uma espécie de entremezes sem discurso, incrustados no texto para garantir a ligação e uma cesura que marca o início da variação entre episódios.

Do 1º bloco são recuperados 7 episódios quase integralmente, operando neles pequenas variações como

Levado por uma vaga sugestão do trabalho de André Murraças, mais como intérprete e cenógrafo, a minha primeira preocupação ao preparar uma resenha a este seu livro foi ter notícia de espectáculos que pudesse ter ocasionado. Para minha surpresa, até agora nenhum. Aguarda subsídio para representação, situação em que o autor seria o encenador e actor, talvez acompanhado por Anabela Brígida e Afonso Melo¹, reunindo assim o grupo que no Op Art de Alcântara, em Agosto de 2003, divulgou o texto em leitura encenada².

Tendo sido proposto para o "Prémio de execução (original)" do concurso "Teatro na Década 2003", *O espelho do Narciso gordo* foi, afinal, distinguido na categoria "Texto (original)". Coube ao CPAI – Centro Português de Artes e Ideias, associação organizadora daquele evento, encetar uma parceria com a chancela 101 Noites para a publicação do texto em 2003.

Ao considerarmos o trabalho de André Murraças como agente do teatro português contemporâneo, tendo em conta a linha programática dos seus espectáculos, como por exemplo *As peças amorosas* e *Swingers*, em que a palavra é um acessório na centralização da criação no corpo do performer ostentado³, parece ficar por cumprir essa mesma urgência de performatividade que por ora está apenas proposta e encarcerada na palavra escrita.

¹ Na verdade, Afonso Melo esteve na ocasião a substituir, por impedimento, André Amálio. O último, a acontecer o espectáculo, será a primeira escolha no elenco de actores.

² Dando exclusividade à representação total e profissional, é negado aqui o interesse pela representação parcial, como exercício final, dos alunos do 2º ano da Escola Superior de Teatro e Cinema, dirigidos por Álvaro Correia, em Junho de 2004.

³ Note-se o caso de *Pour Homme*, último espectáculo de André Murraças, que agudiza muito mais essa tendência ao ponto de abstrair a linguagem como forma de conferir significado.

a supressão ou inserção de pequenos fragmentos. Como exemplo, sugiro os episódios "Dolly Parton diz" em que são acrescentados pequenos comentários irónicos que deslocalizam o contexto do que foi dito anteriormente⁴. Mas mais significativa é a versatilidade do corpo que assume os papéis, a inversão do género masculino/feminino na formulação do discurso, assumindo um valor – mais do que de não pertença – de transformação.

No 2º bloco e na passagem deste para o 3º há outra qualidade de variação. Sendo o 2º bloco o nó, é aí assumido o eixo do turbilhão: a variação é aí apresentada como uma estratégia que oferece uma fórmula para ser condicionada a propostas que a transformam, ou, na passagem do 2º bloco para o 3º, a variação conhece um ímpeto de continuação – ou de aproveitamento – de uma situação inicial que dispara para outra possibilidade. Veja-se, neste caso, a cena 10 do 3º bloco que aproveita uma situação aventada na cena 12 do 2º bloco para a concretizar em vez daquela: "Eu diria que: se os dois tivessem passado mais tempo a descobrir as maravilhas que poderiam fazer um ao outro e o prazer que daí poderiam tirar, a vida inocente de uma criança teria sido poupada." (p.50). Será isso que virá a acontecer no 3º bloco, na página 60, em que é relatado o ímpeto de mutilação e antropofagia a que se entregam Leopold e Loeb, finalmente descobrindo "as maravilhas que poderiam fazer um ao outro".

Esta estruturação do texto acrescenta-lhe um efeito de hipótese, de transformação dos dados iniciais, de versatilidade, tanto mais que a sua significação é ampliada pela desindividualização e desmultiplicação das personagens. De facto, se aparentemente o texto se conformava a um registo discursivo de relato, de confissão de experiências, monologado ou dialogado, dando toda a impressão de eco, ou até de formulação do discurso, a desvinculação da personagem a um discurso singular cumpre uma estratégia mais de estranhamento ou desadequação do corpo enunciator; isto é, se é possível dizê-lo assim, do "corpo textual" da personagem, perfeitamente identificada no seu género

masculino/feminino (Ele 1, Ele 2, Ela), que actualiza papéis estranhos a essa identificação.

Estando sobrepostos dois níveis de ficção (e a execução do texto poderia muito mais acentuar as variações previstas e a dupla máscara do enunciator do discurso), a personagem é desmultiplicada, não só nos diferentes papéis que lhe cabem e na simultaneidade ou alternância desses papéis, mas também nos dois planos em que é exposta como signo, como ícone, e como enunciator ou manipulador dos papéis. No mesmo sentido, a desindividualização da personagem constrói-se pela impossibilidade de ser identificada com um papel, com um género, logo por uma total incapacidade de correspondência verosímil.

Já essa estratégia vinha anunciada no título e no texto pelas efabulações da obsessão da imagem: imagem desvirtuada, ou melhor, virtual, não auto-reflexiva, mas construída, elaborada por formulação do discurso e da pose/gesto, que, se preconiza uma representação normativa, um modelo de representação, dispersa em tudo o mais uma identificação com o que é pré-existente e que se assemelha a uma construção artificial. O "Narciso gordo" assegura o modelo da sua representação, das suas transformações, sobrepondo-lhe um modelo referencial entrevisto num espelho, já de si deveras multifacetado, que lhe garante a sua habilidade para o travestimento e lhe devolve, como as várias faces do poliedro, uma identidade múltipla sem chegar a ser fragmentada.

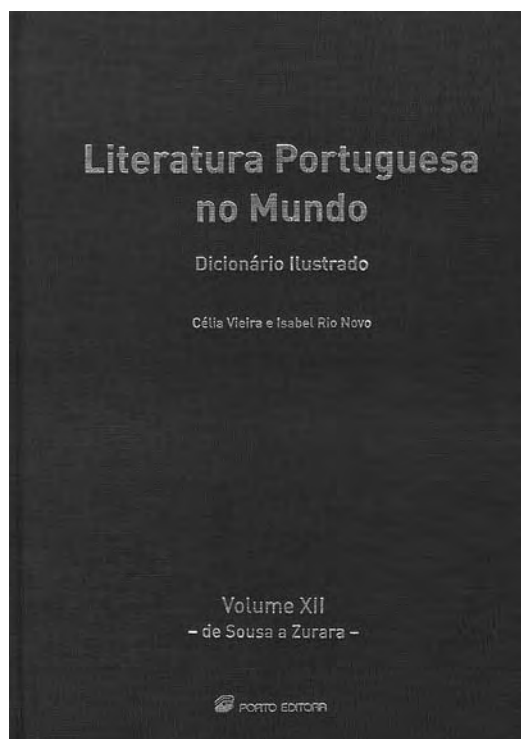
A duplicidade subjacente a esta estratégia revela uma outra pela conformação do texto a um exercício programático de representação anti-normativa, de conceptualização versátil da identidade, do género, da sexualidade, enfim, o engajamento com os *gender studies*. Então, todas as variações e transformações presentes atendem a um princípio de desformatação > nova formulação, pela busca de uma identidade que possa adequar a personagem ao seu papel sem produzir estranheza, para que esse espelho a que se observa obsessivamente aceite a construção de um corpo – "Remember, body..."⁵.

⁴ A este propósito, vejamo-nos as pp. 19-20 e 57-58 de *O espelho do Narciso gordo*.

⁵ Poema de Cavafy referido na "Carta de André Murraças a Oscar Wilde em jeito de prefácio", in *O espelho do narciso gordo*, p. 7.

As boas intenções e os maus resultados

Luiz Francisco Rebello



Célia Vieira e Isabel Rio Novo, *Literatura portuguesa no mundo (dicionário ilustrado)*, 12 vols., Porto, Porto Editora, 2005.

da respectiva hierarquização e insuficiente, quando não indigente e até por vezes errada, a informação prestada ao leitor. Ao longo do dicionário, que se reparte por 12 volumes com mais de 100 páginas cada um, tão numerosos são os exemplos que ilustram o que acabamos de afirmar, que teremos de limitar-nos aos mais flagrantes.

Neste tipo de obras que preenchem uma função didáctica, os critérios objectivos terão de prevalecer sobre a subjectividade dos gostos; estes só podem (só devem) manifestar-se no terceiro daqueles níveis, mediante a emissão de juízos identitários e valorativos da produção literária considerada. Em qualquer dos casos, um mínimo de rigor é sempre exigível. Não responde a essa exigência este dicionário.

Porque há-de começar-se por algum lado, seja pelas omissões de autores e obras, reservando para depois o inventário, que não será exaustivo, dos erros e inexactidões em que é pródigo. Assim, não pode deixar de estranhar-se a ausência de entradas relativas ao Padre Luís da Cruz (séc. XVI), Nicolau Luís, João Baptista Gomes e António Xavier de Azevedo (séc. XVIII), César de Lacerda, Fernando Caldeira, Ernesto da Silva (séc. XIX), André Brun, Coelho de Carvalho, Augusto de Castro, Vasco Mendonça Alves, Fernando Amado (séc. XX), tão dignos de figurar – pelo menos – quanto outros contemporâneos seus que não foram esquecidos. Estranho é também que não se depare qualquer referência à presença, que está longe de ser despreciada, do teatro na obra de autores como José Agostinho de Macedo, Camilo, Gervásio Lobato, Mário de Sá-Carneiro, Aquilino Ribeiro, Torga, David-Mourão Ferreira. E daria pano para muitas mangas uma análise comparativa do espaço dedicado aos autores compendiados: cotejem-se, por exemplo, as entradas relativas a José Freire de Serpa Pimentel, figura menor da dramaturgia romântica, e de outro lado Eduardo Schwalbach ou Augusto Sobral.

Mas a extensão do desastre é mais vasta no que respeita às obras. Logicamente, Gil Vicente é o autor a cuja obra corresponde o maior número de entradas: como explicar, porém, que entre elas não figure o auto da *Visitação*, que inaugurou a literatura dramática entre nós, nem o auto da *Alma*, que marca o apogeu dos seus autos “de devação”? E que estejam ausentes os *Enfatições* de Camões, *O cerco de Diu* de Simão Machado, *O fidalgo aprendiz* de Francisco Manuel de Melo, *Assembleia ou partida* de Correia Garção, qualquer dos *Morgado(s) de Fafe* de Camilo, *Meia noite* de D. João da Câmara, *A Severa* de Júlio Dantas, *Belkiss* de Eugénio de Castro, *Sabina Freire*

Um dicionário de literatura não pode, obviamente, ignorar a literatura dramática – digo literatura dramática, não o teatro, que é realidade diversa, de que aquela é apenas (mas não se veja nessa ressalva qualquer conotação pejorativa) um dos elementos estruturantes. Acontece, porém, que por via de regra o espaço que lhe é concedido em obras deste tipo prima pela escassez, circunscrevendo-se aos grandes nomes de autores (sobretudo se comuns a outras áreas) e aos títulos das obras principais, como se só destas e daqueles uma dramaturgia se compusesse.

A esta lamentável regra faz excepção o dicionário das professoras Célia Vieira e Isabel Rio Novo, em que a literatura teatral está amplamente representada, tanto no que toca a autores como a obras. Compare-se, por exemplo, o lugar que lhes é aqui outorgado com o que ocupam nos dicionários, a outros títulos modelares, de Jacinto Prado Coelho ou Álvaro Manuel Machado: é notória a distância que os separa. Sob este aspecto quantitativo, só há que louvar as intenções das autoras de *A literatura portuguesa no mundo*. Mas aí se detém o nosso aplauso.

Porque não é a esse nível que o trabalho claudica, e sim ao da nomenclatura, da estrutura formal e da microestrutura. Há lacunas e omissões graves em matéria de autores e obras; e mesmo em relação aos (e às) que foram dicionarizados (*las*) são muito discutíveis os critérios

de Teixeira Gomes, *Continuação da comédia* de João Pedro de Andrade, *Jacob e o anjo* de José Régio, *A promessa* ou o *Pecado de João Agonia* de Santareno, *Os degraus* de Augusto Sobral (que nem sequer é mencionado no artigo sobre o autor), *Um jeep em segunda mão* de Fernando Dacosta? Ou que, na obra de Alfredo Cortez se haja escolhido, com exclusão de qualquer outra, uma peça, *O oiro*, que, e cito Carlos Porto, "não é representativa nem sequer do teatro do seu autor", deixando de fora *Zilda*, *O lodo*, *Tá-mar*, e sobretudo *Gladiadores*, peça fundamental da nossa dramaturgia contemporânea? E que de fora ficassem também a *Dulcineia* de Carlos Selvagem e *O render dos heróis* de Cardoso Pires, obras sem dúvida bem mais importantes e mais significativas que *A encruzilhada* daquele ou *Corpo-delito na sala dos espelhos* deste, com que estão aqui representados? Tudo isto já seria grave. Mais grave ainda é a total omissão – digo bem: *total* – de entradas relativas às obras dramáticas de Marcelino Mesquita, Lopes de Mendonça, Raul Brandão, António Patrício, Almada Negreiros, Fiama Hasse Pais Brandão e Saramago. Como é possível que num dicionário que visa apresentar "a literatura portuguesa no mundo" não figurem *Dor suprema* e *Peraltas e Sécias*, *O azebre*, *O doído e a morte* e *O Gebo e a sombra*, *O fim e D. João e a máscara*, *Deseja-se mulher*, *Quem move as árvores*, *A noite*?

... Mas, em contrapartida, houve lugar para bagatelas como *A indiana* de Tomás Ribeiro, *Um divórcio* de António Enes, *A Senhora da Paz* de Cipriano Jardim, e até para a "comédia heroica" de Alfredo Hogan *O dia 1º de Dezembro de 1640* que, pormenor interessante, não chegou a ser representada no Teatro do Ginásio "por causa da morte inesperada do jovem rei D. Pedro V"! (Abra-se aqui um parêntesis para lamentar que as autoras não se tivessem lembrado de referir também que peças como *Felizmente há luar* e *O judeu* não puderam representar-se, ou foram retiradas de cena como *O motim*, por imposição da censura). E, tornando ao que íamos dizendo, registre-se a enormidade de ser Mendes Leal, justiceiramente acusado por Teófilo Braga de haver "corrompido e tornado estéril a obra de Garrett", o dramaturgo com maior número de entradas

próprias depois de Gil Vicente: nada menos que oito, entre as quais se incluem duas (*Pobreza envergonhada* e *Os homens de mármore*) que são, confessadamente, imitadas de (ou inspiradas em) peças do repertório francês! A Serpa Pimentel, Hogan e Enes couberam três entradas, mas Natália Correia e Santareno tiveram de contentar-se com duas, e outros, como Jorge de Sena, José Régio, D. João da Câmara, nem tanto.

Mais não seria necessário acrescentar, se não houvesse ainda que abordar a longa e penosa teoria de inexactidões factuais, imprecisões e contradições, de que o dicionário está recheado. O que segue é apenas uma amostra. Começaremos, cronologicamente também, por Gil Vicente, de quem se diz que "se serviu pela primeira vez da língua portuguesa" na farsa *Quem em farelos?*, de 1515, quando já o fizera cinco anos antes no auto da *Índia*. Um suposto *Auto terceiro* atribuído ao Chiado não é senão a mesma *Prática dos compadres* também citada, como se lê no frontispício da edição quincentista. O teatro clássico foi "introduzido" ou "inaugurado" em Portugal ora por António Ferreira (p. 32 do volume V), ora por Sá de Miranda (p. 28 do volume VIII): é óbvio que só o segundo termo da alternativa é correcto, como a leitura dos respectivos artigos evidencia. O título original da comédia *Bristo* de António Ferreira, tal como figura na edição príncipe de 1562, é *Comédia do fancho*, o que aqui se omite. Simão Machado, que se diz pertencer à "Escola vicentina" (designação imprópria que a crítica actual proscreve) na entrada respectiva, é mais adiante referido como tendo "rompido com o teatro vicentino". A obra completa do árcade Manuel de Figueiredo consta de 16 volumes, e não de 13, como se informa na respectiva entrada. Ernesto Biester não "introduziu em Portugal o drama de actualidade com *Os operários*" (1865), pois que o *Pedro* de Mendes Leal o antecedeu pelo menos em oito anos. Nem *A viagem à roda da parvónia* de Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo é uma "comédia satírica" nem Constança é um "poema dramático" de Eugénio de Castro, mas sim, respectivamente, uma revista ("relatório" lhe chamaram os autores) e um poema lírico em 7 cantos. *Os reineros*

que na p. 91 do volume XII se inclui entre as peças de teatro de Alves Redol, com a data de 1966, é quatro páginas adiante um romance póstumo editado em 1972 – e esta segunda informação é que está certa. Norberto Ávila não traduziu nenhuma peça de Jan Kott, que aliás nenhuma escreveu, mas sim o célebre ensaio *Shakespeare, nosso contemporâneo*; por outro lado, o seu drama *Os deserdados da pátria*, dado como inédito, foi publicado em 2003. Como em 2002 se publicou a peça de Borges Coelho *Sobre os rios de Babilónia*, pelo que *O príncipe perfeito* não é "o seu único texto dramático". A adaptação teatral da *Relíquia*, atribuída exclusivamente a Luís Sttau Monteiro, foi escrita em colaboração com Artur Ramos. Ao contrário do que se afirma, *A birra do morto* de Vicente Sanches foi várias vezes levada à cena e transmitida pela RTP. *Alguém terá de morrer* e *É urgente o amor* datam de 1956 e 1958, e não de 1982 e 1970. Etc., etc.

Não se julgue, porém que só o teatro foi vítima de tantos e tais maus tratos. A ficção novelesca, a poesia, o ensaio e a crítica tão-pouco escaparam. Três exemplos bastarão. Seja o primeiro a classificação do romance de José Régio *O príncipe com orelhas de burro* como "história infantil" (já *Benilde* ou a *Virgem-mãe* fora acoimada de "drama realista"). O segundo, o esquecimento de autores da importância de Manuel Teixeira-Gomes (não obstante haver entradas relativas a duas obras suas, *Gente singular* e *Inventário de Junho*), Carlos Malheiro-Dias, José-Augusto França, Frederico Lourenço, Eugénio Lisboa, Eduardo Pitta, Guilherme de Melo, Jacinto Prado Coelho, Bernardo de Passos; e de obras tão relevantes como *A farsa* e *Os pobres* de Raul Brandão, *Nome de guerra* de Almada Negreiros, *A toca do lobo* de Tomás de Figueiredo, *As sombras* de Pascoaes (de quem aliás nenhuma obra tem direito a entrada específica). O terceiro exemplo, bem demonstrativo da leviandade (é o mínimo que pode dizer-se) com que o livro foi elaborado, respeita ao filósofo Uriel da Costa, cujas datas de nascimento e morte se não indicam mas se sabe serem 1583 ou 84 a primeira e a segunda 1640, ano em que se suicidou após ter concluído esse extraordinário documento que é *Exemplar humanae vitae*,

publicado em 1687, que erradamente se dá a entender como sendo o ano da sua escrita. E as duas obras que se lhe atribuem, o *Tratado da imortalidade da alma* e o *Exame das tradições farisaicas*, não estão perdidas (data de 1995 a mais recente edição de ambas), com a agravante de só a segunda ser de Uriel Costa. A primeira deve-se a Samuel da Silva, e é uma refutação das teses heréticas de Uriel, que precisamente sustentava ser mortal a alma do homem, como reitera no tratado em que responde àquele seu "contraditor". Sem dúvida, *errare humanum est*, como reza a locução latina; e quem esta crítica assina por certo algumas vezes terá errado. Mas acrescenta a locução que *perseverare diabolicum*. Até para o erro há limites.

Uma palavra ainda para a descuidada revisão (há remissões sem correspondência no texto, como *Náufragos* de Fernanda de Castro, e muitas entradas para as quais não se faz qualquer remissão) e para as incríveis opções da iconografia. Já não se compreende que nenhum texto relativo a obras teatrais seja ilustrado por uma fotografia de cena, um cartaz, uma maquete; nem que muitos o sejam por fotografias de cidades em que os autores visados nasceram ou episodicamente viveram. Mas ilustrar as entradas sobre António Quadros, Guiomar Torresão e José Duro por retratos de Albert Camus, François Coppée e Baudelaire porque os dois primeiros os traduziram e o terceiro foi influenciado pelo autor das *Fleurs du mal*; a *Avenida de Roma* de Artur Portela por uma fotografia da rua Augusta; a *Távola redonda* por um retrato de Pablo Neruda, cuja poética é precisamente o emblema daquela "literatura, empenhada e social" contra a qual é dito a revista insurgir-se; ou o artigo sobre António Pedro por um quadro de Kandinsky..., toca as raízes do absurdo. E porquê privilegiar a reprodução de capas de edições recentes, muitas vezes do pior gosto, e só raramente recorrer às edições príncipes?

Fiquemos por aqui. Estará o inferno cheio de boas intenções. Mas que lugar reservar então para os maus resultados?

Na combustão das imagens

Isabel Pinto Carlos



¹Situação análoga é testemunhada na carta do padre Antônio da Costa, de 26 de Dezembro de 1558: "Ajudou muyto para estar a gente mais prompta estar o padre Marcos no meyo do teatro e declarar ao viso-rey o nome das figuras e o que tratavão" (*Documentação para a história das missões do padroado português do Oriente Índia*, Vol. VI, Lisboa, Fundação Oriente/CNCDP, 1993, p. 457).

²Levada pelo entusiasmo "documental" do autor, fui consultar os índices da Chancelaria de D. João III, onde encontrei o título *Capela de Jesus no Convento da Trindade de Lisboa: Contrato a Vasco Fernandes* (Livro III). Documentos como este, no caso de se tratar de uma encomenda de arte, poderão conter dados sobre a maneira como o rei lidava com a produção artística.

³O Livro de Vestiárias da Casa Real trará certamente aditamentos a esta questão (cf. Coleção S. Vicente, Livro II, fls. 252-253, ANTT).

O livro, que remonta a uma dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 2002, propõe uma abordagem do teatro de Gil Vicente que se exclui do "campo de estudos da literatura dramática" (p. 13) e se filia na tradição dos estudos iconográficos, inaugurada por Erwin Panofsky em *Studies in Iconology* (1939), circunstância que o título reflecte mas a lombada confunde (cf. "Iconografia do Teatro de").

A obra divide-se em três capítulos: "Teatro, arte visual", "O universo imagético de Gil Vicente: Contexto artístico do teatro em Portugal no século XVI" e "As imagens e o teatro: Leitura iconológica de *Breve sumário da história de Deos*".

No primeiro, composto por duas secções, "Proximidade das artes" e "Iconografia teatral", assinala-se a letra dos autos como ponto de partida para chegar ao universo imagético vicentino, através de uma leitura interdisciplinar entre História do Teatro e História da Arte, pontuada pela consciência da ligação entre texto e espectáculo. É fazendo uso do primeiro para reconstituir as imagens próprias do segundo, à margem do debate acerca da condição do texto dramático, que a leitura iconológica dos textos de Gil Vicente, mormente *História de Deos*, deve ser vista neste estudo.

João Nuno Sales Machado, *A imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente*, Casal de Cambra, Caleidoscópico, 2005, 221 pp.

O segundo capítulo integra as seguintes secções: "O Recebimento de 1521", "A procissão do Corpus Christi", "A política de imagem do rei", "A condição dos artistas", "Círculos de informação" e "A recepção das obras". No seu conjunto, caracterizam, de forma bastante completa, o contexto sócio-cultural de Gil Vicente, na encruzilhada entre o Manuelino, ou modo "moderno", e a crescente influência do "modo de Itália", própria do reinado de D. João III. Reconstituem-se, a partir da *Crónica* de Gaspar Correia, os festejos públicos do Recebimento a D. Manuel I e sua terceira mulher, Leonor de Áustria, em Lisboa, em 1521, cuja "ordenança" Gil Vicente tinha a cargo: fogo de artifício, jogos, desfiles navais, doze cadafalsos com teatro e demais "envenções". Nessa reconstituição, o autor glosa a informação de Gaspar Correia, pecando, por defeito, na leitura de algumas passagens. A título de exemplo, da descrição de uma representação no lado direito da Porta da Oura, "...onde andava um doutor vestido em ãa opa de veludo roxo que lhe distriñou a tenção da representação", infere: "A única personagem com falas neste auto é um doutor (também vestido de roxo como o doutor Diogo Pacheco e o bedel da Universidade), cuja intervenção parece corresponder à da nomeação das figuras" (pp. 39-40). Ora, "tenção" significa também forma dialogada, pelo que, em meu entender, as falas do doutor podem não estar confinadas à nomeação de figuras, acumulando a função de apresentar o argumento do diálogo¹.

A partir da p. 46, analisa-se a procissão do Corpo de Deus, um espectáculo em movimento de que fazem parte elementos alusivos ao teatro: aparatos cénicos, figuração de personagens isoladas, ou em contracena, e autos em espaços delimitados. Acerca destas duas festas, sintetiza-se: "As procissões e as entradas régias correspondem às duas principais manifestações públicas espectaculares e com preparação prévia dos séculos XV e XVI" (p. 57).

Na continuidade da caracterização do universo imagético da época, merecem também destaque as iniciativas de D. Manuel I no sentido de inscrever as suas insígnias na produção artística, que procurava controlar, com vista a uma eficaz difusão do poder real. Em falta, fica a referência a D. João III, do qual nada nos é dito no domínio desta temática², apesar de parte da actividade teatral de Gil Vicente ter ocorrido no seu reinado. O poder régio também determina o estatuto das artes³, impondo diferenças entre pintura e arquitectura. Na 4ª secção deste capítulo, dá-se conta de como a primeira surge imersa no



<
David e Salomão,
Crónica de Nuremberga
de Hartmann Schedel,
gravuras de Wohlgemuth,
1493, fólio 47 v., gravura.

A redenção do mundo
pela morte de Cristo na
cruz, Mestre das
Filacteras ou Mestre de
1464, gravura.

corporativismo, enquanto a segunda resgata individualidades. Gil Vicente, inserido neste contexto, é nomeado em 1524 "Mestre de retórica das representações", recebendo rendimentos fixos pela actividade teatral e consolidando o seu prestígio (p. 84). É inegável o incremento da actividade artística nos reinados de D. Manuel I e D. João III, o que, como é atestado na secção seguinte, originou a procura de obras de arte no exterior, principalmente na Europa do Norte, no reinado do primeiro, e maioritariamente sob a influência de Itália, no caso do segundo. Os critérios avaliativos que, à época, condicionavam a recepção das obras são isolados na última secção do capítulo: a capacidade de comover, o carácter de novidade e o registo "natural" conjugavam-se na excelência (pp. 112-114).

O terceiro e último capítulo (pp. 129-195) é composto por sete secções: "Metodologia", "As figuras em desfile", "Anjos", "Diabos", "Uma alegoria da vida", "Justos" e "Uma acção num espaço". Consiste na leitura iconológica de *História de Deos*, "um desfile processional de figuras", acerca do qual se conjectura, *a priori* com excessivo optimismo, o "aparente sucesso editorial" (p. 132), por ser dos poucos textos vicentinos (como *Barca do Inferno*, *Inês Pereira*, *Maria Parda e Fé*) a gozar de uma edição quinhentista avulsa, fora da *Copilação*. Contudo, se juntarmos a essa edição avulsa da Biblioteca Nacional de

Madrid, um novo folheto⁴, da Biblioteca dos Marqueses de Sabugosa e Condes de São Lourenço, *História de Deos* singulariza-se como o único auto de Gil Vicente de que se conhecem dois folhetos quinhentistas.

Metodologicamente, são definidos campos de pesquisa iconográfica, que contemplam figuras, trajes, adereços e acções. Quer episódios representados, como a descida de Cristo ao limbo, quer invocados, como a crucificação, a par com a introdução de figuras, como o Anjo, a Morte e David, facilmente reconhecíveis pelo público da época, fazem uso da familiaridade da audiência com a produção imagética coeva, permitindo, *a posteriori*, colocar hipóteses acerca da componente espectacular da letra dos autos. Algumas das possíveis fontes iconográficas do auto são identificadas: *A Redenção do mundo pela morte de Cristo na cruz*, gravura do Mestre das Filacteras ou Mestre de 1464 (imagem 23, p. 106); *Melancolia I*, gravura de Albrecht Dürer, 1514 (imagem 35, p. 140); a *Crónica de Nuremberga*, de Hartmann Schedel, gravuras de Wohlgemuth, 1493 (imagem 42, p. 158), etc.

Não obstante a grande acuidade de alguns passos da análise efectuada, nomeadamente, quando evidencia o potencial cénico de uma rubrica como "Toca Satanás a Job e fica coberto de lepra"⁵ (p. 172) e coloca hipóteses acerca do espaço da representação (pp. 184-195), há

⁴*História de Deos e Ressurreição de Cristo*, António Álvares, 1598. Informação recolhida de *As obras de Gil Vicente*, direcção científica de José Camões, Vol. IV, Lisboa, edição do Centro de Estudos de Teatro e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, p. VIII.

⁵Edição *op. cit.*, Vol. I, p. 310.

A caricatura entre o palco da vida e o teatro em cena

Maria Helena Seródio



Maria Virgílio Cambraia Lopes, *O teatro n' A paródia de Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, 330 pp.

Estão, portanto, as duas instituições em excelente companhia, e a caminhada promete ser de incentivo mútuo.

O livro de Maria Virgílio Cambraia Lopes constitui uma perspetiva interessante e original sobre a relação do periódico *A paródia* – que se publicou entre 1900 e 1907 – com o teatro em Portugal nas vertentes várias em que essa articulação é possível de referir: quer no modo como o teatro “se intromete na [sua] estrutura” (p. 15), quer no modo como a publicação via a actividade teatral na sua figuração plural. Nesse sentido identificam-se, neste periódico, os artistas, dramaturgos, críticos e demais intervenientes na cena teatral de então, mas também os espectáculos, as salas de teatro, e as muitas convenções que organizavam o tecido cultural e artístico da altura.

O estudo trata, portanto, de inventariar procedimentos de “interferência” produtiva: quer localizando nas caricaturas de Bordalo (e seus colaboradores) – e nos textos que as acompanham – uma forma de documentar, de forma imaginativa e crítica, a realidade artística desse tempo, quer analisando a contaminação de processos que torna a matéria iconográfica do periódico um modo de encenação do real (e esse na sua mais larga e momentosa ocorrência política).

E uma das primeiras impressões que nos deixa este livro de Maria Virgílio é a “importação” diligente dessas articulações. Com efeito, ele é em si um precioso auxiliar documental (facultando-nos índices de peças e espectáculos citados, bem como a lista dos profissionais ligados ao teatro que são nomeados no periódico), mas é também uma visão cúmplice do olhar d'*A paródia*. É nesse sentido que aferimos os curtos resumos que acompanham os títulos de cada um dos cinco capítulos do livro¹, ou o carácter sucinto de cada sublínea, ou o indifereçável gosto com que cita, parafraseia e comenta algumas declarações, legendas ou ilustrações do periódico.

Esse esforço e essa atenção são prelúdio elucidativo de um magnífico conjunto de 79 ilustrações que o volume inclui entre as páginas 209 e 285 e que a qualidade do papel *couché* aqui usado vem realçar ainda mais.

Por tudo isto se dirá que, sendo embora um trabalho realizado no contexto académico (com as exigências de rigor documental e ensaístico que isso implica), o livro se posiciona também na relação com o objecto que estuda

Foi um encontro feliz: no ano em que se celebrava o 1.º centenário da morte de Rafael Bordalo Pinheiro, registou-se uma convergência institucional entre a Imprensa Nacional – Casa da Moeda e o Centro de Estudos de Teatro (da Universidade de Lisboa) através de um protocolo, no âmbito do qual surgiu a publicação *O teatro n' A paródia de Rafael Bordalo Pinheiro*, de Maria Virgílio Cambraia Lopes, que é uma versão revista da sua dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, apresentada e defendida em 2003 (e que Luiz Francisco Rebello arguiu de forma atenta e brilhante).

Esta convergência institucional não opera, todavia, de forma avulsa ou inesperada. Há todo um historial de cuidada atenção ao teatro por parte da editora (fruto indesmentível do empenho do Dr. Braz Teixeira, seu Director), e há, por parte do Centro, um trabalho continuado na preparação, fixação, e edição crítica de textos de teatro, entre outros trabalhos de investigação que por lá se vão fazendo. Uma afloração visível da compatibilidade de esforços foi a edição de Gil Vicente em 5 volumes em 2002 – *As obras de Gil Vicente* – com direcção científica de José Camões, a que, de resto, se seguiu, em 2003, a publicação em dois volumes das actas do Congresso Internacional *Gil Vicente 500 anos depois*, promovido pelo Centro de Estudos de Teatro na Faculdade de Letras de Lisboa.

¹ I – Rafael Bordalo Pinheiro; II – *A paródia*; III – O teatro e a estrutura interna d' *A paródia*; IV – O olhar d' *A paródia*; V – Da teatralidade do olhar d' *A paródia*.

como parceiro de um olhar lúdico, certo na mirada, aforístico na expressão.

Parte, é certo, e como não podia deixar de ser, de bibliografia existente que tem estudado a obra de Bordalo – com destaque natural e justo para a ensaística de José Augusto França –, e passa em revista – ainda que breve – o envolvimento do caricaturista com o teatro: a sua estreia fugaz no teatro amador, as ilustrações várias de publicações de teatro, os figurinos que desenha, as decorações que propõe para salas de teatro, as transferências entre títulos de trabalhos seus e espectáculos levados à cena em Lisboa e, enfim, o "regime" de convivência boémia e divertida que Bordalo foi mantendo com os fazedores de teatro.

O trabalho a que procede Maria Virgílio estuda o perfil da publicação, caracteriza o seu posicionamento político (que embora plural, ou plurivocal, não deixa de ser satírico), refere a sua episódica confrontação com a censura (em 1902, decorrente de uma caricatura do rei D. Carlos feita por Manuel Gustavo), enumera as suas rubricas fixas, e assinala os ecos do teatro na estrutura da revista: nos títulos, nos figurinos, nos anúncios, nos artigos de opinião, e mesmo na dramaturgia própria que a revista desenvolve. Mas este estudo localiza também o progressivo afastamento do *topos* do teatro após a morte de Bordalo em 1905, e isso tanto como matéria de que se fala(va), como de procedimento editorial que toma(va) de empréstimo processos específicos da actividade teatral.

Na atenção que o periódico dedica aos teatros é particularmente curiosa a análise do discurso crítico que dá testemunho de eleger critérios bem diferentes consoante escrevesse sobre uma actriz ou um actor: no 1.º caso o critério é a beleza (visível nas formas), no 2.º é a arte "viril" de esmagar ou subjugar a plateia.

Interessante é também a caracterização que faz da criação dramática, dando conta do incontornável e persistente gosto pelo dramalhão a ocupar muitas das salas de teatro em Lisboa. Exemplo disso era em 1900 a programação prevista para o Teatro do Príncipe Real, manifestamente insistente na desgraça infantil: *Duas órfãs, O enjeitado, Infância desvalida, A creche, Sanatório para crianças escrafulosas*.

Mas se este tardo-romantismo teimava em ocupar monocordicamente o gosto dominante – para desespero de quem achava que o teatro deveria alegrar a vida e que já bastava de receitas antigas – a verdade é que o assomo do simbolismo à Maeterlinck surgia aos colaboradores d' *A paródia* como pura "demência, delírio, incoerência, disparate, desconchavo", "sem pés nem cabeça" (p. 81).

De mais enfermidades estava, porém, o teatro cheio, como a voga – provinciana – das muitas traduções (enfim, o enraizado deslumbramento pelo estrangeiro) e que ainda

por cima eram de má qualidade. E isto a ponto de contagiarem também os críticos, como aquele que referiu – presume-se que com seriedade e circunspecção –, a propósito de uma récita no D. Maria, como sendo o *Frei Luís de Sousa* "um chefe d' obra" (cit. pp. 68 e 112).

Outros achaques acometiam ainda a vida teatral entre nós por esse tempo: as precárias condições das casas de espectáculo, a deficiente preparação dos artistas, a fraca ilustração do público, a impreparação e convivência de alguns críticos, a inaceitável interferência dos censores, o peso dos impostos que recaiam sobre as empresas de teatro, a ingerência nas artes por parte do governo, entre mais algumas maleitas que iam sendo denunciadas no periódico em análise.

Mas para além desta veia satírica na visão do teatro que então se praticava, uma outra perspectiva crítica ocupou as páginas d' *A paródia*: a de olhar o palco da história a partir da gramática do teatro.

Assim se transferia o nome de personagens de dramas célebres para as figuras de políticos (com intencionais conotações), ou títulos de obras e vocabulário específico do teatro para acontecimentos da vida política. Mas assim também se confundia Parlamento e casa de espectáculos, ou se criavam enquadramentos de palco (com bambolinas, panos de boca ou figurinos e adereços vários) para a caricatura de estadistas em acção.

A identificação destes procedimentos leva Maria Virgílio a levantar a questão – pertinente mas não fácil de provar – de "saber em que medida *A paródia*, servindo-se da crítica humorística (através da caricatura, mas também do dito, da anedota ...), terá contribuído para a difusão de um imaginário colectivo que se revê na representação da vida política e social como um vasto teatro" (p. 199).

É evidente que este é um *topos* que bem recordamos do verso shakespeariano "The world is a stage" (*As You Like It*, II, vii, 139 ss), que vingou no imaginário barroco, e que no seu sentido sociológico foi bem fixado há 50 anos por Erving Goffman (*A apresentação do eu na vida de todos os dias*, 1959), fazendo hoje parte do "arsenal" dos procedimentos da nossa imputada pós-modernidade. Mas esta equação surge aqui, neste estudo da Maria Virgílio, redimensionada numa outra articulação: entre o real, o teatro e a caricatura.

Por tudo o que aqui ficou dito, é justo concluir que o presente estudo faz d' *A paródia* uma análise cuidada e minuciosa, mas também cúmplice e festiva, dando assim testemunho da importância de Bordalo para conhecermos o teatro do seu tempo: tanto o que se viu em palco, como o que identificou na cena política. Sempre num vaivém inventivo, de pendor deliciosamente satírico, de quem no teatro vê a vida, e na vida o teatro.



Publicações de teatro em 2005

Lista compilada por Sebastiana Fadda

Peças originais (ou volumes de peças) em primeira edição

- AA.VV., *Teatro popular mirandês: Textos de cariz religioso*, prefácio de José Oliveira Barata, Coimbra, GEFAC [Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra] / Almedina, 2005.
- BOLITO, Carla, *Transfer*, Lisboa, 101 Noites, 2005.
- BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais, *Noite de Inês, Constança*, posf. Eugénia Vasques, Lisboa, Assírio & Alvim, Obras de Fiamma Hasse Pais Brandão, 1, 2005.
- CALDAS, Miguel Castro, *O homem do pé direito, O homem da picareta*, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 15, 2005.
- *Nunca-terra em vez de Peter Pan* [inclui um CD com o registo áudio do espectáculo], Lisboa, Primeiros Sintomas Associação Cultural, 2005.
- CAMÕES, Luís de, *Teatro completo*, pref., notas e fixação do texto de Vanda Anastácio, Porto, Caixotim Edições, Caixotim Clássicos, 2005.
- CARDOSO, Fernando, *Alunos inteligentes*, Lisboa, Portugalnundo, Teatro na Escola, 2005.
- *Bendito apagão*, Lisboa, Portugalnundo, Teatro na Escola, 2005.
- *Diálogo com o príncipezinho*, Lisboa, Portugalnundo, Teatro na Escola, 2005.
- COELHO, Paulo Mira, *Palhaço de mim mesma*, Lisboa, Hugin Editores, 2005.
- IRAS, Pedro, *As sombras [Slow, A última praia antes do farol, Uma carta a Cassandra, O pressentimento de Inverno, Cultural]*, Porto, Campo das Letras, Campo do Teatro, 2005.
- GUEDES, Castro, *À esquerda do teu sorriso*, Porto, Campo das Letras, Campo do Teatro, 2005.
- HALPERN, Manuel, *O segredo do teu corpo / Palco*, Lisboa, Quimera, 2005.
- JÚDICE, Nuno, *Teatro [O que eu te queria dizer, o que eu queria que me disesses, Colóquio de amor, O crime perfeito, Área de serviço, O regresso de Fausto]*, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 14, 2005.
- LA FÉRIA, Filipe, *Canção de Lisboa*, segundo o filme de Cottinelli Telmo, diálogos e versos de José Galhardo, música de Raúl Ferrão e Raul Portela, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005.
- LOPES, João Santos, *Insónia*, Lisboa, INATEL (Grande Prémio do Concurso INATEL/Teatro - Novos Textos 2005), 2005.
- MENDONÇA, José Tolentino, *Perdoar Helena*, Lisboa, Assírio & Alvim, A Phala, 2005.
- MURRAÇAS, André, *As peças amorosas*, Lisboa, 101 Noites, 2005.
- PESSOA, Carlos J., *A vida continua: Tragicomédia familiar em cinco actos*, Lisboa, Livros da Garagem, 1, 2005.
- *7 Crónicas de Natal para um autógrafo*, Lisboa, Livros da Garagem, 2, 2005.
- *Ácido (sobre a imigração e talvez mais...)*, Lisboa, Livros da Garagem, 3, 2005.
- POPPE, Manuel, *A aranha: comédia sem actos*, Lisboa, Teorema, 2005.
- ROSA, Armando Nascimento, *Maria de Magdala (fábula gnóstica)*, Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 2005.
- SAMPAIO, Jaime Salazar, *Teatro completo IV [O veredicto, Lição de amor num aeroporto, A esperança, A colecção, Pelos caminhos deste território, Algumas palavras numa sala de espera, A pista fechada]*, introd. e org. Sebastiana Fadda, textos de Maria Helena Serôdio, Georges Stobbaerts, João Lázaro, Daniel Gouveia, José Mascarenhas, Carlos Paniágua Fêteiro, Mário Primo e uma entrevista de Ana Maria Ribeiro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2005.
- SARAMAGO, José, *D. Giovanni ou o dissoluto absolvido*, Lisboa, Editorial Caminho, O Campo da Palavra, 2005.
- SOUZA, Naum Alves de, *Teatro*, Coimbra, Cena Lusófona / Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, 2005.
- TORRADO, António, *O homem sem sombra*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.

Peças em reedição

- BARBOSA, Miguel, *Teatro [As multinacionais da bondade, O canário já não canta, A materialização do amor, versões revistas de Os carnívoros (1964), Muro alto (1967), A materialização do amor (1978)]*, Lisboa, Universitária Editora, 2005.
- CAMÕES, Luís de, *Obras Completas: Teatro*, vol. I (*Auto dos Anfatriões, Auto de El-Rei Seleuco, Auto de Filodemo*), Lisboa, RBA Editores [adopta a lição estabelecida por Hernani Cidade em Circulo dos Leitores, 1984].



- GARRETT, Almeida, *Frei Luís de Sousa*, realização didáctica de Luís Amaro de Oliveira, Porto, Porto Editora, 2005.
- RÉGIO, José, *Teatro*, 2 vols. (1.º vol.: *Jacob e o anjo*, ou *História do Rei e do bobo* (1930-1931); *Três máscaras*, 1934; *Sonho duma véspera de exame*, 1935; *Jacob e o Anjo*, 1940; *Sou um homem moral*, inédito de 1940; *Benilde ou a Virgem-mãe*, 1947; 2.º vol.: *El-rei Sebastião*, 1949; *O meu caso*, 1950; *A salvação do mundo*, 1954; *Três máscaras*, 1957; *Mário ou eu próprio – outro*, 1957; *O judeu errante*, 1967; Apêndice: Post-fácio; *Peça teatral – revista*; *O homem feliz*; Fragmentos não identificados), pref. Antônio Braz Teixeira, aparato crítico dos textos inéditos de Paula Estrela Lopes Mendes, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses / José Régio, *Obra Completa*, 2005.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, *As torres millenárias*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005.
- SILVA, António José da, *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (edição fac-similada da edição de 1905, Coimbra, França Amado-Editor, ópera jocosa prefaciada e revista por Mendes dos Remédios), Lisboa, Alcalá, 2005.
- ### Traduções
- BRECHT, Bertolt, *Teatro 3* [O voo dos Lindbergh, A peça didáctica de Baden-Baden sobre o acordo, O que diz sim. O que diz não, A decisão, A Santa Joana dos Matadouros, A excepção e a regra, A mãe], trad. José Maria Vieira Mendes, Lino Marques, Manuel Resende, Jorge Silva Melo, introd. Vera San Payo de Lemos, Lisboa, Livros Cotovia, 3, 2005.
- CHURCHILL, Caryl, *Um número*, trad. e introd. Paulo Eduardo Carvalho, Porto, Assédio Édissao, 2005.
- DJERASSI, Carl / HOFFMAN, Roald, *Oxigénio: Uma peça em dois actos e 20 cenas*, trad. Manuel João Monte, pref. José Ferreira Gomes, Porto, Universidade do Porto, 2005.
- FASSBINDER, Rainer Werner, *Sangue no pescoço do gato*, trad. José Maria Vieira Mendes, Lisboa, Edições Cotovia, Teatro, 2005.
- HANDKE, Peter, *Os insensatos estão a extinguir-se*, trad. Patricia Link, pref. Guilherme Filipe, Lisboa, Alexandria Editores, 2005.
- HERZBERG, Judith, *A fábrica de nada*, trad. David Bracke, adapt. Miguel Castro Caldas, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 13, 2005.
- JARRY, Alfred, *Ubu* [Rei Ubu, Ubu agrilhado, Ubu cornudo, Ubu no outeiro], trad. Luísa Costa Gomes, Porto, Campo das Letras, Campo do Teatro, 2005.
- LACHAUD, Denis, *Hetero*, trad. José Paulo Moura, Porto, Moura Editor, 2005.
- LAGARCE, Jean-Luc, *Music-Hall, História de amor (últimos capítulos)*, *Últimos remorsos antes do esquecimento*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 9, 2005.
- MAYORGA, Juan, *Caminho do céu, O jardim queimado, Animais nocturnos*, trad. António Gonçalves, Lisboa, Artistas Unidos / Atelier Européen de la Traduction, Scène Nationale d'Orléans / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 12, 2005.
- MARBER, Patrick, *Quase*, trad. Vera San Payo de Lemos, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.
- PINTER, Harold / ONETTI, Antonio / TARANTINO, Antonio / SIERENS, Arne / ENIA, Davide / McLEAN, Duncan / WALSH, Enda / IUNKER, Finn / PRESNIAKOV, Irmãos / FOSSE, Jon / MENDES, José Maria Vieira / MAYORGA, Juan / RUSSO, Letizia / BARBOSA, Marcos / CALDAS, Miguel Castro / SCIMONE, Spiro, *Conferência de imprensa e outras aldrabices*, trad. Pedro Marques, Joana Frazão, Letizia Russo, José António Costa Ideias, José Maria Vieira Mendes, Jorge Silva Melo, Filipe e Nina Guerra, Pedro Porto Fernandes e António Gonçalves, Lisboa, Artistas Unidos / Teatro Nacional D. Maria II / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2005.
- RACINE, Jean, *Berenice*, trad. Vasco Graça Moura, ed. bilingue, Lisboa, Bertrand Editora, 2005.
- –, *Fedra*, trad. Vasco Graça Moura, pref. Maria Alzira Seixo, ed. bilingue, Lisboa, Bertrand Editora, 2005.
- RUSSO, Letizia, *Os animais domésticos, Túmulos de cães*, trad. Jorge Silva Melo, José Lima e Pedro Marques, Lisboa, Artistas Unidos / Teatro Nacional D. Maria II / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 10, 2005.
- SÓFOCLES, *Filoctetes*, trad., introd. e notas José Ribeiro Ferreira, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos e Latinos, 2005.
- TARANTINO, Antonio, *Stabat mater, Paixão segundo João*, trad. Tereza Bento, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro 11, 2005.
- TCHÉKHOV, Anton, *O tio Vânia*, trad. António Pescada, Porto, Campo das Letras, Campo do Teatro, 2005.
- –, *O tio Vânia*, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.
- WILDE, Óscar, *Um marido ideal*, trad. Carmo Vasconcelos Romão, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005.
- ### Estudos / Documentos
- AA.VV., *Companhia de Teatro de Sintra: 15 Anos a fazer caminho no teatro*, s.l., Pinter Portuguesa, 2005.
- AA.VV., *Teatro Animação de Setúbal: Histórias de teatro / 30 anos (1975-2005)*, Setúbal, TAS & DDLX, 2005.



- AA. VV., *Máquinas de cena / Scene Machines*, Porto, Campo das Letras, Campo do Teatro, 2005.
- ALVAREZ, José Carlos (editor), *Museu Nacional do Teatro: Roteiro*, contém textos de Luiz Francisco Rebello, Jorge Silva Melo, Mário Jacques, Vítor Pavão dos Santos, Ana Arez e José Carlos Alvarez, Lisboa, Museu Nacional do Teatro / Ministério da Cultura / Instituto Português de Museus, 2005. [tb. editado em inglês]
- BORGES, Susana (org.), *Desavergonhadamente pessoal: O trabalho dos actores*, fotografias de Adriana Freire, Cruz Quebrada / Dafundo, Oficina do Livro, 2005.
- CARVALHO, Mário Vieira de, *A ópera como teatro: De Gil Vicente a Stockhausen*, Porto, Âmbar, Col. Âmbar Referência, 2005
- CRUZ, Duarte Ivo, *Teatros de Portugal*, Lisboa, Edições Inapa, História da Arte, 2005.
- *O essencial sobre Jaime Salazar Sampaio*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, O Essencial Sobre, 2005.
 - *O teatro português: estrutura e transversalidade*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor" / Departamento de Galego-Português, Francês e Linguística, 2005.
- CRUZ, José de Matos, *Joaquim de Almeida: Um actor de Montijo 1838-1921*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2005.
- DACOSTA, Fernando, *José de Castro: Fotobiografia*, Queluz, Mensagem, 2005.
- FILIPE, Fernando / PRETO, Gonçalves (coord.), *Armando Cortez: 1918-2002*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005.
- GALHÓS, Cláudia, *Corpo de cordas: 10 anos da Companhia Paulo Ribeiro*, Lisboa, Assírio Et Alvim, 2005.
- GUERRA, Maria do Céu, *Ser e não ser, ou histórias da história do teatro*, Braga, Círculo de Leitores, 2005.
- JACQUES, Mário, *A recepção de um espectáculo teatral: História de uma experiência*, Porto, Campo das Letras, Campo do Teatro, 2005.
- LÍVIO, Tito, *Ruy de Carvalho: Um actor no palco da vida*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2005.
- LOPES, Maria Virgílio Cambraia, *O teatro n' A Paródia de Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Arte e Artistas, 2005.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (ed.), *A arte de Jorge de Sena* [contém poesia, ficção, ensaio e teatro: o acto IV de *O indesejado* e *Epimeteu ou o homem que pensava depois*], Lisboa, Relógio d'Água, 2004.
- MACHADO, João Nuno Sales, *A imagem do teatro: Iconografia do teatro de Gil Vicente*, Casal de Cambra, Caleidoscópio Edição e Artes Gráficas, 2005.
- MELO, Maria do Céu de, *A expressão dramática à procura de horizontes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.
- MOUTINHO, José Viale, *A história de William: A possível infância de Shakespeare*, ilustrações de José Emilio, Porto, Campo das Letras, 2005.
- NASCIMENTO, Aires A. (ed.), *Sófocles: XXV centénario do nascimento*, Actas do colóquio, org. Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras de Coimbra, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 2005.
- NASCIMENTO, Aires A. / BARBOSA, Manuel de Sousa (coord.), *Luís da Cruz, S.J. e o teatro jesuítico nos seus primórdios*, Actas do colóquio comemorativo do IV centénario da morte do dramaturgo (1604-2004), Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A origem da tragédia*, trad. Sofia Ribeiro, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005.
- RAIMUNDO, Josefina, *Fernando Curado Ribeiro: O último galã. Concerto para dois*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa / Rita Curado Ribeiro - Produções e Eventos, 2005.
- REIS, Luciano, *Teatros portugueses*, Lisboa, SeteCaminhos, 2005.
- *Os grandes actores portugueses*, Lisboa, SeteCaminhos, 2005.
 - *Os grandes dramaturgos portugueses*, Lisboa, SeteCaminhos, 2005.
 - *Laura Alves, a rainha do palco*, Lisboa, SeteCaminhos, 2005.
 - *Vasco Santana, um caso raro de popularidade*, Lisboa, SeteCaminhos, 2005
 - *Expressão corporal e dramática*, Lisboa, SeteCaminhos, 2005.
- SANTOS, José Baião / LOBO, Fernando / PITÉ, Jorge., *Dramaturgia* [análise e debate teatral das peças *A orga*, *Réquiem para Sidónio* e *A carroça dos saltimbancos*], vol. I, Lisboa, SeteCaminhos, 2005.
- SILVA, Alexandra Moreira / CARVALHO, Paulo Eduardo (org.), *Teatro em tradução: Cadernos de literatura comparada*, n.ºs 12/13, Porto, Edições Afrontamento / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2005.
- SILVA, Jorge Bastos da, *Shakespeare no romantismo português: Factos, problemas, interpretações*, Porto, Campo das Letras, Campo da Literatura / Ensaio, 2005.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e, *Ensaio sobre Eurípidés*, Lisboa, Livros Cotovia, Ensaio, 2005.
- TEYSSIER, Paul, *A língua de Gil Vicente*, pref. de Ivo de Castro, trad. Telmo Verdelho, Evelina Verdelho, António José Miranda, Maria da Conceição Guerra, Maria Edite Ferreira, Eduardo Vasconcelos, Maria Helena Santana, José Manuel Pereira de Melo, Luís Machado de Abreu, Maria Leocádia Regalo, col. Ivo de Castro, Carlos Pio, José Camões e Helena Dias¹, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.



TRIGO, Jorge / REIS, Luciano, *Parque Mayer 1953-1973*, vol. 2, Lisboa, SeteCaminhos, 2005.

XAVIER, Lola Geraldès, *Deleitar e instruir: A dramaturgia de Almeida Garrett*, introd. José Oliveira Barata, Mangualde, Edições Pedagogo, 2005.

Publicações periódicas

Artistas Unidos: Revista, n.ºs 13 (Abril de 2005) e 14 (Novembro de 2005), dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia.

Cena aberta, n.º 4 (Junho de 2005) e n.º 5 (Dezembro de 2005), dir. António Augusto Barros, revista da Cena Lusófona, Coimbra.

Duas Colunas, n.ºs 14 (Janeiro de 2005) e 15 (Abril de 2005), dir. José Luís Ferreira, ed. João Luís Pereira, Porto, Teatro Nacional S. João.

Eco Artístico: Revista Teatral (10 de Outubro de 1911 a 30 de Dezembro de 1912), edição facsimilada, Coimbra, Instituto de Estudos Teatrais Jorge de Faria / Angelus Novus, 2005.

Sinais de cena, n.º 3 (Junho de 2005) e n.º 4 (Dezembro de 2005), dir. Maria Helena Seródio, revista da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro / Centro de Estudos de Teatro, Porto, Campo das Letras.

PUBLICAÇÕES DE TEATRO EM 2003 e 2004

Adenda à lista publicada em Sinais de cena n.ºs 1 e 3

ALMEIDA, J. Lopes de, *Hotel Sarilhos: Comédia em 2 actos*, Gondomar, Arca das Letras Editora, Teatro, 2004. [peça]

CAETANO, Cristina Maia, *Conhecer o teatro em Moçambique*, Pinhel, PEL - Pinhel Editora, 2004. [estudo / documento]

CÓRREGO, Manuel, *Um desenho na face, Anailde*, S. João da Madeira, O Regional Edições, 2004. [peça]

CORREIA, Júlia, *Virginia Vitorino e a vocação do teatro: Percurso de um sucesso*, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2004. [estudo / documento]

LAROQUE, François, *Shakespeare: O teatro do mundo*, trad. Fernanda Oliveira, Lisboa, Quimera, Descobrir, 2003. [estudo / documento]

MOITA, Teixeira, *Quanto durou Jacques?*, (2.º Prémio do Concurso INATEL/Teatro - Novos Textos 2002), Lisboa, INATEL, 2003. [peça]

MORAIS, José, *A beleza e a felicidade: Fantasia científica*, Porto, Campo das Letras, Instantes de Leitura, 2003. [texto híbrido, entre a narrativa e a peça de teatro]

PLAUTO, *A comédia dos burros*, introd., trad. do latim e notas Aires Pereira do Couto, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos e Latinos, 2003. [peça]

SANCHES, Vicente, *Três aforismos (pré-póstumos, como diria Musil), Esta espécie de carta dirigida aos editores portugueses para saber se querem editar as Obras Completas de Vicente Sanches; ou, pelo menos, as Incompletas*, Castelo-Branco, Ed. do Autor, 2003. [peça]

-- *A Rainha Santa e o Rei Poeta, peça de teatro de aforismos: Em sete aforismos e uma palavra inicial*, Castelo-Branco, Ed. do Autor, 2004. [peça]

-- *21 Aforismos (mais ou menos teológicos). Teatro de aforismos: peça em três segmentos - Anexo mínimo (A cada ser, Fábula das fábulas, O mágico, Cegos e escravos, A situação definitiva)*, Castelo-Branco, Ed. do Autor, 2004. [peça]

Adágio, Revista do Centro Dramático de Évora, n.º38/39, dir. Cendrev, Setembro/Dezembro de 2004.

Cena aberta, n.º 2 (Junho de 2004) e n.º 3 (Dezembro de 2004), dir. António Augusto Barros, revista da Cena Lusófona, Coimbra.

¹ Trata-se de uma gralha:

O nome é Helena Reis

Silva

Raúl Solnado e o Teatro Villaret

1965-1974

Ana de Carvalho¹



<

O impostor geral,
de Gogol / Francisco Mata
e Carlos Wallenstein,
enc. Francisco Ribeiro,
Teatro Villaret, 1965
(Raúl Solnado),
fot. Augusto Cabrita.

O que de mais legítimo podemos dizer sobre Raúl Solnado é que ele se tornou parte importante da memória cultural do nosso país. Nessa edificação de memória existe um marco, ainda hoje visível, que é o Teatro João Villaret, em Lisboa.

O Teatro Villaret, como acabaria por ficar conhecido, foi de facto o sonho, o grande projecto de Raúl Solnado. E se só por si, no meu entender, este facto mereceria que sobre ele atentássemos, não me resta a menor dúvida de

que a dimensão deste projecto é suficientemente importante, determinante mesmo, para nele identificarmos uma forma de transformação cultural deste país.

Para que se perceba melhor esta minha convicção é conveniente fazer uma breve caracterização do ambiente em que nasce e é concretizada a ideia do Teatro Villaret.

Nos finais da década de 50, Solnado conhece outras realidades teatrais no estrangeiro, principalmente no Brasil. É neste país que contacta com salas de espectáculo para

¹ Um agradecimento muito especial a Raúl Solnado e ao Museu Nacional do Teatro.

pequenas plateias: os chamados teatros de bolso (*little theaters*), que surgiram um pouco por todo o mundo na sequência da segunda guerra mundial. É ainda no Brasil que conhece os chamados espaços mistos, edifícios onde podiam coabitar residentes e outras instituições, como salas de espectáculo. Este tipo de sala, que permitia uma maior aproximação entre o público e a cena, uma relação mais íntima e, nesse sentido, uma maior interiorização e cumplicidade, agradara particularmente a Solnado, habituado às grandes plateias e a "banhos" de multidões.

Por outro lado, no início dos anos 60, Solnado estava em pleno auge da sua carreira de humorista e, graças aos famosíssimos monólogos que punham o país a rir às gargalhadas, tornara-se um dos maiores casos de popularidade de sempre. O sucesso, porém, tornara-se asfíxiante para o próprio actor que, como referiu em entrevista ao suplemento *Pública* (17/02/2002), chegava a sentir-se perseguido por ele próprio! As pessoas sabiam de cor os seus monólogos, entretanto editados em disco, chegando a ser frustrante fazer espectáculos em que o público se adiantava nas deixas. Solnado mesmo sem ser em cena, tinha que corresponder, permanentemente, à imagem que criara. Este sucesso esmagador terá contribuído bastante para o desejo de novas experiências na arte da representação. É preciso lembrar que a oferta de espectáculos de teatro era então, em número e em qualidade, bastante limitada. Por um lado, não nos podemos gabar de ser um país com forte tradição na produção teatral, por outro, a censura era um condicionamento a ter em devida conta e, por outro ainda, o funcionamento das companhias de teatro em Portugal (leia-se Lisboa e Porto) estava dependente da figura do todo poderoso empresário que geria toda a máquina teatral e, nesse sentido, também a escolha de elenco e de repertório.

É neste cenário que Raúl Solnado decide avançar para a concretização do seu sonho: a construção de um teatro de pequenas dimensões, onde ninguém lhe dissesse o que tinha de fazer e onde pudesse realizar-se como actor experimentando novos repertórios, criando o seu próprio modelo.

Depois de alguns anos em demanda de um espaço (pois não era fácil construir um edifício de raiz no centro

da cidade...), Solnado descobriu um prédio em construção na Av. Fontes Pereira de Melo cujo empreiteiro era conhecido do seu pai. Esta pequena coincidência pode ter sido responsável pela existência do Teatro Villaret, já que todas as tentativas até então tinham resvalado ao primeiro contacto com o construtor¹. Assim, em 1963, Solnado e Rui Martins, cenógrafo com quem veio a fazer sociedade, alugam por 25 contos o rés-do-chão e a cave do referido prédio em construção, constituem uma sociedade (TEBO – Teatro de Bolso, Lda.) e no Dia Mundial do Teatro (27 de Março), por sinal a primeira vez que tal data era comemorada em Portugal, o actor anunciou em conferência de imprensa a construção do seu Teatro de Bolso, em plenas avenidas novas, nessa altura uma zona em expansão da cidade de Lisboa, de fácil acesso e seguro estacionamento.

Solnado contava com a vantagem de ser quem era, com o Decreto-Lei 42660 (de 20/11/59) – que passou a permitir a construção de salas de espectáculo em espaços mistos –, e com amigos bem colocados que se disponibilizaram enquanto fiadores do empréstimo bancário que contraiu. Conseguida a autorização para a escavação de 2m abaixo do nível do solo, as obras começaram em 1964.

Também ao nível da construção o novo Teatro representava de facto uma nova maneira de encarar e de fazer esta arte e não apenas pelas suas pequenas dimensões. De facto, o Teatro Villaret foi pensado por um actor que conhece as necessidades da cena e dos que nela trabalham e que tudo fez para ir ao encontro do que considerava uma exigência dessa actividade. Inovou na organização da plateia: sem a tradicional divisão de lugares, com cadeiras desencontradas, em plano inclinado, garantindo boa visibilidade e uma perfeita acústica em qualquer ponto da sala; inovou no equipamento técnico, topo de gama (188 projectores, tecto móvel, órgão de luz e saídas de som estrategicamente localizadas); inovou no acolhimento e conforto do espectador (climatização geral, fácil acesso às bilheteiras, ao *foyer* e à sala); inovou também na comodidade e necessidades do actor (sala de ensaios com dimensões iguais às do palco, ar condicionado nos bastidores e camarins – com água quente e fria –,

¹ No registo áudio do programa *Zip-Zip*, Solnado, conta, em entrevista na última sessão, as peripécias por que passou para construir o teatro: "Ouvi coisas terríveis dos construtores civis. Houve um até que me disse: 'Um teatro?! Eu não gosto de bailaricos cá no prédio!'"



<
Figurinos de Daciano da Costa para *O impostor geral*, de Gogol / Francisco Mata e Carlos Wallenstein, enc. Francisco Ribeiro, Teatro Villaret, 1965 [programa do espectáculo].

rede de intercomunicadores...) e inovou também na forma como se apresentou, ou seja, no *décor*. Neste aspecto é relevante a colaboração de Daciano da Costa, o responsável pela decoração do novo teatro, a quem Solnado, após uma visita à Aula Magna (da Reitoria da Universidade de Lisboa), pediu que fizesse o seu teatro impondo-lhe apenas a condição de este ser azul e vermelho. As (muitas) limitações e dificuldades que a construção do edifício apresentava foram verdadeiros desafios à criatividade. Daciano da Costa soube transformar os problemas em vantagens e toda a organização do espaço e decoração interior não eram apenas uma questão de gosto, mas antes correspondiam a um harmonioso e inventivo diálogo entre três dimensões: a estética, o conforto e a funcionalidade.

A 10 de Janeiro de 1965, o Teatro Villaret abria oficialmente as portas da sua carreira com a comédia musical *O impostor geral*, uma adaptação de Francisco Mata e Carlos Wallenstein de *O inspector geral*, de Gogol, com encenação de Francisco Ribeiro, direcção musical de

Jorge Costa Pinto, montagem e cenografia de Rui e Hernâni Martins, figurinos e maquetas de Daciano da Costa. Há 14 anos que não se construía um teatro em Lisboa e, pela primeira vez em Portugal, um actor construía o seu próprio teatro. A estreia/inauguração foi um acontecimento nacional ao qual estiveram presentes individualidades das mais diversas áreas. Solnado, porém, não esqueceu a classe artística que, "pela actividade concorrencial", não poderia comparecer e, por isso, decidiu que a ante-estreia começaria às 2h da manhã, de forma a permitir que todos os colegas e demais trabalhadores de outros teatros pudessem estar presentes. Nessa madrugada os 426 lugares não chegaram! E não esqueceu também os anónimos que ajudaram a construir o seu sonho, que "transportaram as pedras". Foi a esses que dedicou o primeiro texto que aparece no programa da estreia:

A picareta de ouro...

Foi conferida ao Manel. Desde o dia em que começaram as obras do teatro ele não desistiu. Cavou, raspou, estucou,

<
O Impostor Geral,
 1965 (programa do
 espectáculo).



Página do programa de
O impostor geral, 1965

<
O impostor geral,
 de Gogol / Francisco Mata
 e Carlos Wallenstein,
 enc. Francisco Ribeiro,
 Teatro Villaret, 1965
 (elenco completo)
 [programa do espectáculo].



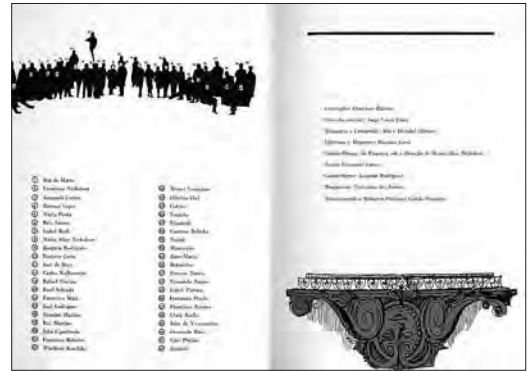
>
 Programa de
Assassinos associados,
 de Robert Thomas,
 enc. João Bethencourt,
 Teatro Villaret, 1967.

pintou e arrumou. O Manel não presta para barómetro. Sua no Verão e sua no Inverno. Às cinco horas, quando o mestre dava o sinal para parar o trabalho, o Manel estava embalado e só parava lá para as cinco e dez, cinco e um quarto.

Parava e sorria. Olhava desvanecido para os tijolos e para as tábuas e dava um jeitinho na pá para que ficasse direita. Metia a fralda da camisa para dentro, subia as escadas lentamente, com aquele ar de quem ganha honradamente o seu dinheiro. E durante mais de um ano, das oito da manhã às cinco da tarde, o Manel ajudou a construir um teatro. Talvez nem lhe passe pela cabeça o que isso significa. Mais: talvez desconheça que há Teatro. Mas juro que quando pela primeira vez o pano subir e os projectores se acenderem – juro que hei-de pensar fraternalmente no Manel.²

Quanto ao espectáculo, os críticos maioritariamente aplaudiram e elogiaram, mas encontramos também críticas menos favoráveis, com particular destaque para os aspectos da técnica, cenário e música. Opto por transcrever a opinião de Urbano Tavares Rodrigues que, com alguma isenção, parece fazer a síntese de todas as críticas:

Apesar da minha pouca simpatia por este género híbrido, passei três horas deliciosas (o que deve ter sucedido a todos ou a quase todos os espectadores) admirando a inesgotável fantasia de Raul Solnado, que evidentemente se sobrepõe ao papel, mas tão de acordo com a toada deste "Impostor" nacionalizado que até esse abuso se lhe agradece. É óbvio que *O impostor geral* não faz esquecer *O inspector geral*, de Gogol, mas, embora, uma vez finda a sessão, não nos reste grande coisa na memória, na altura tudo encanta os olhos, lisonjeia os ouvidos, desperta irresistivelmente o riso. Por vezes, parece tratar-se de uma comédia profética. Francisco Mata e Carlos Wallenstein souberam aproveitar da melhor maneira, com inteligência e graça, as figuras e as situações da farsa de Gogol, exagerando onde lhes aprouve exagerar,



enxertando anacronismos e paralelos jocosos no contexto de uma crítica social que, por ser divertida, não é, na origem, menos acerada e demolidora. E disso mesmo, afinal, apesar de tudo, alguma coisa, em boa hora sobejou.³

Se relativamente ao espaço o Teatro Villaret se revelou inovador, o mesmo se pode dizer quanto ao funcionamento, à programação e à imagem. Havia, de facto, um forte espírito de equipa neste teatro: estar ligado ao Villaret, desempenhando funções de actor ou outras, era "vestir a camisola", pertencer àquele "club". O "projecto Teatro Villaret" não era exclusivamente de Raúl Solnado, mas um pouco de todos os que nele trabalhavam. Claro que a pessoa de Solnado não era indiferente a este espírito de corpo: ele era um bom gestor de relações humanas e um factor de agregação fundamental. Por isso um dia, após um período de ausência em que estava a fazer revista no Parque Mayer, os colegas e demais trabalhadores esperaram pelo final da última sessão da carreira do *Pois, pois...*⁴ e "raptaram-no" num autocarro "desviado" para o efeito, fazendo-o entrar em ombros no Teatro Villaret, comemorando assim o seu regresso à casa.

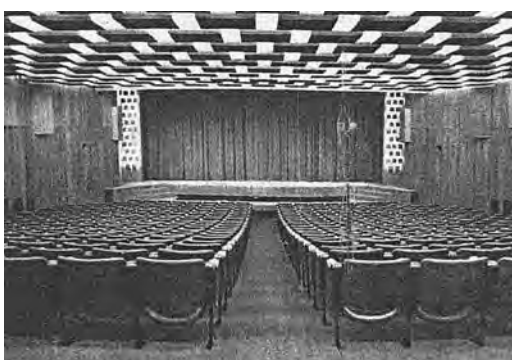
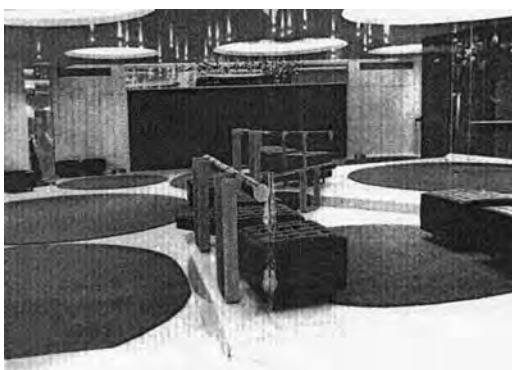
O Teatro Villaret quase não chegava a parar: durante largos períodos tinha três sessões diárias e não raras eram as vezes em que este espaço era solicitado para iniciativas de outras entidades. Esta intensa actividade era sustentada por uma equipa de trabalho não muito numerosa mas coesa que, quando não se encontrava em funções, inventava pretextos para se juntar, chegando a formar o seu próprio Grupo Desportivo.

Autores e temática contemporâneos foram a escolha principal da programação teatral do Villaret. Desde o início, este teatro oferecia ao público repertórios diferentes por diferentes companhias. Pode dizer-se que havia uma tentativa de levar à cena um repertório para um público com referências culturais mais ambiciosas, ao mesmo tempo que a alta comédia, quase sempre protagonizada

² Programa de *O impostor geral*, 1965.

³ *Jornal de letras e artes*, 17/10/65.

⁴ Durante o período em que esteve ligado ao Teatro Villaret, Solnado fez duas revistas fora do Villaret: *Pois, pois...*, em 1968, no Teatro Variedades e *Prá frente Lisboa!*, em 1972, no Teatro Monumental.



<
Sala de espectáculos do Teatro Villaret [Daciano da Costa Designer, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001].

Foyer do Teatro Villaret [Arquitectura: Revista de arte e construção, n.º 86, Jan.-Fev. 1965].

>
>
Visão panorâmica da sala de espectáculos do Teatro Villaret [Arquitectura: Revista de arte e construção, n.º 86, Jan.-Fev. 1965].

por Solnado, enchia a plateia e garantia que o novo teatro não fosse à falência. Assim, além da residente Companhia do Teatro Villaret, por lá residiu também, ainda que durante menos tempo, a Companhia Portuguesa de Comediantes – CPC, e por lá passaram, de forma mais ou menos prolongada, o TNT, a Companhia Teatro Alegre, a Companhia Brasileira do Teatro Isabel Princesa, o GAT, o Grupo 4, o Teje... entre outros exemplos de teatro profissional nacional e estrangeiro. Mas também o teatro não profissional pôde contar com este palco para afirmar a sua existência e contactar com o seu público.

No Villaret foram apresentados recitais, como:

O trovador maldito, com Juca Chaves; a poesia de Garcia Lorca, com Gabriela Ortega, ou *Cancioneiro popular*, com Joaquin Diaz. Por lá cantaram Vinicius de Moraes, Nara Leão, Edu Lobo e Chico Buarque de Holanda (então exilado na Europa) e ia cantando Manolo Diaz, dos Aguaviva, se não fosse impedido pela PIDE. Fizeram-se espectáculos de dança, mesas-redondas e conferências, exposições e exibição de filmes. Assim, a uma intensa actividade teatral juntava-se uma variada oferta performativa. O Teatro Villaret ocupava nessa altura funções que hoje considerariamos inerentes a um centro cultural.

E porque Raúl Solnado sabia da vontade de Ramiro Valadao, então na direcção da RTP, de experimentar novos programas, e porque as características físicas do Teatro Villaret o permitiam, Solnado, juntamente com Carlos Cruz e Fialho Gouveia, apresentaram uma proposta de criação de um novo programa televisivo: o *Zip-Zip*.

O *Zip-Zip* foi a primeira experiência de estúdio aberto em televisão, o primeiro *talk-show* português. Ao longo de 32 programas o país parava à segunda à noite e discutia semana fora o que se tinha passado no programa anterior. Conta-se que muitos teatros mudaram o dia de folga para segunda e os cinemas baixaram o preço dos bilhetes para esse dia por causa do *Zip-Zip*! À hora do *Zip* as ruas estavam desertas e... os cafés cheios? Só os que tinham

televisão! Nunca um programa televisivo fora tão longe e despertara tanto interesse público. Contrariamente ao que hoje se passa, não se tratava de uma atitude amorfa, de um consumo passivo, mas antes de um questionar permanente, de um debater de ideias, de uma vontade de conhecimento que, de tanto esperar, parecia insaciável. Também aqui Solnado elevou o riso a uma arte. Muitos foram os ilustres e os desconhecidos que fizeram aquele programa. Toda uma geração de baladeiros, que se celebraram após o 25 de Abril, passaram pelo *Zip-Zip*.

Como então escreveu Correia da Fonseca:

[O *Zip-Zip*] veio contar-nos como alguns andam empenhados na construção de alguma coisa que se torne riqueza de todos. (...) Trouxe-nos uma juventude que empunha a viola para contar mágoas que não pertencem a um só, que são património de um povo inteiro.⁵

O *Zip-Zip* beneficiou certamente da "primavera marcelista" e, quando chegou ao fim, deixou um enorme vazio que só viria a ser preenchido, plenamente, na madrugada de 25 de Abril. Por isso, falar de Raúl Solnado e do Teatro Villaret é também falar na história da RTP e do País.

Com a criação do Teatro Villaret, Raúl Solnado não realizara apenas o sonho de construir um teatro, com tudo o que isso implicava. Realizava também a ambição de desenvolver a sua carreira de actor e de procurar que isso fosse reconhecido. Não esqueçamos que a sua imagem estava fortemente ligada à do humorista, das *Histórias*. É por isso pertinente perguntarmos se Solnado conseguiu ou não afirmar-se como actor, se conseguiu ou não fazer a evolução de humorista para comediante? De que forma a construção do seu próprio teatro se situou nessa tentativa de evolução?

Sobre a importância que teve o Teatro Villaret no seu percurso de actor escreveu João Medina:

⁵ A *capital*, 30/12/1969.

>
Raúl Solnado na plateia
do Teatro Villaret, 1966,
fot. Corrêa dos Santos.



Tal como Ulisses, Solnado soube livrar-se também das sereias que o atraíam para os alçapões revisteiros do Parque Mayer. Tal parecia, efectivamente, o destino de Solnado: atolar-se no sub-teatro confeccionado à escala industrial para gáudio das plateias subdesenvolvidas. Livrando-se dessas sereias de pacotilha e rimel, Solnado prosseguiu viagem, Avenida acima, dobrou a Rotunda, singrou para Leste e tocou terra a meio da Avenida Fontes Pereira de Mello, ali fundando um simpático teatrinho de nome Villaret. Com esta viagem ganhou ele e ganhámos nós: o nosso teatro cómico ficou a contar com um estupendo actor, talvez mesmo o mais talentoso no género. Livrando-se do malfadado Parque, Solnado resgatou ainda alguns companheiros, tirando-os da mão de Circe, a deusa que transformava os homens em cevados. Ei-lo agora, no seu feudo, rodeado de bons actores, fazendo teatro e, sobretudo, fazendo *rir* sem recorrer aos processos estereotipados da banalidade revisteira.⁶

⁶ *Jornal do Fundão*,
21/05/1967.

⁷ "O *Tartufo*: teatro
comercial inteligente", in
Rádio & Televisão,
05/02/1972.

⁸ Na altura em Portugal,
a convite do
Conservatório Nacional,
como se refere no *Diário
de notícias*, 09/02/1972.

⁹ *A capital*, 26/01/1972.

¹⁰ Entre elas Oliveira
Salazar e o Cardeal
Cerejeira, como confirmou
Solnado em registo áudio
de 01/03/2004.

É no Teatro Villaret, com a interpretação de *Tartufo*, de Molière, numa adaptação de Enrique Llovet (traduzida por Carlos Wallenstein) e encenação de Adolfo Marsillach, em 1972, que Solnado é unanimemente reconhecido pela crítica como um grande actor de comédia. A este propósito escreveu Fernando Midões:

Durante o diálogo que manteve connosco, Enrique Llovet, adaptador espanhol de *Tartuffe*, de Molière, confessou-nos que ficara um tanto perplexo ao saber das características de comediante de Raúl Solnado (previsto então como protagonista daquela obra) e que, durante o primeiro ensaio a que assistira, (...) não conseguira [eximir-se], em absoluto, a essa mesma perplexidade. Depois... sentira-se, pouco a pouco, vencido e convencido, resultando até ter descoberto, em Lisboa, mais uma face de Tartufo, um outro Tartufo possível, um Tartufo irónico, alegre e de voz "burlona". (...) Solnado não "precisava" de tamanho risco. Solnado podia ficar muito "quietinho" a fazer peças homólogas do *Vison voador*. Solnado quis a aposta, o risco. (...) Mas alcançaria

não ser Solnado-Solnado? Pois valeu a pena. E se esta crítica se inicia com uma chamada de atenção tão evidente para Raúl Solnado, não o faz por culto ao vedetismo, mas sim porque, muito realisticamente, ao não desprezar o facto concreto de Solnado, só por si, poder conduzir meia-Lisboa ao Villaret, procurará realce para outro facto: o de, naquela sala, não acontecer um espectáculo servindo uma vedeta, mas sim uma "vedeta" servindo um espectáculo.⁷

O *Tartufo*, que teve entre os seus espectadores Peter Brook⁸, terá sido um marco, não apenas na carreira de Raúl Solnado, mas nas produções do Teatro Villaret, no período a que me refiro. Manuela de Azevedo, Manuel Magro, Maria Helena Dá Mesquita, Luis d'Oliveira Nunes, Urbano Tavares Rodrigues, Carlos Porto, Amaro Spinola, Rui Pilar, Alice Ogando, Duarte Ivo Cruz, Gonçalves de Castro, João Assis Gomes, Joaquim Benite... são alguns dos nomes cuja crítica ao espectáculo e ao actor Raúl Solnado é francamente elogiosa, pela qualidade, sentido de inovação e interessante adaptação de um clássico. A este propósito diz Maria Helena Dá Mesquita:

O importante é que o teatro nos mostre, como indica Marsillach, que esta obra clássica não está morta (...). Se o *Tartufo* for no palco apenas um paquiderme empalhado e empoeirado, ninguém terá vontade de o ver mas se, como ontem aconteceu no Villaret, for uma caricatura viva e actual, então será maravilhoso senti-lo próximo, apontá-lo com o dedo, poder dizer: "Tartufo é aquele".⁹

O êxito da interpretação de Solnado, que em alguns momentos permitia analogias com figuras de destaque da sociedade portuguesa¹⁰, é pretexto para alguma intelectualidade, e não apenas os críticos, reflectirem sobre o trabalho dos actores portugueses. Assim Joaquim Benite, num longo artigo teórico sobre teatro rico e teatro pobre, faz algumas reflexões sobre o *Tartufo*, no Villaret, "a propósito de um espectáculo invulgar":



«O IMPOSTOR-GERAL»



O ar formal que têm os nossos actores não é compatível com um exercício de gozo. Eles querem ter uma excelente dicção, uma excelente presença, sabem todas as maneiras de estar num palco, de se sentarem, de se levantarem. Saberão... Tentam baldadamente viver personagens, quando deviam mostrá-las, comentá-las, dá-las com um sentido crítico de que, pelo menos, não possuem a técnica da manifestação. Objectar-me-ão que Solnado é, fundamentalmente, uma personagem, e não um actor. E que talvez se passe o mesmo com Mauperrin. É verdade: mas a personagem que Solnado é já não é sua (de que, naturalmente, há muitos anos se despojou), mas uma outra, que ele criou no teatro, no jogo, na representação. E acontece que, pelo menos no *Tartufo* essa personagem encontra um aproveitamento perfeito.¹¹

Mas, se podemos dizer que *Tartufo* é o espectáculo que traz o reconhecimento consensual do actor Raúl Solnado e que este deu um contributo inestimável àquela personagem, outros aspectos da produção fizeram dele um espectáculo que merece destaque no estudo do teatro em Portugal. Refiro-me particularmente à filosofia da encenação. Com efeito, há nele uma nova atitude perante o espaço cénico, o cenário, os figurinos, a relação dos actores com todos estes elementos, bem como a relação palco-plateia, uma vez que é quebrada essa divisão clássica e a plateia igualmente utilizada como espaço cénico. Marsillach desvia-se da estética "decorativa" e da tendência de uma representação "à época" e faz uma leitura inovadora em Portugal. Como escreve Joaquim Benite a propósito do cenário:

Substitui o contra-regra, porque é de dentro dele que saem todos os apetrechos de cena (ou quase todos). Tem uma função satírica no espectáculo, porque também ele é uma caricatura de um palácio, não é um palácio. Está de acordo com a personagem principal, é o próprio Tartufo porque, tal como ele, possui várias faces e pode ser encarado de vários ângulos, todos falsos. É exterior e interior, grandioso e ridículo,

<

O impostor geral,
de Gogol / Francisco Mata
e Carlos Wallenstein,
enc. Francisco Ribeiro,
Teatro Villaret, 1965
(Raúl Solnado),
fot. Lobo Pimentel.

<

O impostor geral,
de Gogol/ Francisco Mata
e Carlos Wallenstein,
enc. Francisco Ribeiro,
Teatro Villaret, 1965
[O *século ilustrado* 16 Jan.
1965].

<

Raúl Solnado
em *Amor às riscas,*
de Murray Schisgall,
enc. Paulo Renato,
Teatro Villaret, 1969
[arquivo pessoal de Raúl
Solnado].

¹¹ *Notícias da Amadora,*
04/03/1972.

>

O Tartufo,

de Molière / Enrique

Llovet,

enc. Adolfo Marsillac,

Teatro Villaret, 1972

(Curado Ribeiro,

Fernanda Montemor

e Raúl Solnado)

[arquivo pessoal de Raúl

Solnado].

horrível e cómico. Não constitui uma moldura da acção, não é, de modo nenhum, a casa onde vive Tartufo, é Tartufo em ponto grande. Não é, também, um lugar: é um lugar teatral¹².

Urbano Tavares Rodrigues opinou: "Destá feita a publicidade não exagerou" (*O século*, 26/01/1972) e Carlos Porto é ainda mais ousado reconhecendo nesta encenação – como, de algum modo, Benite também acabaria por sugerir – a influência de Brecht:

(...) teatro visto como teatro: os actores vestem-se e despem-se à frente do público (os fatos descem pela tela); dão indicações para a iluminação (...); usam fatos actuais com figurinos da época: Orgon coloca a cabeleira à vista do público; os próprios actores armam o palco (graças à amabilidade dos respectivos elementos e à engenhosidade do dispositivo cénico); há um constante contacto com o espectador.¹³

>

Tartufo,

de Molière / Enrique

Llovet,

enc. Adolfo Marsillac,

Teatro Villaret, 1972

(Raúl Solnado),

fot. Eduardo Gageiro

[*O século ilustrado,*

Jan.1972].

Embora a carreira de Solnado pudesse prosseguir fora do Villaret, dificilmente o teatro vivia bem sem a sua pessoa. Não me refiro apenas ao facto da dívida (que desde o tempo da sua construção estava a ser paga com a receita de bilheteira), refiro-me também ao peso que representava estar à frente dos destinos do seu próprio teatro. Também por isso Solnado, nos finais de 1967, decidiu partilhar essa tarefa com Vasco Morgado. Mas apesar de beneficiar da partilha da gestão e de toda a máquina teatral de Vasco Morgado, o Teatro Villaret continuava demasiado dependente da sua presença física, quer em palco, quer em decisões.

Só em 1971, com o espectáculo *Vison voador*, em cena desde o final de 1969, é que Solnado consegue libertar-se da dívida à banca concluindo o pagamento do teatro na sua totalidade. Nesse dia juntou todos que o tinham ajudado na liquidação da dívida e realizou o jantar da "queima das letras" assinalando, simbolicamente, o final daquela caminhada.

Raúl Solnado continuará ligado ao Teatro Villaret até 1974. Nos últimos anos a gestão do teatro era feita alternadamente entre ele e Vasco Morgado, com quem, entretanto, se desentendera profissionalmente. As ausências de Solnado foram-se acentuando, e acentuou-se também o seu desejo de partir para novas aventuras na sua carreira artística. Era a sua vez de gerir o teatro quando se deu o 25 de Abril e Solnado decidiu produzir um espectáculo que o tinha impressionado, cerca de 10 anos antes, no Brasil: *Liberdade, Liberdade!*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Um telefonema para Luis de Lima bastou para que no final de Agosto aquele espectáculo estresse.

Mas no final de 1974, Solnado vendeu a sua metade a Vasco Morgado. São várias as razões que podemos reconhecer para esta decisão: o último espectáculo que produzira não terá rentabilizado o investimento feito; uma situação de peculato, por parte de um secretário, deixara o Villaret economicamente fragilizado; a relação profissional com Vasco Morgado não atravessava o seu melhor



momento; o Teatro Villaret dava sinais de degradação física, o que obrigaria a um significativo investimento financeiro; por último, a instabilidade da situação política não seria a mais encorajadora para um proprietário e empresário de teatro.

Solnado entendeu que o seu projecto havia chegado ao fim e, com esse entendimento, não procurou encontrar alternativas que perpetuassem o seu poder naquele teatro. Ser actor foi o que sempre pretendeu, e a sua passagem pela edificação e gestão de um teatro foi o preço que pagou pelo actor que quis ser. Solnado quis deixar à sua cidade uma obra feita pelas suas próprias mãos, mas esse, apesar de concreto, é o lado menor da grandeza da obra que este actor nos legou. O outro mantém-se vivo na memória colectiva e ficará como referência na História do Teatro Português do Séc. XX, confirmando o título de uma notícia que, em tempos, anunciou a inauguração do Villaret: "Nunca tantos vão dever tanto a um só!"¹⁴

¹² *Ibidem*.¹³ "Tartufo: teatro para toda a gente", *Diário de Lisboa*, 27/01/1972.¹⁵ *Flama*, 01/01/1965.



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 **6** e **7** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Dezembro de 2006 e Junho de 2007), 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: