

Sinais de cena 6

Dezembro de 2006





Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 6, Dezembro 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 Serôdio
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 António Hormigón, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Michel Vai's, Nikolai Pesochinsky
Colaboraram neste número	Ana Campos, Ana Pais, Christine Zurbach, Christopher Murray, Cláudia Galhós, Constança Carvalho Homem, Daniel Tércio, Donato Loscalzo, Frank Gillen, Ian Shuttleworth, Luiz Francisco Rebello, Maria Helena Serôdio, Maria João Brilhante, Mark Brown, Mónica Guerreiro, Mónika Bense, Nikolai Pesochinsky, Paula Cristina Gomes, Paulo Eduardo Carvalho, Paulo Trindade, Porter Anderson, Rita Martins, Rui Pina Coelho, Rui Vieira Nery, Sebastiana Fadda, Tiago Bartolomeu Costa
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@fuselog.com www.fuselog.com
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 Edifício Mota Galiza Rua Júlio Dinis 247 - 6.º E 1 4050-324 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

Editorial

sete	Modalidades interpeladoras do fazer crítico	Maria Helena Serôdio
------	---	----------------------

Dossiê temático

nove	Os desafios da crítica	Paulo Eduardo Carvalho Sebastiana Fadda
onze	O fim da crítica?	Nikolai Pesochinsky
quinze	Elementos fardados do público	Ian Shuttleworth
dezanove	A crítica de teatro e os novos <i>media</i>	Porter Anderson
vinte e três	Crítica de dança: Uma crítica em processo	Daniel Tércio
vinte e oito	Vale tudo?	Cláudia Galhós
trinta e um	Música erudita: Da crise da crítica à crise do objecto	Rui Vieira Nery

Portefólio

trinta e cinco	Rogério de Carvalho: Representações singulares	Paulo Eduardo Carvalho
----------------	--	------------------------

Na primeira pessoa

quarenta e cinco	Lúcia Sigalho: Capricho "documental e autobiográfico"	Maria João Brilhante Rui Pina Coelho
------------------	---	---

Em rede

cinquenta e quatro	Estado de sítios: O espaço virtual das companhias portuguesas	Paula Cristina Gomes
--------------------	---	----------------------

Estudos aplicados

cinquenta e sete	A primeira recepção de Ibsen em Portugal	Luiz Francisco Rebello
sessenta	Demasiado séria para gracejos: A tragédia e as peças tardias de Beckett	Christopher Murray
sessenta e seis	Afinidades de espírito: Harold Pinter e a tragédia grega	Frank Gillen
setenta e três	Vinho e teatro na Grécia antiga	Donato Loscalzo

Notícias de fora

setenta e sete	Incendiadas polémicas no Quebeque: Notas de uma europeia	Ana Pais
oitenta	César Brie e o Teatro de los Andes: Da história, com amor	José Alberto Ferreira
oitenta e dois	Fazer teatro na Hungria: A alternativa dos Pintér Béla e Companhia	Mónika Bense
oitenta e seis	O Teatro Nacional da Escócia vai à guerra	Mark Brown
oitenta e nove	Festival Sirenos: A intensificação sensorial	Paulo Trindade
noventa e dois	Festival mundial de marionetas: O dinamismo de uma arte milenar	Rita Martins

Passos em volta

noventa e cinco	A (in)evitabilidade da espera(nça)	Sebastiana Fadda
noventa e oito	A esfuziante – ainda que velada – forma do som	Maria Helena Serôdio
cento e um	Ser é ser verdadeiro? Ou a verdadeira dor é ser visto? Dúvidas existenciais da arte contemporânea	Ana Pais
cento e quatro	Revisitar Ionesco: Um novo figurino para a rinocerite	Maria João Brilhante
cento e sete	D. Juan de Molière com o seu criado Esganarelo em Almada	Christine Zurbach
cento e dez	O teatro a três tempos	Constança Carvalho Homem

Leituras

cento e treze	Para cada um a sua verdade	Ana Campos
cento e dezasseis	Devolver ao remetente	Tiago Bartolomeu Costa
cento e dezoito	Passos gravados nas cidades	Mónica Guerreiro

Arquivo solto

cento e vinte e um	A Casa da Comédia (1946-1975): De Fernando Amado a Bertolt Brecht	Rui Pina Coelho
--------------------	---	-----------------

Modalidades interpeladoras do fazer crítico

Maria Helena Serôdio

Equacionar a crítica de teatro como "agente de intervenção sobre o presente e de instrumento ao serviço da memória", como escrevem Paulo Eduardo Carvalho e Sebastiana Fadda na abertura do "Dossiê temático" deste número da revista, equivale a interpelá-la em função do que têm sido as mais recentes interrogações que se colocam a essa actividade heurística no seu enquadramento mais geral: de competências exigíveis a quem a exerce, de possibilidades de real exercício nos seus diversos suportes e lugares, de desafio colocado às instâncias e linguagens artísticas que operam no plano da criação e incitam a análises cada vez mais exigentes (pelos saberes e técnicas que mobilizam), de irradiante problematização do cultural na sua mais geral incidência.

No plano internacional – a que mais directamente se liga a APCT – esta problemática foi questionada no XXII Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro (Março de 2006, em Turim) sob o título algo provocatório "O fim da crítica?" e dele derivaram três dos artigos aqui reproduzidos em tradução. Se em português pode ser ambíguo o termo – significando "término" e "finalidade" –, em inglês e francês a expressão empurra, de forma mais enérgica, para uma interrogação sobre a sua viabilidade hoje. É para essas valências que procurámos respostas, alargando ainda a interrogação a alguns dos críticos que em Portugal se debruçam sobre as artes performativas em geral para sabermos o que pensariam sobre estas questões num quadro de alargadas modalidades do fazer crítico.

Como interrogação, sabemos que tem atravessado vários tempos e lugares e tem concitado as mais amplas reflexões, não apenas em função da sua estrita efectivação no campo da academia (nos Estudos de Teatro, de acordo com a mais recente cartografia de Patrice Pavis (2000) ou Erika Fischer-Lichte (2003)) e dos *media* (a ponto de integrar novas formulações na *Internet*, por exemplo), mas também decorrentes das novas modalidades de pensar o teatro em função de visões teóricas que o realinham em diferentes perspectivas – antropológicas, sociológicas, psicológicas, filosóficas, etc. – e dos próprios modos de percepção que foram entrando no nosso quotidiano e "afectando" a nossa relação com a arte em geral, e o teatro em particular, por razões tecnológicas, sociais e culturais, entre outras.

O exercício reflexivo que temos vindo a praticar de diferentes maneiras nesta revista prende-se com a pluralidade de agenciamentos que reconhecemos no campo das artes performativas, mas também com as modalidades diversas de as percepcionar, investigar,

analisar e avaliar. Defendemos em Turim, no quadro deste debate sobre a crítica, a ideia de que gostaríamos de importar para a nossa prática nesta revista a poderosa metáfora do rizoma que Gilles Deleuze e Felix Guattari usam em *Mille plateaux*, um cenário intelectual descentrado, agindo através de uma diversidade de tópicos ou "plateaux", de acordo com a definição por eles avançada: "*Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux*" (1980: 2). Ou: "*Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo*" (*Ibidem*: 36).

Essa diversidade – que se concretiza nas várias secções (com que fixámos a sua estrutura) e nas diversas colaborações nacionais e internacionais que aqui recolhemos – reenvia para objectos vários que ocupam o nosso horizonte de análise e reflexão, ao mesmo tempo que enuncia modos diversos de as praticarmos. De fora chegámos estudos informados sobre temáticas e autores de candente actualidade ou de persistente interrogação, como é o caso de Samuel Beckett (por Christopher Murray, um notável estudioso de teatro da Universidade de Dublin), de Harold Pinter (por um dos directores da *Pinter Review*, Frank Gillen, da Universidade de Tampa, Florida) e de uma questão sobre modos de funcionamento do teatro na *polis* grega (por Donato Loscalzo, da Universidade del Molise, Itália) ocupando os três artigos a secção "Estudos aplicados". Mas de fora vêm também visões de críticos portugueses – como Ana Pais, Paulo Trindade e Rita Martins – dando testemunho da sua participação em fóruns e festivais internacionais, coincidindo nos dois últimos casos com a frequência de Seminários para Jovens Críticos. Realizados no âmbito da Associação Internacional de Críticos de Teatro, estes seminários correspondem a uma das prioridades da actuação da APCT, que neles vem apostando sistematicamente, quer enviando jovens críticos portugueses, quer organizando-os em território nacional (como já aconteceu em Almada, por duas vezes, e no Porto uma), quer ainda assegurando a direcção e/ou a docência em várias das suas edições. Foi, de resto, num desses seminários que decorreu no Porto em 2001 que participou o crítico Mark Brown que aqui nos fala das primeiras experiências do Teatro Nacional Escocês. Mas nas "Notícias de fora", em que se alinharam estes artigos, cabe ainda um estudo sobre uma das companhias mais interessantes da Hungria – os Pintér Béla e Companhia, que, de resto, já se apresentou por duas vezes em Portugal – escrito por uma jovem interessada também na realidade cultural portuguesa. E, sendo ainda uma visita de fora, o espectáculo

sobre texto de Ionesco, que Emanuel Démarcy-Mota encenou para a Comédie de Reims, ocupa a atenção crítica na rubrica "Passos em volta" que analisa espectáculos que se apresentaram entre nós (sendo ou não produções portuguesas).

Do teatro em Portugal falam-nos Luiz Francisco Rebello e Rui Pina Coelho em importantes trabalhos de investigação histórica, respectivamente, sobre a recepção primeira de Ibsen entre nós (para a rubrica "Estudos aplicados"), e sobre a Casa da Comédia (para o "Arquivo solto"), neste caso, decorrente da aturada pesquisa feita para a sua tese de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa. Por sua vez, e em voz própria, Lúcia Sigalho fala "Na primeira pessoa" do seu percurso artístico e das interrogações que se lhe colocam hoje no âmbito da Sensurround e da Casa D'Os Dias da Água, enquanto Rogério de Carvalho é relembrado no "Portefólio" quer em texto introdutório de Paulo Eduardo Carvalho, quer por um conjunto de fotografias que recordam alguns dos muitos espectáculos de que foi oficiante maior.

É ainda sobre a realidade teatral portuguesa que a jovem investigadora Paula Cristina Gomes fala, abordando o tópico dos sítios na *Internet* de algumas companhias para a rubrica "Em rede", enquanto nos "Passos em volta" nos surgem análises de espectáculos apresentados no âmbito do Festival Alkantara, ou por companhias tão diversas como o Teatro Meridional, a Comuna, a Companhia de Teatro de Almada e o Teatro Plástico.

De entre alguns dos livros recentemente publicados entre nós, a rubrica "Leituras" anota criticamente um estudo sobre a recepção de Shakespeare pelos românticos portugueses, mas também dá conta de iniciativas editoriais ligadas a práticas artísticas, quer no contexto do Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas, em Vila Velha de Ródão, e da Transforma AC, de Torres Vedras, quer a partir de uma curiosa publicação das Visões Úteis.

Uma tão alargada visão do que se vai fazendo em palco e interpelando criticamente nas várias linguagens e suportes, que existem hoje ao dispor da investigação e reflexão crítica, implica um denodado esforço de todos quantos aqui quiseram colaborar de forma entusiasta e generosa. Que contaram, de resto, com o apoio dos que – no campo artístico e documental – dispensaram fotografias, desfizeram dúvidas e colaboraram na procura de documentação (aqui com um destacado protagonismo

por parte de quem trabalha no Museu Nacional de Teatro). E não é fácil aceitar que este esforço – de quem faz teatro e de quem o estuda – raras vezes veja o seu empenhamento premiado ou sequer reconhecido.

Pelo lado da revista, salientamos o apoio que o Instituto Português do Livro e das Bibliotecas nos concedeu por mais um ano (expresso na compra de exemplares para as Bibliotecas Municipais e que, por desencontro de datas, não veio expressamente referido no nosso número 5), bem como a solidariedade indefectível do Instituto Camões e a publicidade que o Teatro Nacional D. Maria II e o Teatro Nacional S. João aceitaram incluir neste número. É, porém, ainda tão pouco relativamente ao que de facto "custa" esta publicação que receamos não ter condições para continuar por muito mais tempo. Seria, certamente, uma pena não prosseguir um esforço que congrega tantas vontades, se exerce de forma tão exigente e responsável, e dá voz a muitos dos que se afadigam – gostosamente – a estudar o que em teatro se pensa e se vai fazendo aqui e no resto do mundo... Mas o desinteresse pelas coisas da cultura está hoje de tal modo implantado em círculos políticos e mediáticos, que lhes parece dispensável de todo a criação artística sobretudo no campo do teatro. Do Porto vieram factos, declarações e imagens que documentam de forma eloquente essa opção de alienar o que era sentido como lugar de serviço público e que teve o seu triste desfecho no que se passou no Teatro Rivoli, aqui suspeitado já no texto que Constança Carvalho Homem assina. Mas essa é, infelizmente, a norma em muitas instâncias e não pode deixar de preocupar quem acredita que o teatro faz parte integrante e vital da criação cultural de um país.

Referências bibliográficas

- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (1980), *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2003), "Quo vadis? Theatre Studies at the Crossroads", *Modern Drama: Defining the Field*, ed. Ric Knowles, Joanne Tompkins & W. B. Worthen, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, pp. 48-66.
- PAVIS, Patrice (2000), "Les études théâtrales et l'interdisciplinarité", in *Vers une théorie de la pratique théâtrale: Voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

Os desafios da crítica

Paulo Eduardo Carvalho e Sebastiana Fadda

Tal como se referia no último número da *Sinais de cena* – no contexto de um artigo sobre a atribuição do X Prémio Europa para o Teatro a Harold Pinter –, a Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT) dedicou o seu XXII Congresso, que teve lugar em Turim, no passado mês de Março, à discussão do papel da crítica no mundo actual, sob o título provocador de "O fim da crítica?". À imagem do que vem acontecendo desde a sua fundação em 1956, a AICT criava assim mais uma oportunidade para a prossecução de um dos seus principais objectivos, justamente, a promoção da crítica de teatro como disciplina e o desenvolvimento das suas bases metodológicas. Os críticos convidados a intervir foram os seguintes: Nikolai Pesochinsky, da Academia Teatral de Sampetersburgo, a quem coube, de algum modo, a sistematização de algumas das perplexidades e dificuldades associadas ao exercício da análise de espectáculos; Ian Shuttleworth, crítico do jornal *Financial Times*, e actual editor da revista *Theatre Record*, que se ocupou, entre outros assuntos, da importância da crítica do "dia seguinte"; Porter Anderson, da CNN, que esboçou algumas ousadas considerações sobre o espaço da crítica e da divulgação teatrais nos novos meios de comunicação; e Maria Helena Serôdio, em representação da *Sinais de cena*, que se debruçou sobre as oportunidades e responsabilidades da crítica em revistas especializadas.

Com o acordo generoso daqueles conferencistas, pensámos em reunir neste número da *Sinais de cena* um conjunto de reflexões capazes de oferecer uma visão mais alargada de um tópico que, como recordava Ian Herbert, o actual presidente da AICT, na abertura do referido congresso, "pode parecer de limitada importância para os que estão fora do nosso pequeno mundo da crítica, mas se prende com todo o tecido da cultura contemporânea"¹. Este dossiê integra, assim, as versões traduzidas e, nalguns casos, abreviadas daquelas primeiras três intervenções – de Nikolai Pesochinsky, Ian Shuttleworth e Porter Arderson –, acrescida das contribuições, não menos generosas, de alguns críticos portugueses. Em obediência ao disposto no artigo segundo dos nossos Estatutos da APCT, quisemos, contudo, aproveitar a oportunidade para alargar o espectro

das reflexões ao vasto "campo das artes performativas". Nesse sentido, para além dos convites dirigidos aos críticos de teatro Eugénia Vasques, João Carneiro e Miguel-Pedro Quadrio, convidámos também Daniel Tercio e Cláudia Galhós, mais dedicados à dança e à *performance*, e ainda Alexandre Delgado e Rui Vieira Nery, para que nos falassem da música e desse caso tão transversal da ópera. Compreensíveis compromissos pessoais não permitiram, naturalmente, uma resposta positiva de todos os contactados, mas o nosso agradecimento vai para todos eles.

Para além daquela iniciativa da AICT que, de algum modo, serviu de inspiração para a organização deste dossiê, também entre nós se têm acumulado sinais de alguma urgência em torno da reflexão sobre a crítica no domínio das artes performativas. Bastará recordar, entre algumas das mais recentes iniciativas, o conjunto de cinco textos publicados por Augusto M. Seabra nas páginas do jornal *Público*, sob o título "A crítica' ainda existe?", bem como os debates sobre a situação e a função da crítica promovidos, respectivamente, pela associação Plateia, na FNAC do Porto, a 24 de Julho, e por Tiago Bartolomeu Costa, na Culturgest, a 8 de Setembro, no âmbito das celebrações do terceiro aniversário do seu blogue O Melhor Anjo. A vastidão do tema e as suas complexas ramificações justificarão a diversidade de perspectivas exploradas em qualquer uma daquelas iniciativas, entre a discussão das transformações da imprensa e do espaço cada vez mais reduzido reservado para a recensão crítica das artes do espectáculo, a identificação de uma lógica cada vez mais consumista associada à fruição de bens culturais ou, talvez com maior consequência epistemológica, a reflexão sobre a própria multiplicação de projectos e de linguagens e os muitos desafios que as novas realidades performativas continuam a colocar ao exercício crítico.

Poderemos considerar já muito distantes os tempos em que Carlos Porto, no prefácio que escreveu em 1973 para uma recolha de textos críticos publicados entre 1958 e 1971, sob o título *Em busca do teatro perdido*, admitia, com uma extraordinária honestidade: "Devo confessar que ainda não consegui superar o problema maior da crítica de teatro: fazer incidir a análise sobre o espectáculo

¹ Em

<http://www.aict-iact.org>, é possível encontrar a versão original e integral dos textos que foram apresentados em Turim.

e não sobre o texto posto em cena" (Porto 1973: 18). Desde então, sem dúvida, os contributos vários da filosofia, das ciências da linguagem, da semiótica ou da sociologia, bem como da própria interdisciplina que são os estudos de teatro, permitiram revisões radicais das metodologias de análise e clarificações oportunas da metalinguagem. Em 1987, por exemplo, Maria Helena Serôdio situava a crítica "nessa precisa margem: entre a necessidade de rigor descritivo e a inevitável opção cultural e estética mais ou menos confessada" (Serôdio 1992: 349). E, contudo, os desafios da cena mantêm-se: a multiplicação das experiências cénicas, a renovada afirmação da imanência do corpo, habitualmente associada ao questionamento do lugar do verbal, ou a exploração de estratégias compositivas menos logocêntricas e mais devedoras de uma certa espontaneidade, quando não aleatoriedade, tudo isto são factores que põem em causa processos e perspectivas que se pudesse ter pensado conquistadas.

Num momento em que se multiplicam os deslizamentos epistemológicos e os estudos de teatro se vêm produtivamente confrontados com os desafios conceptuais de novos domínios, como os estudos performativos, os estudos dos meios de comunicação e os estudos culturais, o investimento, necessariamente ágil e flexível, sobre o objecto de análise "espectáculo" impõe-se como uma tarefa renovadamente imperativa. Defender – como o fazia há alguns anos António Pinto Ribeiro – a

deslocação da crítica da Estética para a Teoria das Culturas apresenta a grande vantagem de a afirmar como "sempre o resultado de uma actividade cultural" (1999: 31), mas também o imenso perigo do regresso a relativismos de sinistra memória. Aqui, como em muitos outros domínios, a solução mais adequada parece ser a de um maior hibridismo heurístico. Como sugeriu Josette Féral, "o contributo crítico que não procure realizar uma construção analítica e teórica é um pálido espelho da realidade artística. E desse modo não cumprirá a sua função" (Féral 2000: 310). E uma crítica que se apresenta assim exigente e reflexiva é ainda uma crítica consciente do seu duplo papel de agente de intervenção sobre o presente e de instrumento ao serviço da memória.

Referências bibliográficas

- FÉRAL, Josette (2000), "The Artwork Judges Them": The Theatre Critic in a Changing Landscape", *New Theatre Quarterly*, 64, pp. 307-314.
PORTO, Carlos (1973), *Em busca do teatro perdido*, 2 volumes, Lisboa, Plátano Editora.
RIBEIRO, António Pinto (1999), "Que nos é legítimo esperar da crítica?", *Público*, 1 de Agosto, p. 31.
SERÔDIO, Maria Helena (1992), "Aferição de um lugar crítico", in AA. VV., *Dramaturgia e Espectáculo: Actas do 1.º Congresso Luso-Españhol de Teatro*, Coimbra, Livraria Minerva, pp. 347-351.

O fim da crítica?

Nikolai Pesochinsky



As minhas primeiras questões são óbvias: porque é que diversos críticos vêm no mesmo palco, ao mesmo tempo, espectáculos "diferentes"? Porque é que lemos a acção desta ou daquela maneira? O que é que vemos e de que é que não nos apercebemos? Trata-se de estar certo ou errado? Terá importância?

Como simples ilustração destas questões, poderia começar por discutir a diversidade de reacções críticas despertadas por um espetáculo da SITI Company¹, de Nova Iorque, *Death and the Ploughman* [Morte e o lavrador]². A leitura dos textos publicados por críticos como Mark Seamon, Chris Jones, Alexis Soloski, Leah B. Green, Jill Stevenson, Stephanie Bunbury, Allison Croggon, Matthew Murray, Matthew Richter, Les Gutman, Bred Fetzer ou Charles Isherwood, revela não só opiniões muito diversas sobre o desenho de movimento – uma dimensão muito importante do espetáculo porque era responsável pela criação da essência da forma visual daquela proposta, baseada num diálogo filosófico medieval –, mas também divergências acentuadas sobre outros aspectos básicos da "representação", tais como o padrão dramático da acção, a partitura emotiva e a medida do impacto filosófico e estético no público através de mecanismos teatrais. O principal problema da análise daquela criação parece, aliás, mergulhado nalguma confusão: trata-se da questão metodológica da relação (ou justaposição) da partitura de movimentos com as outras dimensões da acção. O que

torna difícil a consideração da estrutura integral do acontecimento dramático produzido com o recurso a uma vasta gama de recursos. Tão diversas eram também as descrições do estilo e da forma dramáticas, bem como as respostas emocionais ao espetáculo – desde a "possessão por um deus" ao adormecimento do público, de "poderoso", "fantasticamente dramático" e "vibrante" a "frio" –, que se torna interessante imaginar que memória, dentro de uns dez anos, poderá o investigador de teatro, com base nestas recensões críticas, recuperar deste espetáculo de Anne Bogart...³

É claro que qualquer exercício de crítica artística bem como a percepção de qualquer objecto artístico parte de uma percepção pessoal e sensual. A que depois se acrescentam diferentes convicções sociais e filosóficas, diferentes experiências dos espectadores e diferentes valores pessoais. Cada um de nós vai ao teatro com disposições muito distintas e pode acontecer-nos apreciar hoje uma coisa da qual não nos teríamos apercebido dois dias antes. A sociedade liberal, a mentalidade pós-moderna e as teorias da comunicação contemporâneas criaram uma base firme para a defesa do direito do crítico a ser completamente relativo, "parcial" e livre de expressar simplesmente uma opinião "pessoal".

Desde o período do teatro simbolista, e particularmente durante as vanguardas das primeiras décadas do século XX, mais tarde com a arte surrealista e finalmente com a

<
Death and the Ploughman, de Johannes von Saaz, enc. Anne Bogart, SITI Company, Nova Iorque, 2004.

¹ A SITI Company foi fundada em 1992 por Anne Bogart e Tadashi Suzuki, como um projecto assumidamente empenhado na redefinição e revitalização do teatro contemporâneo nos Estados Unidos, através de uma ênfase nas colaborações e diálogos internacionais. (N. T.)

² Trata-se de uma encenação do famoso diálogo de Johannes von Saaz, datado de 1401, estreada em Abril de 2004 no Wexner Center in Columbus, Ohio, naquilo que constituiu uma revelação teatral deste texto nos Estados Unidos. Este texto foi levado à cena em Portugal como *O lavrador da Boémia*, pelo CENDREV, com encenação de Jean-Pierre Sarrazac, em 1997. (N. T.)

³ Na versão original deste texto, eram fornecidos amplos exemplos das diferenças e divergências sumariamente referidas, citando extensos passos das recensões dos críticos referidos. Por óbvias razões de espaço, e com o acordo generoso do autor, optámos por omitir tais exemplos. (N.T.)

>
Death and the Ploughman,
de Johannes von Saaz,
enc. Anne Bogart,
SITI Company, Nova Iorque,
2004.



cultura pós-moderna, tornou-se óbvio que cada espectador recebe uma impressão única e pessoal provocada pelos recursos convocados por um dado artefacto. Nada de mensagens gerais nem de impressões "absolutas". Cada espectador combina os elementos da percepção no seu espaço pessoal. Mas então qual é o propósito de escrevermos? Também o leitor experimentará um conjunto completamente diverso de impressões quando assistir ao mesmo espectáculo.

Seremos nós capazes de demonstrar a nossa visão e de convencer os outros da nossa conclusão? Existirá alguma diferença entre a crítica de teatro profissional e a simples expressão de uma opinião por uma qualquer pessoa minimamente qualificada que tenha acesso à imprensa local ou à Internet? Começa tudo com o nosso envolvimento, presença ou indiferença face à vida interior do espectáculo. Primeiro que tudo, considerámos o espectáculo "vibrante" ou "frio", vivo ou morto. A nossa percepção é pessoal, alimentada pelos nossos sentimentos humanos. Mas depois começamos a explicar as forças artísticas que criam a nossa percepção. É aqui que começa o trabalho profissional!

Não pretendo questionar o pluralismo de opiniões dos críticos. A minha questão é mais dramática. O que somos nós capazes de representar: o espectáculo, ou simplesmente a impressão pessoal que temos dele? Não será verdade que frequentemente validamos tanto a nossa interpretação até ao ponto de "interpretarmos" em lugar de "representarmos" a própria acção? Por outro lado, será que conseguimos sempre apercebermo-nos das unidades estruturais que foram criadas ou convocadas de modo a organizar a nossa própria percepção? Seremos sempre capazes de perceber os principais eixos da construção teatral do espectáculo ou será que nos limitamos a ver as coisas que escolhemos ver (mesmo quando essa escolha é subconsciente)?

O objecto é uma coisa, a sua interpretação outra, e a sua avaliação é ainda uma outra – aqui temos os três passos distintos do trabalho do crítico. Podemos ter diferentes interpretações e avaliações do objecto, mas se não formos capazes de "perceber" todo o objecto então temos um problema sério. O nosso objecto é o texto teatral, a acção teatral e a forma teatral. E nenhum texto nem nenhuma forma são completamente informes ou invisíveis.

Os movimentos do espectáculo de Anne Bogart são, em princípio, ora expressivos da personalidade das personagens, ora abstractos. Poderão funcionar ainda como um paralelo, como uma espécie de contraponto textual, reflectindo o mesmo tema. Ou será que o movimento aliena o nível pessoal da história, lançando a narração para uma dimensão cósmica? Ou será, ainda, que o movimento cria uma história paralela (uma segunda intriga): sobre a inevitabilidade da incompreensão das almas humanas como planetas. Será possível vermos neste uma variante da Eurrítmica de Rudolph Steiner? Ou simplesmente uma decoração atraente de uma verborreia moralista? Mas não é possível vermos tudo ao mesmo tempo. Uma coisa ou outra. Abstracto ou psicológico, pessoal ou impersonal, ilustrativo ou não-figurativo, emocional ou intencionalmente desapaixonado, ora os padrões de movimento das três pessoas estão relacionados entre si ou funcionam de forma completamente isolada uns dos outros. É uma questão da forma que efectivamente vemos no palco. Se a "virmos", então seremos capazes de a interpretar e de a ligar com outras ideias. Mas dez pessoas diferentes vêem dez formas diferentes, ou sugerem formas diferentes. É então que o fim da crítica parece próximo.

Eu acredito na capacidade de uma leitura profunda e precisa do texto teatral – este é provavelmente o nível básico do nosso trabalho profissional, e distingue o nosso labor da fruição do espectador que se limita a ter uma sensação subconsciente daquilo que se passa no palco.



Não será a leitura da poética teatral, ou da forma teatral, a nossa capacidade básica? E esta poética ou forma teatral não é uma sombra, um sonho. Em certa medida, trata-se de um produto, embora um produto deliciosamente artesanal. E nós podemos dizer como é que funciona, porque está tudo expresso nos recursos da acção teatral. Trata-se da estrutura, da composição e do estilo da acção teatral. Estes parâmetros parecem ser particularmente abertos à descrição que pode ser motivada e explicada. Mas poderemos nós dizer que temos uma qualquer metodologia de análise de espectáculos?

Na realidade da nossa profissão, muitas vezes, uma crítica é simplesmente uma parte de uma representação suficiente do espectáculo. Mas não podemos esperar que o espectador leia cinco críticas contraditórias, as compare, se recorde dos valores que são habitualmente importantes para Alexis Solosky e outros críticos, compare o artigo de Charles Isherwood com os seus textos anteriores e depois decida que percepção deve funcionar para si enquanto espectador.

Precisará verdadeiramente o espectador das impressões livres de um conjunto de críticos "relativistas"? Será que isso ajuda mais do que uma nota de imprensa com informação básica sobre os princípios artísticos e os objectivos criativos da equipa e do encenador? Com que frequência é que nós vamos mais longe em termos metodológicos para além daquilo que surge representado na nota de imprensa, avançando para os pormenores da análise? Não acontece por vezes que nos limitamos a acrescentar a nossa avaliação à descrição de alguns aspectos básicos da peça e da representação?

O nosso objectivo é a criação de uma opinião pública em torno de certos artefactos e de ideias artísticas. Representamos o acontecimento teatral de modo a descobrir algum prazer espiritual e estético para os espectadores, a explicar algumas ideias artísticas mais



<
O lavrador da boémia,
de Johannes von Saaz,
enc. Jean-Pierre Sarrazac,
CCE / CENDREV, 1997
(Fernando Mora Ramos).



>
O lavrador da boémia, de
Johannes von Saaz,
enc. Jean-Pierre Sarrazac,
CCE / CENDREV, 1997
(Fernando Mora Ramos
e Gil Salgueiro Nave).
>

subtis, a sublinhar algumas inovações teatrais bem sucedidas, a combater a banalidade e o mau gosto. Numa perspectiva temporal mais alargada, toda a comunidade dos críticos de teatro acaba por exercer esta influência sobre as ideias teatrais do seu tempo. Promovemos aquilo que a maioria de nós aprecia, criamos personalidades "importantes" do mundo do teatro e destruímos candidatos mais fracos, de que não gostamos. E fazemo-lo porque a comunidade de espectadores guarda na memória o "juízo profissional" e os festivais assentam na discussão pública dos espectáculos, do mesmo modo que a carreira das pessoas de teatro é ou não baseada na reacção dos críticos. A nossa mensagem acaba por exercer algum tipo de influência sobre o gosto artístico do público em certos períodos. E, por isso, a crítica de teatro acaba por exercer uma influência considerável no interior da mentalidade teatral e dos processos teatrais do seu tempo. Esta é a grande responsabilidade que a nossa actividade profissional tem. Esta é a razão pela qual a nossa fraqueza geral comum importa verdadeiramente. E isto é parte de uma outra questão mais vasta: será que verdadeiramente "criamos" uma opinião pública, será que a tornamos mais sofisticada do que antes do nosso envolvimento? Ou será que nos limitamos a expressar a opinião pública da média dos espectadores mais bem informados?

Anunciamos a nossa atitude face a um espectáculo que é sempre baseada num sistema de valores. Fazemo-lo de um modo que pressupõe que todos nós partilhamos um idêntico sistema de valores, reconhecido de forma generalizada pelos críticos, pelos encenadores e pelos nossos leitores. É algo que surge implícito. Mas os nossos valores são tão diferentes! Quando assistimos a um espectáculo e quando explicamos a nossa atitude face a ele, estamos, de facto, também a anunciar os nossos valores e critérios, ainda que de um modo latente. Quando um crítico disse que aquele espectáculo "dava corpo a

todo o entusiasmo de um mistério medieval tardio" ou que existia "um rigor em toda a estética em funcionamento, uma agudeza, um brilho", e outro crítico se mostrava seguro de que "o argumento nunca consegue manifestar-se com a mesma intensidade dramática" ou que "a ênfase no estilo em detrimento da substância torna-se repetitiva e a mente começa a vaguear", estas conclusões que se contradizem são baseadas em diferentes experiências e formações da ideologia do crítico, embora muitas vezes não possamos senão imaginar que ideologia será. Muitas vezes é importante compreender não só conclusões do autor do artigo, mas também as razões, os pontos de partida, os critérios para o juízo. Temos de discutir as nossas diferenças metodológicas. E, já agora, a AICT é o melhor espaço para o fazermos.

A compreensão sistemática da arte aproxima o crítico do encenador experimentado, cujo trabalho é objecto de análise. Acontece frequentemente avaliarmos métodos teatrais, alguns dos quais assaz específicos, conhecendo unicamente alguns princípios gerais emitidos pelo gabinete de imprensa, ou a partir de entrevistas, ou da *Internet*. Conseguiremos realmente estabelecer juízos de valor e enviar conselhos a criadores teatrais para lá das impressões imediatas dos espectadores? Conseguiremos manter o nível profissional da discussão em torno da metodologia do encenador ou do actor? Estaremos nós metodologicamente equipados para dialogar com os criadores teatrais? Teremos nós condições para nos envolvermos num diálogo entre parceiros profissionais iguais? Ou nunca passará da conversa de um jornalista com um fazedor de notícias?

A vida teatral contemporânea, bem como a vida dos festivais de teatro, coloca sob os nossos olhos observadores e críticos inúmeras linguagens teatrais. Por vezes, a filosofia e as técnicas desse teatro inovador são completamente inéditas para nós, sobretudo quando as vemos pela primeira vez – Tadashi Suzuki, Christian Lupa, Luc Percival, Andrey Zhodak... Como é que avaliamos um sistema teatral que não conhecíamos antes? Provavelmente do mesmo modo por que ele foi criado. Isto é, procurando as suas raízes não num passado próximo, nem na nossa própria experiência, mas nas possibilidades gerais que a forma teatral oferece. E na mentalidade, que pode ter sido expressa de forma tão original. Acredito que o nível mais elevado de crítica teatral é ser capaz de descrever a forma teatral que parece ser completamente nova, nunca vista, e colocá-la no quadro cultural, explicando as suas peculiaridades comunicativas, identificando os seus antepassados indirectos, etc.

Muitos críticos têm uma espécie de cave secreta onde guardam não só o conhecimento dos modelos teatrais recentes, mas toda a gama de formas teatrais possíveis através da história. É então possível verdadeiramente descobrir personalidades como Anne Bogart, Christian Lupa, Luc Percival, Andrey Zhodak e outros instigadores do debate teatral, porque compreendemos os seus motivos através de uma pluralidade de modelos e linguagens teatrais – porque os mistérios medievais, a *commedia dell'arte* e o teatro romântico e muitos outros métodos do teatro ocidental e oriental se revelam decisivos nos caminhos trilhados pela criação contemporânea, mesmo quando não se trata de uma influência reconhecível, mas simplesmente o tipo de mentalidade ocasionalmente recuperada por uma nova forma teatral. Claro que o podemos fazer sem o recurso a uma terminologia teórica. A nossa preparação profissional deve ficar atrás da cortina. Mas até mesmo breves conclusões, como o sentimento de algo ser estranhamente atraente ou de ser simplesmente algo falso e pretensioso, mesmo este tipo de avaliações exige um estudo metodológico exaustivo que não precisa de ser partilhado com os nossos leitores.

Escrever a crítica breve do espectáculo da noite anterior, do ponto de vista profissional, significa escrever uma outra página da história do teatro contemporâneo, colocar uma coisa simples no contexto complexo escondido dos espectadores habituais. Há aspectos da crítica de teatro que podem não ser facilmente acusados de ser simplesmente fantasmas de impressões pessoais ocasionais, como a natureza de certos métodos teatrais, os princípios básicos de composição e do estilo de produção, recursos sistemáticos usados pelo encenador, características específicas das técnicas de representação... Muitos dos nossos colegas, em diversos países, quando escrevem sobre a estreia da noite anterior, reportam-se a parâmetros estéticos teatrais básicos, mas fazem-no com a mesma imersão como se estivessem a estudar um acontecimento histórico remoto. São os "historiógrafos" do presente.

Talvez estejamos a aproximar-nos do "fim da crítica de teatro convencional". Nós estudamos teatro e fazemo-lo todas as noites, não numa biblioteca com os velhos manuscritos, mas em salas contemporâneas, cobrindo os mais recentes acontecimentos artísticos que ainda não gozam de reputação.

E é com orgulho que lhe chamamos crítica de teatro!



<
Resurrection Blues,
de Arthur Miller,
enc. Robert Altman,
Old Vic, Londres, 2006
(o elenco, com, entre
outros, Maximilian Schell
e Matthew Modine),
fot. Manuel Harlan.

Two Way Mirror,
de Arthur Miller,
enc. Mike Miller,
Courtyard Theatre,
Londres, 2006
(Abi Titmuss),
fot. Simon Pugh.
>

Elementos fardados do público

Ian Shuttleworth

Neste texto, quero assumir a que é muitas vezes considerada a postura tradicional do crítico, ou seja, quero olhar para os dois lados ao mesmo tempo. Julgo que nisto estou justificado. Como vemos muitas vezes em sondagens e estudos de mercado, as respostas podem ser muito diversas dependendo da forma como se coloca a pergunta. Na questão de saber se os críticos são necessários, não hesito em alinhar com os defensores da prática. Todavia, se considerarmos não a questão imediata, mas o tópico mais vasto colocado pela questão "O fim da crítica?", sinto-me muito menos optimista. Receio bem que seja possível – em particular no meu próprio campo, o da crítica jornalística – que ela não sobreviva ao fim da vida de alguns de nós. Espero que me perdoem, então, se algumas das minhas observações ganharem um laivo de lamento pessoal e auto-centrado. Para além disso, as minhas observações incidem quase exclusivamente sobre a crítica jornalística no Reino Unido. Sei que o meu próprio país foi mais longe que muitos outros na senda preocupante de que vou falar, mas penso que os desenvolvimentos culturais em questão nos afectarão a todos nós com maior ou menor incidência.

Pondo a questão sem rebuço, a situação é a seguinte: a finalidade da crítica – no sentido do seu objectivo ou propósito – é, na visão de editores de jornais e revistas, a deles próprios e dos que aí pagam publicidade, fazer com que a sua publicação pareça que se preocupam com a cultura. Críticas às artes performativas (excepção feita à música pop e ao rock), bem como às artes visuais e plásticas, arquitectura e design, são, em termos de publicação, "líderes perdedores" impróprios para manchete. O nosso trabalho permite aos poderes dominantes, nas nossas publicações,

manter uma imagem de comprometimento com o espectro total da vida: material e mental, social e espiritual. Contudo, do ponto de vista editorial, a extensão da cobertura real é um meio estatisticamente feliz: se demasiado pequeno, o sinal de que falo seria demasiado transparente, se demasiado grande, ocuparia muito espaço que podia ser usado de forma mais proveitosa. Assim que a equação custo/benefício apresenta uma solução diferente, então, nas palavras de Liz Imbrie, a foto-jornalista em *A história de Filadélfia* (*The Philadelphia Story*), de Philip Barry, "Apertam-se mais os cintos nesta temporada". Cada vez mais, também a cultura da celebridade e, em menor grau, a das "notícias que dão manchete" fazem com que a cobertura crítica de um trabalho passe para um segundo lugar relativamente às notícias ou à cobertura da noite de estreia do showbiz – não o trabalho, mas o evento. Às vezes, até acontece que os críticos são contratados por terem um nome que apela aos leitores, mais do que em função de uma competência específica que possam ter no assunto em questão.

Para dar um exemplo da primeira dessas situações: em Setembro de 2004, o Teatro Nacional em Londres apresentou *São coisas que acontecem* (*Stuff Happens*), a peça de David Hare sobre o fundo político da guerra no Iraque. O jornal *Guardian* levou à anteestreia do espectáculo um grupo considerável de comentadores dos media, políticos trabalhistas e conservadores, um oficial e um inspector de armas das Nações Unidas, para que dessem as suas opiniões sobre a peça. Os seus depoimentos foram publicados no *Guardian* uma semana antes da estreia a que teve acesso o crítico do próprio jornal, Michael Billington. Durante essa semana, a abordagem do jornal tornou-se, por si só, uma

"pequena história" para as notícias, e o conselho editorial pediu a Michael Billington que escrevesse um artigo a defender o que o jornal tinha feito. Assim, o crítico de teatro mais respeitado do Reino Unido foi colocado na posição desagradável e francamente absurda de ter de justificar uma política que tinha marginalizado a sua própria opinião e trivializado a sua posição – e reparem, tudo isto antes de ele ter sequer tido a possibilidade de formar uma opinião própria. Foi como se uma defesa do tradicional jantar de Natal tivesse sido encomendada a um peru.

Contudo, pelo menos, Michael Billington desfruta de um conselho editorial que está comprometido em grau muito apreciável com assuntos e acontecimentos culturais. Noutras publicações, a situação é bem mais sombria. Uma das maiores revistas do Reino Unido escolheu para crítico um ex-Secretário de Estado da Defesa que até então não tinha revelado nenhum interesse público visível pela arte. Uma outra revista contratou um velho colega de universidade do editor, um jornalista provocador que, igualmente, não tinha nunca mostrado grande interesse pela prática teatral, mas tinha confidenciado ao seu amigo que precisava de um emprego. O jornal do Reino Unido que mais vende emprega agora como principal crítico de teatro um homem que também escreve cenas parlamentares meio humorísticas e mordazes; não sei se foi por essa razão que o contrataram, mas o resultado é uma torrente de críticas que promovem a agenda política e os preconceitos sociais da linha editorial do jornal, com uma atenção meramente especulativa relativamente ao lado artístico, teatral ou cultural das coisas. Uma submissão tão espalhafatosa da cobertura das artes a uma agenda política é coisa que raramente acontece no mundo democrático. O homem é também, tanto quanto sei, o crítico de teatro mais bem pago da imprensa escrita do Reino Unido.

Portanto, se editores e até certo ponto leitores parecem ver os críticos como um acessório de cosmética mais do que uma necessidade, como posso eu levantar-me aqui e afirmar que continuamos a ser verdadeiramente necessários?

Até certo ponto, esta visão pessimista fala "por" mim. O que acabei de retratar é uma cultura que, ao trivializar a crítica das artes, trivializou-se e empobreceu-se a si própria. A descrição mais sucinta que encontrei da função da crítica é "explicar a si própria o que é a cultura". Isto é verdade, quer o fórum da crítica sejam os meios de comunicação, quer seja a academia: os nossos específicos modos de discurso podem ser diferentes em função dos leitores a quem nos dirigimos, mas a actividade fundamental e as relações triplas entre assunto, crítica e público são as mesmas. É evidente que não podemos dar explicações cabais; nenhum crítico, nem académico, nem jornalista, pode sequer alguma vez pretender fazê-lo – simplesmente porque as opiniões e perspectivas são as de cada um. Mas podemos informar a cultura sobre o que ela é.

De igual forma, porém, deve ser claro que por "cultura" não me refiro exclusivamente a qualquer conceito de cultura em sentido restrito ou de "alta cultura": por exemplo, orgulho-

me de ter contribuído há alguns anos atrás com um capítulo para um volume escolar sobre a série de televisão *Buffy, a caça vampiros* (*Buffy The Vampire Slayer*). Nem precisamos de explicar entre nós que a cultura é um conceito vasto e muito abrangente. O que precisamos de fazer, isso sim, é sermos vistos a abranger uma tal latitude na nossa prática.

Há alguns dias atrás, estreou um espectáculo sobre duas peças de Arthur Miller, num dos teatros alternativos de Londres, com o título *Espelho de duas faces* (*Two-Way Mirror*). Passaria completamente despercebido no panorama crítico, seguramente eclipsado pela revisitação da Royal Shakespeare Company à peça *Bruxas de Salém* (*The Crucible*), de Arthur Miller, e pela estreia – com encenação de Robert Altman – da versão final revista de *Blues da ressurreição* (*Ressurection Blues*), apresentados na mesma semana. Mas um factor fez com que esse pequeno espectáculo fosse aquele a que os meios de comunicação mais populares deram uma maior atenção: a actriz principal é um dos exemplos actuais mais famosos da cultura britânica de celebridades, uma jovem que é famosa apenas por ser muito conhecida, alguém que se tornou uma imagem de cartaz, uma cara conhecida e uma presença permanente em vários programas de televisão simplesmente porque é uma imagem de cartaz, uma cara conhecida, etc. O que devemos fazer como críticos numa situação deste género é nunca desdenhá-la por, eventualmente, termos ideias feitas sobre o seu estatuto cultural, nem tratá-la como uma espécie de coisa exótica no teatro, uma visitante vinda de uma dimensão cultural paralela.

Parte do problema aqui é que os que estabelecem o contexto no qual operam os críticos de imprensa – editores e proprietários dos nossos jornais, rádios, televisões, etc. – tendem a ser apanhados nesta noção polarizada de cultura. Mesmo no que podíamos considerar os jornais e revistas de qualidade, há uma aquiescência (embora possa ser inconsciente) na assunção de que a cultura popular é talvez não totalmente distinta da "alta cultura", mas um campo mais adequado ou, pelo menos, mais proveitoso para cobrir jornalisticamente. O que nós, críticos, temos de fazer é implicitamente refutar isso no que escrevemos: forjar uma ligação tripla entre o assunto imediato, os mais vastos contextos sociais e históricos em que se integra e os nossos vários públicos.

E isto é algo que, em muitos casos, temos de fazer de forma velada, ou pelo menos por nós próprios. Um dos equívocos mais difundidos entre os artistas de teatro é pensar que os críticos têm um dever para com o teatro de ser "apoiantes" ou "construtivos", ou algum outro termo que na prática significa que só deveríamos praticar o tipo e a extensão de crítica que esses artistas estão preparados para ouvir. Há um sentimento de que a crítica acerada é de algum modo uma traição aos nossos camaradas, aos nossos "iguais companheiros de profissão". E este sentimento é disparatado. Com toda a franqueza, acho que jamais os artistas chegarão a compreender o facto simples de que "nós não trabalhamos na mesma área que eles". Eles



trabalham no teatro, e nós no jornalismo. O teatro pode ser – é-o quase sem exceção – uma paixão impetuosa para nós, mas não é aí que trabalhamos. Podemos ser tipos teatrais e/ou críticos por vocação, mas, pela profissão, somos jornalistas. Aí está, como vêem, fiquei tão inflamado com este engano que acabei por o negar quatro vezes de seguida.

E este é o contexto em que temos de fazer o que nos pedem para fazer: a nossa profissão, por um lado, e a nossa paixão, pelo outro, e essas exigências podem muitas vezes entrar em conflito entre si. Temos de encontrar a quadratura do círculo entre a análise intelectual e a reportagem. Temos de tornar claro que a arte é notícia não porque tem um nome específico, um rosto ou outra qualquer imagem de marca presa a ela, mas nos seus próprios termos; que é uma parte integrante e vital de como vivemos e nos compreendemos, tanto individualmente, como enquanto sociedade.

E ter de fazer isto de uma forma que atraia a cumplicidade dos nossos leitores e também dos nossos chefes de redacção: temos de os seduzir a que aceitem isto como axiomático, e disfarçar a possibilidade de que possamos estar a desafiar os seus preconceitos sobre a arte. Se conseguirmos levá-los a aceitar, pelo menos durante o tempo em que nos lêem, que a arte é um elemento essencial, mais do que um luxo marginal, então há uma hipótese de que possam pensar nisso também noutras ocasiões.

Quero tornar claro que não estou a sugerir que esta é uma exigência impossível; pelo contrário, deve não apenas ser atingível, devemos mesmo torná-la numa "rotina". Este é o panorama mediático pelo qual temos de caminhar, indicando as direcções e sentidos que pudermos, informando a cultura sobre ela própria. Não podemos ser tudo para todas as pessoas, é evidente: o que podemos é comprometermo-nos numa frente "suficientemente" vasta. Há alguns anos, ouvi de um estudante uma ideia brilhante – ainda que dita de forma desajetada: a arte, disse ele (e, portanto, a nossa crítica) não é sobre a forma de chegar

ao tipo certo de pessoas; é antes chegar ao tipo errado de pessoas e torná-las o tipo certo.

Julgo que a maior vitalidade da crítica jornalística é demonstrada pela crítica do dia seguinte. Com certeza, a exigência de escrever várias centenas de palavras de uma opinião totalmente formada sobre um espectáculo talvez uma hora depois de descer a cortina pode ser um convite ao desastre. Mas também é a manifestação mais directa da arte enquanto notícia: o relato de um acontecimento que mal acabou, uma peça de escrita que junta o registo factual ao comentário e uma dose de análise de resposta rápida. Pode ser possível prepararmo-nos bem para isso em termos de leituras prévias ou de refrescar as nossas capacidades mentais: a nossa resposta é fundamentalmente imediata.

Mesmo quando não somos constrangidos por prazos, eu pessoalmente tento escrever as minhas críticas "nessa mesma noite", porque acredito na força da crítica do dia seguinte. Isto pode em parte dever-se ao facto de uma abordagem destas condizer com a minha capacidade de memória e a minha preguiça congénita. A minha justificação vem de ter estudado Direito antes de ter sequer imaginado tornar-me um crítico de arte. Nos primeiros tempos da força policial, os agentes não tinham um poder – de prender ou deter alguém – maior do que qualquer outro cidadão; estavam simplesmente comprometidos profissionalmente a exercer esses poderes comuns. Este estatuto foi admiravelmente resumido por um juiz oitocentista quando descreveu um polícia, neste sentido, como "um elemento fardado do público".

Tento abordar a maior parte da crítica que escrevo como, por assim dizer, um elemento fardado do público espectador. A minha opinião está apoiada em vinte anos de experiência, tendo visto vários milhares de produções e escrito mais de um milhão de palavras sobre elas. Mas a minha estatura própria não é maior do que a de qualquer espectador. Por outras palavras, acho que a própria pluralidade e provisoriação que tanto preocupam alguns

<
Stuff Happens,
de David Hare,
enc. Nicholas Hytner,
National Theatre,
Londres, 2004
(Joe Morton,
Alex Jennings
e Desmond Barrit),
fot. Ivan Kyncl.

>
The Cut,
de Mark Ravenhill,
enc. Michael Grandage,
Donmar Warehouse,
Londres, 2006
(Jimmy Akingbola
e Ian McKellen),
fot. Robert Workman.

>
Philadelphia Story,
de Philip Barry,
enc. Jerry Zaks,
Old Vic, 2005
(Jennifer Ehle
e Kevin Spacey),
fot. Manuel Harlan.

de nós são, de facto, uma força. Não podemos fingir que oferecemos a última palavra sobre o espectáculo: o que podemos fazer, ao reconhecer o nosso lugar num debate alargado e contínuo, é ajudar a que o debate se prolongue até à próxima palavra, e a uma outra, e por aí fora.

É o mesmo que eu escrevi acima sobre o desconforto de artistas com o que dizemos às vezes: não interessa só ouvir pessoas cujas opiniões sabemos não levantarem problemas. A cibernética, o estudo científico da comunicação, define "informação" como o conjunto de imprevisibilidades numa mensagem. Se só a embebemos, se não nos faz parar para pensar, então aí não há verdadeira informação. E passa-se o mesmo com a crítica: não podemos apenas emitir juízos, temos de os fundamentar na argumentação. Como se diz na pergunta típica de um exame numa escola britânica: "Dê razões para a sua resposta" (tanto quanto o espaço o permite, é evidente!). E essas razões têm de ser facilmente compreensíveis pelos leitores e, todavia, têm de ser imprevisíveis e informativas. Temos, de cada vez que escrevemos, de ganhar e reconquistar o privilégio de sermos ouvidos. A liberdade de expressão é um direito, mas ser "ouvido"... é um privilégio.

Isto leva-me a um outro aspecto do papel do crítico de jornal. Parece-me incontestável que devemos abraçar as possibilidades dos novos *media* para alargarmos o discurso. A "blogoesfera", a vasta nebulosa dos diários, revistas e comentários na *Internet* – geralmente de auto-publicações, no geral interactivas – tornou-se para milhões de pessoas o seu primeiro ou mais fiável canal de informação e discussão social, política e cultural. E, como digo, esta abertura e democratização deve seguramente ser olhada como uma coisa boa.

Todavia, o que falta nesta altura à blogoesfera na sua evolução são mecanismos de autoridade. Como estou certo que todos nós já passámos por essa experiência quando procuramos informação sobre um assunto particular através do *Google*, pode ser bastante confuso saber quais as fontes que vale a pena seguir. É isto que se relaciona com a minha ideia sobre o estatuto dos críticos: a autoridade não é inherente à função, ganha-se, é-lhe conferida. E os novos modos da crítica nos novos *media* não existem há tanto tempo assim que lhes permita ter estruturas que lhes confirmam autoridade. Não é simplesmente uma questão de contabilizar as consultas a um sítio da *Internet*, do mesmo modo que a autoridade de um jornal não deriva necessariamente do número de exemplares em circulação; nem podemos usar como índices credíveis o volume ou intensidade das respostas (som de retorno interativo), o número de ocorrências de um sítio em *links* publicados noutros sítios da *Internet*, ou (Deus nos livre!) os índices de presença no *Google*. Reputação, reputação, reputação: é tão inatingível nesta área como em qualquer outra. Mas ainda não desenvolvemos o tipo certo de "radar de reputação" para navegar com confiança pela blogoesfera. Havemos de o fazer (embora seja preciso coragem para alguém profetizar sobre os desenvolvimentos da *Internet*

mesmo para os próximos cinco anos, como qualquer bancarrota da *dot-com* ou qualquer evangelista da realidade virtual vos dirá). Mas ainda não o fizemos.

O que significa que, por enquanto, a combinação do imediatismo relativo e da autoridade conferida no debate cultural continua a encontrar o seu melhor exemplo na crítica jornalística. Um trabalho como este pode enriquecer a experiência do consumo, quer no papel, quer no palco. Contudo, a sua função principal não é a de agir como adjuvante da experiência de ler ou ver uma peça particular. Relata o acontecimento e informa o discurso mais vasto de que o trabalho e a sua recepção se relacionam como partes componentes de um todo.

Uma última questão: há cerca de um ano, dei inadvertidamente origem a uma tempestade na chávena de chá do jornalismo de teatro britânico. Observei numa coluna de uma revista que agora edito, *Theatre Record*, que alguns críticos são já de uma certa idade e que isso era parte do problema. Para meu espanto, isto foi citado em várias páginas de notícias e de boatos, e era referido como se eu tivesse lançado um apelo amargo para que os críticos mais velhos se reformassem ou dessem lugar, por exemplo, a mim.

Eu não disse nada disso, é evidente; o que eu estava a sublinhar era que, enquanto as possibilidades dadas à crítica jornalística continuarem a diminuir, então as gerações e fileiras de críticos continuam no activo, e são menores as oportunidades para que novas gerações entrem em campo. Nesse aspecto, talvez seja melhor que o sector dos novos *media* encontre os seus mecanismos de conferir autoridade muito rapidamente; de contrário, muito em breve não haverá saídas nem estruturas fora da academia para jovens críticos aprenderem a sua arte e ocuparem o seu lugar na conversação cultural dominante. Resumindo, os editores não estão a investir no bem-estar a longo prazo dos meios de comunicação como um todo. Dentro de vinte ou trinta anos, podem ver-se sem os críticos de que precisam. E o que é mais horrível é que podem nem sequer notar, nem importar-se com isso.

Estas são todas observações muito provisórias. Tenho consciência de que em muitos aspectos estou a condescender com um fenómeno muito conhecido de olhar para trás, para uma idade de ouro mítica, de há uma ou duas gerações, neste caso um tempo em que o espaço para publicação, a verba e o respeito eram alegadamente muito maiores. Contudo, hoje, mesmo se damos conta de estarmos a competir na atenção com as coisas efémeras mais insípidas, estamos também envolvidos numa troca de opiniões e ideias muito mais dinâmica. Já não nos pronunciamos e julgamos: argumentamos, advogamos e aconselhamos. E ouvimos quando os outros fazem o mesmo. Ajudamos a explicar a cultura a si própria, não como parte de um debate dentro de uma cidadela, mas na totalidade da conversação nacional e global em curso.



<
Théâtre des Bouffes du
Nord, Paris.

A tempestade,
de William Shakespeare,
enc. Peter Brook,
Théâtre des Bouffes
du Nord, Paris,
1990.

>

A crítica de teatro e os novos media

Porter Anderson

De vez em quando, naquilo que um actor diz ser "uma boa casa", ele encontra-se com um público que por acaso traz um interesse activo e vida ao seu papel de espectador – esse público colabora. Com essa colaboração, a colaboração de olhos, focalização, desejos, prazer e concentração, a repetição torna-se representação. Então a palavra representação já não separa actor e espectador, cena e público: engloba-os. O que é presente para um é presente para o outro. O público também sofreu uma alteração. Veio de uma vida fora do teatro que é essencialmente repetitiva para uma arena especial em que cada momento é vivido de modo mais claro e intenso. O público colabora com o actor, e ao mesmo tempo, para o próprio público, a colaboração vem do palco.

Peter Brook¹ (1968: 140)

Receio que pensem que sou o fantasma "da crítica futura". Faço o melhor que posso para parecer menos assustador do que aquele espetro final do Scrooge na sua caminhada de uma longa noite até à inevitável aclamação de pé. Mas acredito que venho como mensageiro de novidades algo difíceis tanto para a crítica como para o próprio teatro. E a minha mensagem pode não ser muito diferente da que foi trazida pela entidade misteriosa de Dickens envolta na sua capa preta de capuz. É só isto: fazer as pazes e encontrar um lar entre os novos meios de comunicação é um imperativo, não uma opção. O tempo está a esgotar-se.

Nos anos 40 e 50 do século XX, a televisão e mesmo o cinema eram ainda vistos como novidades interessantes e coisas laterais relativamente à vida. Durante a guerra, o noticiário em cinema tinha adquirido uma certa notoriedade, mas a televisão estava a tentar afirmar-se como uma importante fonte de notícias. Estes dois meios de comunicação não pareciam às pessoas, especialmente na Europa e na América do Norte e do Sul, que constituíssem um perigo para o teatro normal, pelo menos não mais do que a rádio tinha parecido no seu início relativamente à música ao vivo.

De igual modo, o advento da utilização extensiva da Internet no final dos anos 80 e início dos anos 90 do século XX parecia ainda menos um problema para a cena: parecia não competir com as artes e ter apenas uma relevância passageira para o palco, geralmente limitada aos esforços de alguns agentes de bilheteira para vender bilhetes pela Internet (nada de mal com isso, que venha mais poder para eles!).

Os jogos de vídeo online continuavam, acompanhando a chegada da Internet, com o encanto vulgar de uma peça satírica depois de uma trilogia muito longa. Encolhíamos os ombros enquanto as consolas de jogos vibravam com barulhentas imagens de pesadelo, com figuras de armas em riste, com certeza apenas fantasias de violência de adolescentes, não é? Esses jogadores, pensávamos, eram os "jovens em fúria" (*Angry Young Men*) que, de qualquer modo, nunca iríamos querer num teatro.

Agora, feitas as contas, parece que provavelmente devíamos ter pensado melhor, e mais cedo, sobre a nossa venerável e vulnerável arte do teatro.

Esses jogos de vídeo? A média de idades das pessoas agarradas ao joy-stick é de 37 anos, não os adolescentes barulhentos de 16 anos que gostaríamos de pensar, e são eles que estão a dominar essa "pequena" indústria que vale agora 7,4 biliões de dólares americanos, ou 6,2 biliões de euros. E será que as mulheres podem ainda salvar o teatro dessas actividades estúpidas a que se entregam os homens? Talvez não: a Associação de software de divertimento diz-nos que 43% dos jogadores são raparigas².

E a Internet? É o mundo sem fios da nossa época, o ambiente crescente das nossas comunicações, da nossa educação, do nosso contexto cultural. Eles hão-de olhar para os vossos vizinhos que continuam a resistir a adoptar a banda larga, como nós olhámos para as pessoas que tinham medo do modelo Ford T ou troçávam da Pininfarina. Quando os jovens do nosso país estão inquietos e discutem o que é que vão fazer para se divertirem, falam porventura de ver uma peça de teatro, ir a um concerto de música clássica ou ao ballet? Ou contemplam antes a possibilidade

¹ O livro *The Empty Space*, publicado pela primeira vez em 1968, continua a ser uma das medições mais influentes do teatro ocidental sobre a arte e a sua proximidade emocional e psicológica relativamente ao público. Uma das suas forças é, de facto, a compreensão de Brook, ao tempo da sua escrita, de que a arte evoluiria para além do ponto em que ele a referenciava: "Quando lerem este livro", escrevia, "já ele estará a ficar fora de moda. É para mim um exercício, que ficará na página. Mas, diferentemente de um livro, o teatro tem uma característica especial: é sempre possível começar outra vez" (1968: 140). (Todas as traduções do livro *The Empty Space* aqui incluídas são da minha responsabilidade. N.T.)

² <http://www.recordonline.com/archive/2006/02/06news-kgirlgamers-02/06.html>. Os dados referem-se a uma busca sobre jogos de vídeo feita na edição online do Times Herald-Record, a RecordOnline.com.

>

Impressões de Pelléas
(Impressions de Pelléas),
 a partir de Claude Debussy,
 enc. Peter Brook,
 claustro do Convento
 do Beato, Lisboa,
 Março de 1993.

>

de ver um filme, ir a uma sala de jogos de vídeo, a um clube de dança ou navegar na *Internet*?

O Mahabharata,
 adaptação teatral de
 Jean-Claude Carrière,
 enc. Peter Brook,
 Théâtre des Bouffes
 du Nord, Paris, 1985.

Sabemos todos como a televisão e o cinema estão por todo o lado. E o aumento da capacidade de uma epidémica penetração global da *Internet* – para já não falar dos sistemas de rádio por satélite que, só por si, geraram um campo de mais do que 4 mil estações de rádio pela *Internet*³ – significa um mundo mais do que nunca embrulhado, e talvez amortalhado, numa camada atmosférica de divertimento.

É nisto que estamos. A gente de teatro. Gente de discernimento, de análise, de crítica. O que é que falta?

Quando nos sentamos para ver algumas das produções preparadas com cuidado a que assistimos aqui em Turim, o que é que não vemos?

A arte do teatro, como muitas outras das suas "irmãs" – música sinfônica, de câmara ou coral, dança clássica ou moderna, artes visuais, escritas e faladas – continua, em grande parte, fechada na sua "caixa". Aquelas quatro paredes, aquele palco, o nosso adorado proscénio, os assentos e o foyer, o acto de se juntarem pessoas fisicamente para verem juntos a representação de um texto. Nós hoje sabemos como pode ser poderosa e importante esta experiência. E também depende de nós hoje, começar a reorientar essa experiência para os novos meios de comunicação – antes que o teatro, tal como o conhecemos, fique total e irremediavelmente ultrapassado.

É isso que falta: essa ligação com o mundo fora dos nossos teatros. A nossa arte é inacessível.

À medida que crescem os meios de comunicação electrónicos da rádio, cinema, televisão, *Internet*, os seus jogos e a rede de serviços por satélite, as artes tradicionais do espectáculo ao vivo / experiência em presença estão a ser ultrapassadas a um novo ritmo. Quantos socos mais poderá o teatro levar antes de cair finalmente no tapete para a contagem? Se a rádio foi um, o cinema foi dois, a televisão três, a *Internet* pode levar-nos até ao dez.

O problema não é necessariamente que o público seja demasiado restrito. Pelo menos, não é sempre, nem em todos os lugares, nem para todas as artes. Aqui na Europa, vocês saem-se melhor do que nos Estados Unidos. O vosso modelo de teatro subsidiado pelo Estado nunca resultou na América. E os nossos criadores teatrais, na sua maioria, nunca aprenderam a tornar possível a sobrevivência da arte como um bem de consumo, que, é evidente, é a moeda corrente da aprovação yankee.

Contudo, o problema real é que a presença global se revelou de importância crescente para a sobrevivência de qualquer arte, quando as pessoas podem participar nos divertimentos de uma rede planetária a qualquer hora que queiram.



E se o teatro tem de comunicar com o público da rádio e televisão por satélite e com comunidades de jogos pela *Internet*, e com esses bloguistas muitíssimo atarefados, pode acontecer-nos – a nós, críticos que sempre fomos os seus advogados de defesa – que possamos ajudar a fazê-lo entrar no éter dos novos media.

Na CNN.com, em Atlanta, o nosso sítio das notícias básicas tem mais de 27 milhões de leitores num dia fraco. Qualquer notícia mais importante – deslizamento de lamas nas Filipinas, um trágico tremor de terra na região de Cachemira, os resultados das eleições palestinianas – pode engrossar esse número até aos 50 milhões de leitores num só dia. Esses leitores estão em todo mundo, não só nos Estados Unidos.

Agora há um novo serviço que podem usar para ver as notícias na *Internet* no momento em que acontecem, muitas vezes sem a interrupção de um qualquer correspondente ou leitor de notícias – sempre sem anúncios – e a partir de qualquer parte do mundo em que tenhamos uma câmara de filmar. Chama-se *CNN Pipeline*⁴. Como um oleoduto de petróleo. A tecnologia que desenvolvemos para isto levou 15 meses e envolveu 300 pessoas. Oferece até quatro fluxos simultâneos de notícias sobre o acontecimento – alimentação em bruto a partir de qualquer sítio do mundo. Recentemente, fizemos uma sessão experimental em Bruxelas, um tempo de perguntas com Tony Blair na Câmara dos Comuns, uma sessão no julgamento de Saddam Hussein em Bagdad e actualizações dos Jogos Olímpicos em Turim, à medida que acontecem e sem publicidade, no *CNN Pipeline*.

³ <http://www.nytimes.com/2006/02/18/business/18music.html>.

O *New York Times* de 18 de Fevereiro de 2006, de Sirius tem 3,3 milhões de subscritores, enquanto a Rádio XM, a principal transmissora de música, tem 6 milhões.

São tão caras as instalações de estações de rádio para ouvintes destes sistemas de rádio por satélite que a Sirius dá conta de gastar 113 dólares por cada novo subscritor, tendo, apesar de tudo, baixado este ano por comparação a 2004, quando era de 124 dólares.

⁴ <http://www.cnn.com/pipeline/> foi lançado no dia 5 de Dezembro de 2005 e neste momento está disponível em 25 países: Alemanha, Arábia, Ásia, Austrália, Bélgica,

Brasil, Canadá, Chile, Coreia, Dinamarca, Emirados Árabes Unidos, Espanha, Estados Unidos da América, França, Holanda, Índia, Israel, Itália, Japão, México, Noruega, Polónia, Portugal, Reino Unido, Suécia, Suíça.

Pensamos – e devo frisar que isto está num estádio ainda exploratório – poder criar um "portal" semelhante na Internet para os eventos artísticos. Há muito trabalho a fazer até chegar aí. Pode levar um ano ou mais a fazer. Mas agora temos a capacidade de enviar – através da Internet – um espectáculo do Teatro Nacional em Londres, por exemplo, ao vivo para um público mundial de assinantes que talvez nunca pudesse ir a Londres nem sentar-se naquela "caixa" que se chama Olivier, na margem sul do Tamisa. No momento em que ocorre e em tempo real. Mais tarde, gostamos de pensar, poderemos levar tudo, do teatro, espectáculos de música e de dança até visitas a galerias de arte, leitura de poesia e prosa, a um público globalizado, assim que as negociações de direitos e a logística da produção estiverem acertadas.

Como digo, é um grande empreendimento. Mas o registo gravado de um acontecimento teatral – talvez pela televisão – nunca traz o carácter de imediatismo de um espectáculo ao vivo. E agora temos capacidade para transmitir imagens de 16 x 9, em alta definição, das artes e do espectáculo – graças à Internet – a um público potencial de uma dimensão que tem hoje normalmente o público do cinema, televisão e rádio.

Portanto, agora pensem: qual é o papel do crítico em tudo isto?

Se concordarem que, em qualquer momento, e talvez não tão longínquo, o teatro tradicional vai precisar de "viver" nessa "camada de divertimento atmosférico" que envolve o nosso mundo, então, com toda a certeza, são os críticos da nossa arte que devem preparar a fase que se aproxima. Com certeza, somos os que devem estar aí à espera, preparados com um contexto, história, visão dramatúrgica, conhecimento institucional e puro amor pela arte, para lhe dar as boas vindas quando ela sair daquela "caixa" em que sempre o temos conhecido.

Já grassa por aí uma batalha no ciberespaço entre meios de comunicação dominantes e "marginais". Os renegados são os sítios de notícias auto-fixadas que não têm revisão jornalística ou avaliação do que relatam, que não têm tradições de restrição e responsabilidade, mas a que não faltam leitores online, desejosos de consumir e difundir os seus boatos como se fossem factos. Vai crescendo uma série divisão à medida que bloguistas, verdadeiros "craques" em chat-rooms e operações massificadas de correio electrónico, competem, entre leitores de jornais e de televisão, por um público que em tempos sabia claramente como eram credíveis todas as informações que encontravam num jornal diário de grande circulação ou num telejornal. Quer tivéssemos na mão um periódico estatal ou um jornal independente, sabíamos

o que tínhamos. Sabíamos como lê-lo. O público de hoje que acede à Internet não sabe. E pode não ter a consciência de como é importante saber, e nem sequer se importar com isso.

O que acontece se o teatro passar a ser um espectáculo do ciberespaço? Acontece que nós, como críticos e defensores da arte que acompanhamos – a partir da universidade, das redacções dos jornais, ou das distribuidoras online –, nós temos de encontrar energia para ter a certeza de que a batalha terá adeptos. Posso dizer-vos duas ou três coisas sobre o poder da Internet, uma vez que essa é a minha actual base de trabalho. Uma crítica online de um novo CD de música pode, no espaço de poucos minutos, mudar a sua posição na lista das principais distribuidoras de vendas na Internet: Amazon.com, Barnes & Noble, Indigo, etc. Algumas das maiores lutas de venda de bilhetes para concertos populares não se passam nas bilheteiras ou nas linhas de marcação por telefone. Essas promoções acontecem na Internet. E quando a Sotheby's se preparava para leiloar umas 70 fotografias muito importantes que o Museu Metropolitano de Arte tinha cedido para venda, a maneira de atrair licitadores em Nova Iorque na noite de S. Valentim, em Fevereiro de 2006, foi pela Internet – a Sotheby's colocou cada uma das fotografias num catálogo online, enviou por correio electrónico para os seus licitadores habituais uma notícia sobre o leilão que se iria realizar e a Sotheby's vendeu uma fotografia de Edward Steichen, de 1904, por 2,9 milhões de dólares (2,4 milhões de euros). O preço mais elevado alguma vez pago por uma fotografia.

Que respostas temos, então, para justificar a crítica de teatro num mundo de iPods, Pay-per-view e as séries de fugas dos jogos de vídeo intitulados *Grand Theft Auto?* (Que Deus nos acuda!). Como poderíamos ter pedido a Dorothy Parker⁵ ou Pauline Kael⁶ para competir com Lara Croft⁷? Como Ken Tucker nos lembra na *Salon Magazine*, Kael – debaixo de fogo dos ouvintes das suas primeiras críticas de cinema na Rádio KPFA em Berkeley, na Califórnia – disse durante uma emissão: " Meus caros escritores de cartas anónimas, se pensam que é assim tão fácil ser crítico e tão difícil ser poeta ou pintor, posso sugerir que tentem as duas coisas? Talvez descubram por que há tão poucos críticos e tantos poetas".

Portanto, começemos por ser bons e pacientes para connosco próprios. Este não é um dilema fácil de enfrentar. O que nos espera lá fora são "revistas" de fãs na Internet, aqueles blogues que falam muito e dizem pouco, os chat rooms intermináveis. Por natureza, estas coisas são accionadas e frequentadas por tipos que não gostam de figuras do establishment como são os críticos da imprensa

⁵ http://smalland.eleganthotels.com/nyc/Aloquin_Round_Table.html. Dorothy Parker era uma das famosas críticas que, entre 1919 e 1929, frequentava com regularidade debates públicos no Hotel Algonquin, perto de Times Square, formando o que era nos seus bons tempos a Távola Redonda Algonquin.

⁶ <http://salon.com/bc/1999/02/09bc.html>. Pauline Kael foi, entre 1967 e 1991, a crítica de cinema do *The New Yorker*.

⁷ <http://www.tomraider.com/>. Laura Croft é a heroína digital da série Eidos dos jogos de computador que incluem a nova lenda *Lara Croft Tomb Raider*, que saiu em Abril deste ano.

>

A conferência das aves
(La conférence des oiseaux),
narrativa teatral de
Jean-Claude Carrière,
inspirada pelo poema de
Farid Uddin Attar,
enc. Peter Brook,
claustro do Convento
do Beato, Lisboa,
Outubro de 1980.



de referência. Muitos não têm conhecimentos nenhuns na área e podem estar ferozmente orgulhosos disso. Podem ter pouca consideração e mesmo desprezo pelas credenciais que conquistámos com trabalho e por currículos brilhantes.

Mas é aí que está o busílis. Acredito que no futuro serão os críticos de teatro que devem encaminhar tanto os artistas de teatro como os seus públicos para se encontrarem na *Internet*. Acredito que devemos encorajar – nas nossas cidades, comunidades e países – os nossos sítios da *Internet* e – assim que a tecnologia e a economia o possibilitarem – a real apresentação *online* de espectáculos de teatro ao vivo.

E acredito ainda que devemos estar preparados para abrir o nosso trabalho, os nossos processos e os nossos corações a esses amadores *online* através do que os aficionados da *Internet* chamam "interactividade". Precisamos manter fóruns *online* em que os leitores desafiem as nossas críticas, sessões de perguntas e respostas em que estudantes e assinantes de teatros possam testar a nossa dramaturgia, e mesmo aulas em tempo real em que apoiemos, como Peter Brook nos ensinou, os nossos teatros e os seus artistas fornecendo um contexto histórico, político e estético para futuras produções e particularmente para novos textos e abordagens experimentais.

O nosso Georges Banu arranjou-me, em 1990, um bilhete para ir ver uma quarta encenação de *A tempestade* no teatro Bouffes du Nord, em Paris. Nunca esqueci o modo como ele punha em causa a tradição e transportava esse grande texto para um outro idioma de produção, uma vez que Brook pôs o seu génio no texto que nós julgávamos que conhecíamos tão bem – até essa altura.

O que pode ser a última oportunidade para o teatro se posicionar entre os novos *media* – e reentrar na consciência cultural da sociedade mais alargada – é um super-salto do espaço de representação mais contido para o mais livre. Para parafrasear Peter Brook, isto podia significar a passagem de um teatro moribundo⁸ para o teatro mais imediato que imaginar se possa, em que uma sala com 300 lugares se tornasse numa arena com 3 milhões de lugares, o público local viesse a ser um conclave global e o nosso trabalho se tornasse o "oásis" de que falou Brook, nas vidas de pessoas que nunca na vida

iremos conhecer. As pessoas do meu país podiam estar a ver o teatro dos vossos países. Que bom que seria! "No acontecimento imediato há um resultado inequívoco", escreveu Brook. "É assim que entendo um teatro necessário; um teatro em que entre actor e público há só uma diferença prática e não fundamental".

A tecnologia prática de repente está aí. Que dimensões queremos dar ao nosso "espaço vazio"? Podemos preparar um jovem cibercrítico para atingir um público planetário? Será que teremos a generosidade de permitir que esse numeroso público interaja connosco, como os *netizens* – *net citizens* (cidadãos da *net*) – certamente exigirão? Podemos abdicar das nossas construções de pedra e cal e sair para um palco de uma tal dimensão que nem sequer vemos os bastidores da esquerda quando olhamos a partir dos bastidores da direita?

O artista, diz-nos Brook, "desafia verdadeiramente os espectadores quando é o aguilhão espetado num público que aceita ser desafiado. Ele festeja mais genuinamente com o auditório quando é o porta-voz de um público que tem razões para se alegrar" (1968: 134).

Proponho que entremos na auto-estrada da informação como os trovadores que fomos outrora, para ir ao encontro desses elementos do público – e toquemos a nossa arte nas suas cidades, nos ecrãs dos seus computadores, no grande "espaço vazio" (ainda não tocado) da sua imaginação global.

Referência bibliográfica

BROOK, Peter (1968), *The Empty Space*, Harmondsworth, Penguin.

Tradução de Maria Helena Serôdio

⁸ N. T.: há aqui uma pequena alteração de sentido relativamente ao texto de Brook, que fala não de teatro moribundo (*dying*), mas de teatro mortífero (*deadly*).



>
O samba do crioulo doido,
 coreografia e interpretação
 de Luís de Abreu,
 Festival Alkantara,
 Lisboa, 2006,
 fot. Gil Grossi.

Crítica de dança

Uma crítica em processo

Daniel Tércio

1. Em Setembro de 2005 participei numa Conferência no Rio de Janeiro sobre dança e filosofia. O Encontro adoptara a epígrafe "o que pode a dança?" que remetia, por sua vez, para a questão colocada por Espinosa no século XVII (o que pode um corpo?). Uma das participantes, a filósofa brasileira Márcia Tiburi, defendeu então a contaminação do pensamento filosófico pelo método coreográfico, em substituição da retórica da tradição europeia. A afirmação, que irrompera, digamos assim, no entusiasmo do debate, ficou por ali mesmo. Não chegou a ser uma proposta, muito menos um projecto, sendo talvez, ao mesmo tempo, algo como uma configuração militante da linguagem. Nas palavras entusiasmadas e provocatórias de Tiburi espreitavam, sob o campo de uma cultura do tropicalismo, alguns pensadores. Nitezsch certamente. À distância de um ano, a frase volta à minha consciência, não já relativamente à filosofia, mas antes à crítica.

Interessa-me, neste artigo, não tanto a filosofia crítica, mas sim a prática crítica dos críticos de arte. E para circunscrever o campo, esta crítica que aqui considero é a dos críticos das artes performativas, com ênfase na dança. O universo assim delimitado é ainda talvez excessivamente grande, mas deixemo-lo para já neste estado de indeterminação. E a frase da filósofa brasileira é aqui invocada para se adaptar à própria prática dos jornais: deve a crítica das artes

performativas adoptar um sistema semelhante à criação em dança? Ou seja, pode a redacção de uma crítica ser realizada com instrumentos similares aos da criação coreográfica?

2. Há muitos anos, quando comecei a interessar-me por dança enquanto área de investigação teórica, confrontei-me repetidamente com pessoas que reclamavam a impossibilidade de alguém como eu (que não se submetera a uma aprendizagem sistemática de uma "técnica" de dança) poder produzir um discurso sobre dança. A ser autorizado, digamos assim, esse discurso teria que se circunscrever a domínios precisos, teria que se conformar com as zonas subsidiárias de um universo complexo e fisicamente exigente, que eu definitivamente não vivenciara. Segundo esta perspectiva, a crítica de dança era obviamente uma actividade para a qual eu não só não estava preparado, como jamais poderia estar preparado, a não ser que me submetesse durante anos ao "calvário" de um estúdio. Esta autoridade castrante parecia-me muito estranha. Olhava para o lado e lia críticos, por exemplo, de artes plásticas que não tinham passado pela academia, ou críticos de música que também não tinham frequentado o conservatório. Na verdade, olhando para dentro do universo da dança, acabaria também por encontrar críticos

¹ Quem chega às artes performativas, nomeadamente à dança, depara com a sua natureza efémera. A efemeridade, ou transitoriedade dos objectos coreográficos, pode ser entendida de outro modo. A este respeito, Susanne Langer afirma: "A dança é uma aparência; se preferirem, uma aparição". E depois esclarece: "Tudo o que existe só para a percepção, sem desempenhar qualquer papel vulgar e passivo na natureza, como acontece com os objectos comuns, é uma entidade virtual. Não é irreal; quando nos confronta, nós apercebemo-nos dela, não sonhamos nem imaginamos que o fazemos. A imagem num espelho é uma imagem virtual. Um arco-íris é um objecto virtual" (Langer 1957: 5, tradução minha, tal como nas seguintes).

² Julie Van Camp (2005), por exemplo, afirma o seguinte: "o estudo teórico da dança, servindo-se do vasto conteúdo e metodologia das humanidades, está ainda muito menos desenvolvido do que nessas artes". Também Maxine Sheets-Johnstone (2005) considera: "a dança é habitualmente uma arte esquecida na estética, ou, quando reconhecida, tratada de forma mínima relativamente às outras artes, tais como a escultura, e explicada nos termos dessas artes".

que tinham sido meros espectadores, certamente espectadores privilegiados, como um Théophile Gautier no século XIX que participara (também como libretista) na própria fundação do bailado romântico. Aliás, reconhecia que a crítica sinalizava e ampliava vivamente os processos de recepção das obras, dos autores e finalmente dos próprios movimentos estéticos. O bailado romântico, atrás referido, é um exemplo de como em meados de oitocentos a crítica contribuiu para a construção de um universo feérico e de uma imagem ambivalente da bailarina, dividida entre a sensualidade pagã de uma Elssler e a pureza cristã de uma Taglioni. É claro que a afirmação anterior, que a crítica romântica passou à posteridade, não é neutra, nem tão pouco inocente, o que introduz um outro problema: o do posicionamento político da actividade crítica.

Seja como for, o papel que a crítica reconhecidamente desempenha parecia-me e parece-me essencial. Porquê? Porque o espectáculo, qualquer que ele seja, para além de um conjunto de características que o definem, lida com a memória, funcionando a sua fixação como um poderoso auxiliar dessa mesma memória. A crítica, entendida assim, está mais próxima do coro grego do que do actor. Um coro grego a actuar em direcção ao futuro, fixando para a posteridade a efemeridade do instante¹.

3. Nos parágrafos anteriores, coloquei diversas questões que progressivamente me permitiram sistematizar três perguntas: (a) Que função deve a crítica de dança desempenhar? (b) Que relação estabelece com a comunidade da dança? (c) Como é que a crítica da dança se inscreve no universo mais vasto da produção teórica e da filosofia?

(c) Relativamente a esta última pergunta, é comum considerar-se que o estudo teórico da dança está ainda no começo, se comparado com outros domínios artísticos². Com efeito, são raros os filósofos que colocam a dança entre as problemáticas da sua investigação teórica e, quando o fazem, podem esbarrar, como aconteceu comigo próprio, com o argumento da autoridade eximido por uma parte da comunidade de praticantes (normalmente a parte associada com as aprendizagens canónicas das técnicas de dança). Mas, para lá daquela afirmação de autoridade, por vezes irritante e corporativa – características que de resto são bons estímulos para desobedecer –, existe um argumento a considerar: não podes pensar a dança porque verdadeiramente o teu pensamento jamais será capaz de alcançar a sabedoria das articulações e dos músculos e da velocidade do corpo de um bailarino. Existe aqui uma

curiosa lógica iniciática que, levada ao extremo, poderia desembocar numa atitude comum às sociedades secretas: falas, porque desconheces, não falas, depois de conhecer. Por outro lado, o bom senso diz-nos que a dança nada tem de esotérico, na medida em que não é concebível um corpo humano que num certo momento da sua vida não tenha dançado; se quisermos, que não se tenha movido de uma certa maneira, deliberadamente, que não tenha marcado o compasso de uma melodia ou balançado a cabeça como um metrônomo. Neste sentido, Kant dançou. O que significa que, querendo, poderia ter falado de dança, como qualquer outro homem. Então, o que falta não é tanto o conhecimento do corpo que se move, mas antes a possibilidade de pensar o pensamento a partir da experiência do corpo. Era isto certamente o que Márcia Tiburi queria para a filosofia: que ela fosse capaz de ser produzida com os músculos e as articulações e a velocidade do corpo. Ou seja, ela propunha que os filósofos pensassem a partir de um novo ponto de vista.

Há alguns anos atrás, durante uma estada de Simone Forti em Lisboa, tive ocasião de a acompanhar numa visita à cidade. Era Verão e o dia estava quente e abafado. A nossa viagem começou no Mosteiro dos Jerónimos, passou pela Torre de Belém e terminou no jardim do Príncipe Real. Ao longo do percurso, reparei que Simone Forti se relacionava com os objectos e com as pessoas de uma maneira própria. Em Belém, por exemplo, recordo que ela se encostou à parede fresca da Torre onde permaneceu durante alguns segundos, à escuta. Digamos que ela se encostava às coisas para as conhecer – para as escutar – e o seu olhar tacteava as pessoas, da mesma forma que as suas mãos e os seus braços abraçaram o tronco de uma velha árvore que existe no jardim do Príncipe Real. Procurava, como então me disse, os fluxos internos das coisas inertes e as qualidades dos movimentos nos andares das pessoas que passavam na rua. Havia pois um ponto de vista, como há sempre um ponto de vista no olhar de alguém. Mas a originalidade deste ponto de vista estava no facto de nascer no cerne do corpo e se manter aí; digamos que não enjeitava a carne nem afastava o pensamento e a linguagem da sua fisicalidade.

Ao longo dos anos subsequentes, eu próprio compreenderia o papel de Simone Forti no movimento artístico normalmente designado por pós-modernismo, movimento de renovação estética que, ao aproximar a dança do quotidiano, endereçaria à filosofia um desafio renovado: o de pensar a dança, por dentro da dança.



O desafio tem sido colocado em encontros como aquele que referi no início deste artigo e tem suscitado reflexões originais, como a que José Gil tem prosseguido desde 1980³.

O pensamento dos filósofos é indispensável aos críticos das artes performativas, na medida em que permite organizar os quadros relacionais da sua própria actividade. Em todas as fases classicamente enunciadas para o exercício da crítica – descrição, interpretação, avaliação – no próprio enunciado anterior, ressoa um problema que a estética filosófica tem sistematicamente colocado e que se mantém em aberto. A obra de Kant, que representa a passagem de um Rubicão na história do pensamento ocidental, recolocou a questão da experiência estética e do juízo do gosto. Mas faltou ao grande filósofo alemão, no dizer de Anne Sheppard, resolver três problemas respeitantes às disputas estéticas, à justificação dos juízos estéticos e às comparações estéticas⁴. Saber isto, pensar isto na prática da própria actividade crítica é, assim o creio, indispensável à escrita.

(b) Existe um outro factor que contribui para a consistência da crítica e que se prende directamente com o modo como esta se relaciona com a comunidade dos criadores. Neste ponto, há, de resto, que lembrar que na história da crítica de arte se passou de uma crítica normativa, que pretendia regular a relação do artista com a obra, para uma crítica explicativa, centrada na recepção da obra. Considerando o esquema seguinte, digamos que a crítica abandonou as suas pretensões sobre a aresta esquerda (que se desenha na esfera da criação), para se deslocar progressivamente para a aresta direita, que pertence obviamente à esfera da recepção.

Roger Seamon faz remontar esta alteração aos finais

do século XVII, altura em que a função do crítico passou para o terreno da educação estética e da apreciação artística⁵. Na verdade, para Seamon, o crítico moderno deixou de ser um juiz da qualidade da obra e passou a ser um guia na relação da obra com os respectivos públicos. Esta deslocação do exercício da crítica em direcção ao espectador permitiria uma nova relação entre o crítico e o criador. Por um lado, o crítico perderia a sua ascendência sobre o criador, correndo, por outro lado, o risco de se afastar da fonte da criação artística, daquele conjunto de materiais, por assim dizer, em bruto, que antecedem a obra e acompanham a sua produção. Na verdade, este risco foi regularmente ultrapassado pelas boas práticas, de tal modo que entre os críticos qualificados se pode facilmente detectar um conhecimento interno da comunidade de criadores. Conhecer o pensamento dos criadores passa frequentemente pela construção de cumplicidades estéticas, mas também pelo conhecimento efectivo dos materiais do pensamento que surgem, por assim dizer, relacionados com os próprios processos de criação. Em dança, as memórias de Isadora Duncan, os textos de Rudolf von Laban, o caderno delirante de Nijinsky, os desenhos coreográficos de Trisha Brown, os vídeos de Wim Vandekeybus são exemplos do tipo de materiais a considerar. Se a obra não é obviamente um objecto isolado, o criador está longe de ser uma máquina de execução ou um *sprinter* que alcança uma meta num tempo *record*. Também em dança, a arte é coisa mental, para adoptar o aforismo atribuído a Leonardo da Vinci. O conhecimento do que os criadores pensam-desenham-escrevem permite (ou, pelo menos, contribui) para elucidar questões sobre disputas estéticas e proporciona uma outra densidade no estabelecimento de comparações.

³ Considera-se a data de 1980, na medida em que esta corresponde à 1.ª edição da obra *Metamorfoses do corpo*, em que a dança ocupa um lugar essencial na problemática exposta. Além desta obra, e de diversos artigos e comunicações sobre o corpo e a dança, José Gil é autor da obra *Movimento total: O corpo e a dança*, publicada em 2001.

⁴ Cf. "Como é que as disputas estéticas podem ser resolvidas, como é que os juízos estéticos podem ser justificados e como é que as comparações estéticas são possíveis" (Shepard 1987: 76).

⁵ Cf. "O declínio da crítica legislativa começou em finais do século XVII, quando a função do crítico abandonou a legislação de práticas artísticas e passou a dedicar-se crescentemente à filtragem da produção artística e à educação do público na apreciação da arte" (Seamon 2001: 316).

Uma outra questão tem a ver com o juízo valorativo do crítico. O juízo que se traduz numa avaliação da obra X, e que permite dizer se ela é boa ou má, ou se se situa algures num ponto intermédio de uma escala cujos limites são respectivamente ocupados pelos valores 1000 e 0. Entramos aqui num outro ponto essencial que se prende com a função expectável do exercício da crítica. O que pode a crítica? O que pode, neste particular, a crítica de dança?

(a) Segundo Roger Copeland, a crítica de dança evoluiu de uma crítica oitocentista centrada na interpretação (como aquela que atrás foi referida a propósito do período romântico), para uma crítica moderna centrada na descrição. Em ambas são necessárias competências várias e ele mostra como a crítica moderna anda associada à prática de dança. Ou seja, no limite, uma crítica centrada sobre a descrição exigiria ao seu autor um conhecimento substantivo e vívido de técnicas de dança. Ao mesmo tempo, Copeland coloca criticamente duas questões: será que, por um lado, a preferência descritiva não funciona como uma resistência às ideias? Por outro lado, será que a ênfase na interpretação não constitui uma espécie de ajuste de contas do intelectual com a produção artística? Para Copeland, "uma boa crítica da dança é um esforço multifacetado. Envolve – no mínimo – descrição, interpretação e avaliação" (Copeland 1998: 98).

A descrição, a interpretação e a avaliação são certamente três componentes fundamentais da crítica que podem (e devem) ser acompanhados por dois exercícios prévios: o reconhecimento⁶ e a identificação⁷ da obra no género. Exercícios que, na verdade, não são de somenos importância, na medida em que, hoje, o crítico recebe da arte contemporânea, sobretudo a partir dos *ready-made* de Duchamps, o problema da (in)definição do campo da arte. Na verdade, a conjunto de problemas a que o exercício da crítica procura dar resposta reflecte finalmente a complexidade da rede das produções artísticas contemporâneas. Ou seja, espera-se que a crítica contribua para a elucidação do campo da arte, aonde acontecem a todo o instante novas emergências, brotam novos géneros, se cruzam instrumentos e métodos de criação, se assistem a contaminações, a intersecções e a fusões de linguagens.

E espera-se ainda que o crítico se pronuncie valorativamente sobre estes fenómenos, isto é, que diga o que é bom e o que é mau, que avalie e diferencie de acordo com uma escala de valores. Em última análise, talvez desse jeito a alguns editores que o crítico atribuisse estrelas e bolinhas, indicando a cada um dos espectadores o que merece, ou não merece, ser visto e o que deve ser evitado.

Todavia...

⁶ Cf. "Reconhecer algo como um objecto performativo é o primeiro passo da apreciação. (...) As dúvidas sobre se algo é ou não um objecto performativo artístico é especialmente importante na arte moderna, na qual o reconhecimento se tornou um problema" (Seamon 2001: 317).

⁷ Cf. "Os objectos performativos são de um certo tipo, mesmo quando originais, e para apreciar adequadamente uma obra temos de identificar correctamente o seu meio expressivo e por ai adiante" (Idem: 318).

Há poucos meses, tive ocasião de assistir a uma peça intitulada *Os samba do crioulo doido*, apresentada no festival Alkantara. O trabalho, da autoria do brasileiro Luís de Abreu, suscitou, logo à saída do Teatro Municipal S. Luiz, conversas animadas sobre a respectiva qualidade. Uma amiga denunciava o mau gosto da proposta, argumentando com o facto de o intérprete (Luís de Abreu) se limitar a exibir a plasticidade sensual do próprio corpo a partir de um dispositivo próximo dos *peepshows*. Outro grupo argumentava em sentido contrário: o coreógrafo-intérprete ousara expor o corpo desafiando os padrões da sociedade brasileira. Pela minha parte, o editor reservara-me alguns milhares de caracteres, não exactamente para falar de *O samba do crioulo doido*, mas para produzir um texto crítico sobre o festival. A minha liberdade era, dentro do limite estabelecido, absoluta. Eu poderia falar, ou não falar, sobre a peça de Luís de Abreu. Se o decidisse fazer, teria naturalmente que me conformar a um espaço restrito, sob pena de empurrar outras peças igualmente interessantes e igualmente polémicas para o silêncio. A minha opção foi a de lhe dedicar algumas linhas: para mim, Luís de Abreu (e cito-me) propunha "uma peça em que a política – e as questões étnicas e sexuais – deixam de ser uma lucubração mais ou menos abstracta, para passarem a ser literalmente transferidas para a carne – 'a carne mais barata do mercado', como rosna a voz de Elza Soares" (*Expresso*, 24 de Junho de 2006). Sabia e sei que o meu juízo não anulava os argumentos críticos da minha amiga; de certo modo, os meus argumentos eram os mesmos que ela esgrimira, mas colocados num outro ângulo. Ou seja, visto de uma certa maneira, aquilo era um *peepshow* de mau gosto, com a bandeira do Brasil transformada em adereço porno; mas, encarada de outra forma, a peça era uma poderosa denúncia política e racial. Ao fazer uma leitura deste tipo, eu estava naturalmente a basear a minha avaliação numa interpretação. Uma interpretação minha, certamente partilhada por um grupo significativo de espectadores, que ainda assim me afastaria do outro grupo que congregava os que viam ali um objecto fácil carregado de uma sexualidade explícita. Se o crítico se limitasse a descrever, digamos que objectivamente, a peça, talvez ficasse mais próximo desta última perspectiva. O que se vira em *O samba do crioulo doido* foram movimentos pélvicos de um corpo negro que se movimentava em trajectórias relativamente previsíveis. O que autorizaria então o crítico a ver ali mais do que isso, a reconhecer naquela série de movimentos uma energia desconstrutiva e problematizadora do nosso sossego padronizado?

4. O termo "processo" está no título deste artigo. Na sequência das palavras que compõem o título e nas relações

semânticas que entre si estabelecem, o termo poderia estar – e bem – em outro lugar. Por exemplo, poder-se-ia falar no processo da dança, no sentido em que a criação coreográfica pressupõe, à semelhança dos outros géneros artísticos, um processo laborioso de construção e desenvolvimento. Uma proposta coreográfica resulta de um longo trabalho anterior e concomitante que extravasa, não apenas a apresentação teatral, mas também o tempo dos ensaios.

Uma das características reconhecidas na arte contemporânea é justamente a da predominância deliberada do processo relativamente ao produto. Ou seja, em vez de expor os inventos, a arte contemporânea apresenta frequentemente os instrumentos e os materiais da invenção. Por vezes, chega a expor radicalmente o vazio do próprio inventor, e outras vezes convoca os espectadores para o lado do processo. Também em dança contemporânea, o processo tem vindo progressivamente a ganhar maior importância em detrimento da obra coreográfica, entendida esta como um objecto cénico, por assim dizer, concluído, que se pode reproduzir em sessões regulares durante anos e anos. De certo modo, e na lógica anterior, a dança contemporânea encerra um paradoxo: necessita do repertório para nele ancorar a memória do género, mas prefere expor os processos de construção, constantemente renovados.

Este estado coloca problemas interessantes ao crítico. A apreciação que faz de objectos cénicos é frequentemente um conjunto de observações sobre uma proposta que se pode transformar, que pode deixar de ser aquilo para passar a ser outra coisa. Refei atrás a peça de Luís de Abreu *O samba do crioulo doido*. O trabalho, cuja versão vi como um solo, teve pelo menos uma outra versão, de grupo – a que não assisti – que o criador apresentou e abandonou alguns meses antes. Os exemplos abundam: peças que crescem, outras que são cortadas, segmentadas e recombinadas, trabalhos que resultam da colagem de materiais, que remetem para outras anteriores, que se vampirizam a si próprias. Um outro exemplo: *The Phantom Project*, da Bill T. Jones Arnie Zane Dance Company. Sobre esta peça, escrevi então: "O criador mexe no material da sua própria pesquisa para ensaiar novas pesquisas. Coreografa como um artista plástico, utiliza a *assemblage* de materiais, rasga telas e cartolinhas e guarda pedaços do que fez para os reciclar numa proposta diferente" (Público, de 26 de Julho de 2004). Ou seja, em grande medida a crítica tem, não apenas que reconhecer a existência de um processo de criação, mas também que elucidar esse processo de forma a descrever e interpretar o objecto cénico. Consequentemente, a crítica de dança contemporânea convoca frequentemente os métodos de trabalho do criador,

para os descrever e comparar e finalmente para dar um sentido ao material recebido.

Que sentido é este que o crítico procura e acerca do qual fala? Aonde o vai, digamos assim, ancorar? Ao longo do texto anterior procurei expor as três zonas fundamentais para tornar consistente a redacção de uma crítica: o quadro teórico da filosofia, o conhecimento cúmplice com a comunidade de criadores e os materiais de recepção. A sequência que segui foi deliberada: da alínea (c) para a alínea (b) e para a alínea (a). Digamos que se trata de uma estrutura invertida que coloca em aberto a questão do sentido. A proposta é que o sentido seja ancorado na recepção da obra. É aí, no âmago da própria percepção – da minha percepção enquanto espectador – que está o ponto nascente da crítica. Susanne Langer falava da primeira "aparição" da obra de arte⁸. Essa aparição é decisiva, pois é ela que marca a relação primordial do espectador com o objecto.

Neste sentido, ninguém é capaz de produzir uma crítica digna desse nome se não se emocionar (ou se entediar) com aquilo a que assiste. Se alguém quer falar sobre um objecto performativo, tem que partir da sua própria experiência perceptiva e cinestésica enquanto espectador. Experiência onde, desde sempre, tem ecoado também a experiência do criador. Ambos somos pois caixas de ressonância, contentores em processo, em construção, que se vão requalificando. E o exercício da crítica é definitivamente um processo. Também ele em aberto.

Referências bibliográficas

- CAMP, Julie Van (2005), *The Philosopher in the Dance Department*. Versão electrónica: [consulta: 09/2006].
- COPELAND, Roger (1998), "Between Description and Deconstruction", in Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, London & New York, Routledge, pp. 98-107.
- GIL, José, (1980), *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Regra do Jogo.
- (2001), *Movimento total: O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'Água.
- GLUSBERG, Jorge (1986), "Criticism and Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44.4, Summer, pp. 371-382.
- LANGER, Susanne K. (1957), *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, New York, Charles Scribner's Sons.
- SEAMON, Roger (2001), "Criticism", in Berys Gaut / Dominic Lopes McIver (ed.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, New York, Routledge, pp. 315-328.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2005), 'Man Has Always Danced': Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers. Versão electrónica: [consulta: 09/2006]
- SHEPPARD, Anne (1987), *Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford, Oxford University Press.

⁸ Cf. "As artes definem-se pelas suas aparições primárias, não por materiais e técnicas. A escultura pintada não é o resultado da escultura e da pintura, porque aquilo que é criado é uma escultura, não uma pintura" (Langer 1957: 83).

>
Visita guiada,
 concepção,
 texto e interpretação
 de Cláudia Dias,
 Re.Al, 2005,
 fot. Patricia Almeida.



Vale tudo?

Cláudia Galhós

Nada é simples. Qualquer realidade considerada para análise implica avaliar diferentes variantes. Isto, que parece óbvio, é frequentemente ignorado nas argumentações em defesa da importância da crítica artística especializada, num tempo em que esta parece estar a desaparecer do espaço público, representado pela imprensa generalista. Das discussões a que assisto, ou que leio, verifico com alguma regularidade que a argumentação se fica por uma lamúria repetitiva, que fala para o umbigo e ignora todo o contexto – a realidade do país, do mundo, do universo artístico considerado e do jornalismo – que muda de paradigma a cada instante, na vertigem dos tempos contemporâneos. Para qualquer discussão que se queira séria, e não meramente para servir ambições pessoais, é preciso que seja fundamentada numa reflexão sobre este paradigma em mudança, ao nível, pelo menos, de factores como: a realidade das artes performativas contemporâneas em geral; a realidade da criação portuguesa contemporânea em particular; o universo das políticas culturais de apoio às artes, no qual se insere e que também o determina, pelo menos em parte; a economia e a política mundial, nessa angústia permanente da depressão; o papel da comunicação social e a sua realidade actual (fortemente afectada pela crise económica).

Na impossibilidade de abordar todas as questões aqui propostas, começo por lançar algumas, que considero basilares, e para as quais não posso ainda respostas definitivas. Que arte é esta de que falamos e que reclama tanta sede por crítica? E que crítica deve ser esta e a quem serve?

Estamos a falar de uma arte que, a cada gesto criativo, recusa a fixação da sua forma, a literalidade da sua interpretação, reflectindo esse rumor da impossibilidade

e instabilidade que caracteriza o quotidiano actual. Por isso, qualquer tentativa de a reduzir a um género identificável, a uma definição simples, ou a uma cartilha objectiva e universal de avaliação e descodificação é exercício demagógico, acto narcísico de quem considera a sua opinião mais válida do que a do seu parceiro. Porque não há regras académicas absolutas para as avaliar. Essa linguagem quotidiana, derramada das ruas para o palco pela dança contemporânea e também pelas formas mais actuais do teatro, faz a apologia da diferença e da beleza da singular imperfeição, humildade, subtileza, fragilidade e contenção, tão próxima da sensibilidade dos artesãos e tão próxima de uma renovada humanidade e singularidade. (Há peças comoventes ou interessantes que situam nesta esfera, como *Visita guiada*, de Cláudia Dias, *Natural*, de Clara Andermatt, as peças da Mala Voadora, de Jorge Andrade, entre outras.) Esta pronúncia quotidiana poderia tender a ser transposta para o discurso crítico, que passaria a falar essa mesma linguagem das ruas, mesmo que a partir de um olhar especializado, exercendo essa difícil simplicidade erudita, que aspira a ser partilhada pelo espectador/leitor comum. Afinal, o que hoje está em causa é uma questão de olhar, perspectiva e opinião. Simplesmente, umas são mais fundamentadas do que outras, umas mais esclarecidas do que outras, umas mais honestas do que outras.

Este panorama tem implicações ao nível do papel desempenhado pelos jornais (que estão mais vocacionados para estruturas narrativas lineares, de fácil compreensão e leitura, e que jogam na transparência do preto ou branco) e também ao nível da reacção do leitor médio, essa suposta comunidade de massa anónima para a qual se escreve nos jornais nacionais. Esse mesmo leitor comum que até gosta destas artes, tem disponibilidade e é curioso, e dá por si



<
Visita guiada,
concepção,
texto e interpretação
de Cláudia Dias,
Re.Al, 2005,
fot. Patrícia Almeida.

Nicarágua prologue,
a partir de Bernard-Marie
Koltès,
enc. Miguel Loureiro,
direcção artística de
Jorge Andrade
e José Capela,
Mala Voadora, 2004
(Jorge Andrade),
fot. Susana Paiva.
>

a tentar entrar numa roda de amigos, da qual imediatamente se afasta por perceber que falam uma língua repleta de "piadas internas", das quais não participa. O mais natural é que decida rapidamente sair da roda. E se a conversa se mantém interna, fechada nessa roda íntima, não vejo por que motivo se deve reclamar que ela decorra na esfera do espaço público. Aqueles de nós que se consideram civilizados, defendemos que a vida privada deve ser mantida na esfera privada. Certo?

Ou seja, para que não haja equívocos, o que quero dizer é que: para a criação ser totalmente livre (e é da criação contemporânea, experimental, a que corre risco e se questiona permanentemente, que aqui trato), e para poder ter ressonância no espaço público, para o seu valor poder ser reconhecido, e ganhar poder político e legitimidade, cabe a quem escreve (continuemos a falar de críticos, à falta de melhor expressão) intermediar esse diálogo, com um discurso que seja compreensível. O espaço das conversas internas (tão importantes, válidas e fundamentais) tem o seu contexto próprio. Porque a questão do contexto não serve apenas para dar sentido aos objectos artísticos produzidos.

Os artistas que sejam tudo aquilo que quiserem! Porque só assim consigo entender a arte. Que os artistas sejam, porque o são por direito, narcísicos, fechados, alucinados, dilettantes, deslumbrados, utópicos, fundamentalistas, cegos, inconsistentes, caóticos, sedutores, esquizofrénicos, incompreensíveis! Para que o possam ser, alguém tem de garantir a leitura desse delírio. A questão é que a comunicação social talvez já não esteja para estas coisas. Talvez se tenha fartado das conversas de umbigo. E talvez, mais importante ainda, os tempos sejam difíceis. E reclamar a responsabilidade cívica dos jornais, ignorando o que se está a passar com este sector, em consequência da transformação do mundo onde vivemos, é puro autismo e ignorância.

Não tenho quaisquer dúvidas do quanto é importante existir uma ressonância, no espaço público, da rica dinâmica artística que existe actualmente em Portugal nas artes performativas. Não tenho dúvidas que o espaço crítico, de análise, de reflexão, de interpretação, de confronto ou

diálogo, vai ter de encontrar o seu lugar, talvez um novo lugar, e que tem de ser colocado em plano visível, em evidência e com rigor – para que as artes que trata possam também aceder a essa atenção e reconhecimento. Tenho muitas dúvidas sobre que espaço será este. Mas parece-me óbvio que a discussão não pode continuar dentro do meio, para o meio, e apenas considerando questões internas do meio, como se fosse indiferente toda esta revolução que se passa no mundo, nas artes e na imprensa. Mais ainda quando estamos mesmo a falar de uma mudança de paradigma. Se não tenho resposta, posso partilhar pistas e alguns factos. Basta olhar para a cronologia das movimentações na comunicação social europeia em finais de Agosto e Setembro de 2006:

A 26 de Agosto, a *The Economist* dedica a edição ao tema "Quem matou o jornal". Recordava lá dentro, em editorial, as palavras de Arthur Miller, em 1961, quando dizia que "um bom jornal, presumo, é uma nação a falar consigo própria" e fazia o diagnóstico: "No mundo rico, os jornais são agora uma espécie em vias de extinção. O negócio da venda de palavras e da venda de leitores a anunciantes, que sustentou o seu papel na sociedade, está a desmoronar-se." Lá dentro, no artigo intitulado "Mais media, menos notícias" (note-se que a *The Economist* é uma publicação emblemática na defesa do papel de intermediário do jornalista, que não deve ceder à tentação de ser protagonista, desde logo porque os textos não são assinados, sendo assumidos como reflectindo a identidade da revista, que defende uma assinatura única, a da própria publicação), traçavam o perfil da mudança:

Depois de ignorar a realidade durante anos, os jornais estão, finalmente, a fazer algo. De modo a cortar custos, já estão a gastar menos no jornalismo. Muitos estão também a tentar captar jovens leitores ao mudar a orientação das suas histórias para o entretenimento, o estilo de vida e os temas que possam parecer mais relevantes para as vidas diárias das pessoas do que as questões internacionais e a política. Estão a tentar criar novos negócios *on e offline*. E estão a investir em jornais diários gratuitos, os quais não usam nenhuma das suas magras fontes

editoriais para descobrir casos de corrupção política ou fraude corporativa. Até agora, parece improvável que este tipo de actividade salve muitos deles. Mesmo que o faça, vai ter consequências negativas para o papel público do Quarto Estado (...) A Internet abriu o mundo fechado dos editores profissionais e repórteres a qualquer pessoa com um teclado e uma ligação à Internet. (...) Cada blogger é capaz de ser tendencioso e calunioso, mas, visto como grupo, os bloggers oferecem, a quem procura a verdade, infinável material para reflectir. Claro, a Internet favorece as mentes fechadas; mas o mesmo também faz muita da imprensa.

A 1 de Setembro, saía, com a primeira página a negro e o título de "Ponto Final", o último número de *O Independente*. Já nesse ido ano de 1988, no número 0, Miguel Esteves Cardoso traçava o desafio do jornal, que se posicionava contra o hermetismo: "Suspeito que os nossos jornalistas e romancistas incompreensíveis escrevem para serem relidos, interpretados, divididos em orações, enterrados no quintal e redescobertos cinco séculos depois. A clareza, se calhar, parece-lhes demasiado com a superficialidade". Nesse jornal de despedida, a última crónica de Manuel Falcão ("Um Regime Perigoso"), traçava o panorama da realidade nacional: "Hoje em dia, a imprensa portuguesa está qualitativamente pior que há uns anos, é menos informativa, mais opinativa e, inevitavelmente, perdeu capacidade de iniciativa e desprezou a proximidade aos públicos destinatários".

A 2 de Setembro, em vésperas da grande remodelação, o *Expresso* tornava clara, em editorial, a defesa da sobriedade e do papel de referência, rejeitava a tendência da "tabloidização", num panorama onde parece que vale tudo:

Perante as ameaças, os grandes jornais teriam duas respostas: ou render-se ao sensacionalismo, historietas e rumores, ou persistir em manter-se como o contrapeso, ou o contrapoder, que oferece (além de histórias interessantes e informações úteis) a informação rigorosa para que cada indivíduo seja um cidadão capaz de tomar opções para a sua vida e para a vida da sua comunidade e país. No fundo, os jornais optam pelo jornalismo tablóide ou pelo jornalismo de referência. O *Expresso* escolheu clara e obviamente a via que sempre o caracterizou. Seremos como nascemos, um jornal de referência.

A 6 de Setembro, o *Diário de Notícias* escrevia: "Sol e Expresso a postos para a luta". E a 7, a *Visão* voltava ao assunto com a "Revolução nos semanários", "Uma remodelação, um lançamento e um fecho agitam a imprensa nacional". Na *Sábado*, na mesma altura, Miguel Esteves Cardoso escrevia: "Em 2006 é a Internet, ainda muito longe do que será, que ajuda a definir o que um jornal necessário deve ser. Pelo menos três coisas: será temporário; fará por ser guardado (...) o jornal será como um livro da semana; será absolutamente livre".

A 10 de Setembro, o título é do *Público*: "Revistas TIME e Newsweek à procura de novo fôlego". O artigo, de Maria Lopes, dava conta do panorama negro que se vive noutras países da Europa: "Em poucos meses, as duas maiores

revistas semanais de informação mudaram de director e tentam contornar um cenário de redução de quadros, circulação em queda e investimento publicitário estagnado".

Na mesma edição, escrevia-se: "Londres vai ter semanário desportivo gratuito no fim do mês"; e, também: "Trabalhadores do *La Vanguardia* defendem postos de trabalho". A 11 de Setembro, o *Público* dá conta da saída em França de um livro fundamental para esta discussão, *La situation des esprits*, escrito por Jean-Philippe Domcq e Éric Naulleau (Éditions de La Martinière). Uma longa conversa, contra o "conformismo das ideias feitas", onde falam da "depressão cultural", da arte contemporânea que definem como "recent art", e defendem que a crise das artes, da literatura e da política "que perdura desde há um quarto de século" é "alimentada por todos aqueles que têm por tarefa escrever sobre ela". Depois surge a boa notícia de que o *Correio da Manhã* vai ter novos suplementos, ainda se ouve falar de um de cultura, mas rapidamente se percebe que não é bem assim e temos o "Sport", o "Éxito" (música e espectáculos) e o "Vidas". Mas também a revista do novo jornal *Sol* chama-se "Tabu". O nome diz muito.

A 13 de Setembro, o mesmo *Público* escreve: "Director adjunto do *El Mundo* passa a dirigir site"; e ainda: "Lusomundo Media estuda lançamento de gratuito". A 15 de Setembro, o suplemento de economia do *Público*, "Dia D", também se dedica ao assunto quente: "O futuro dos jornais". No artigo "A revolta dos jornais", José Manuel Fernandes (director do *Público*), em declarações à jornalista Blandina Costa, traça o panorama do momento: "Se há dez [anos] foi preciso introduzir mudanças para facilitar a leitura, hoje os focos estão virados para a edição e para a escolha e abordagem dos temas. A saída, diz, está na aproximação à vida dos cidadãos, tratando de forma séria assuntos que interessam às pessoas e que dominam as conversas do dia-a-dia".

O mesmo artigo aponta as causas da crise: o peso da Internet como uma das maiores fontes de informação; o sucesso dos jornais gratuitos; a queda das receitas de publicidade. A 23 de Setembro, é o *DN* quem avança com o número de 50 trabalhadores, muitos deles jornalistas, que o *Público* vai despedir, citando o comunicado interno:

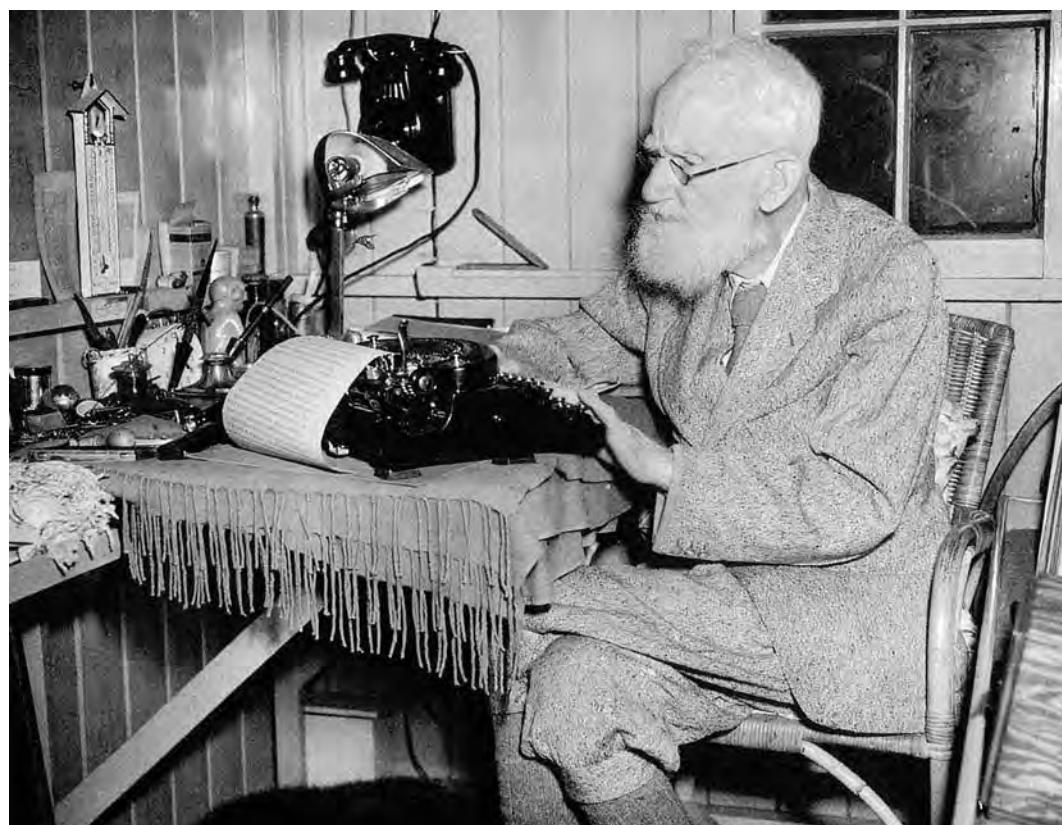
A persistência dos factores negativos que têm vindo a afectar a imprensa diária, tanto em Portugal como no mundo desenvolvido – perda de circulação e quebra nas receitas publicitárias, assim como os maus resultados registados no primeiro semestre de 2006 (EBITDA negativo de 2,66 milhões de euros) – são as razões que levaram o *Público* a lançar aquilo que chamou de "uma verdadeira reinvenção do jornal".

Isto é apenas uma ínfima parte do que se passa no jornalismo. Mas, perante tudo isto, como é possível reclamar lugar para a crítica sem olhar para o mundo que muda? As respostas talvez ainda estejam por ser encontradas, mas há muitas questões que não se podem ignorar, com o risco de se ficar a falar sozinho até à morte que, pelos vistos, já ronda.

Música erudita

Da crise da crítica à crise do objecto

Rui Vieira Nery



<

George Bernard Shaw.

A crítica musical – ou seja, uma reflexão sobre música que não se confunde nem com a prática da especulação teórico-musical nem com o debate estético e interpretativo no contexto restrito de círculos e academias de melómanos e iniciados, ambos florescentes ao longo dos séculos anteriores – surge verdadeiramente em pleno século XIX, com a instauração da nova sociedade burguesa que se sucede ao Congresso de Viena, e com o estabelecimento de um mercado da música erudita à escala europeia, que então começa a ter lugar. O arranque do concerto público tivera já lugar desde inícios do século anterior em alguns dos principais centros urbanos do continente, com destaque para Londres, Paris ou Viena, e a necessidade de publicitação prévia desses eventos comerciais perante o seu público consumidor potencial levara já então, é verdade, ao aparecimento de anúncios de concertos isolados ou de temporadas completas nas publicações periódicas da época, mas para lá desses anúncios ou de simples notícias que se limitam a registar os acontecimentos musicais assim realizados são raros os artigos que se traduzem

numa avaliação crítica dos mesmos. Quando muito aparece-nos um elogio ocasional a um intérprete consagrado que encabeça o elenco de um programa, uma menção do sucesso alcançado por determinado compositor perante uma audiência de boa sociedade, ou, nos relatos da vida de corte, o registo eventual das preferências pessoais demonstradas pelo soberano para com uma obra ou um autor específicos. Testemunhos que nos permitem avaliar em detalhe a recepção da vida musical urbana setecentista tendem a encontrar-se sobretudo em fontes como a correspondência privada entre melómanos, os diários e descrições de viajantes pela Europa que começam a publicar-se com grande frequência na segunda metade do século, e só por exceção em algumas obras impressas de pendor historiográfico-musical que procuram abordar o estado da música europeia do seu tempo, como as de Mattheson, Scheibe, Marpurg, Hiller ou Burnry.

Uma verdadeira imprensa musical periódica que reflecta criticamente sobre tendências genéricas e eventos específicos da actividade de compositores e intérpretes e

que se dirija tanto aos profissionais do sector como ao público em geral pode dizer-se que se inicia com a publicação do *Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, onde escreve, designadamente, entre 1808 e 1815, E. T. A. Hoffmann. E tem o seu primeiro ponto alto com a *Neue Zeitschrift für Musik* de Robert Schumann, a partir de 1834. Este último é, na verdade, o primeiro grande compositor europeu que traz, por assim dizer, para a praça pública o debate estético e teórico subjacente à criação musical do seu tempo, rompendo a tradição de discussão fechada entre iniciados e procurando através da sua escrita conquistar para as suas novas propostas artísticas os leitores melómanos e não apenas os membros do circuito musical profissional. Outros compositores lhe seguem o exemplo, como Weber, Liszt e Wagner na Alemanha ou como Berlioz em França, também eles preocupados em fundamentar no plano teórico e legitimar em termos sociais as suas opções estético-musicais renovadoras através deste debate aberto, rompendo limites corporativos sempre mais conservadores e apelando a solidariedades intelectuais mais alargadas.

Com o avanço do século XIX surgem outros perfis de críticos musicais que já não têm eles próprios ligação directa ao acto de compor. Alguns são ainda teóricos, estetas, analistas e historiadores do âmbito estrito da música, como o alemão Hanslick, ou, no espaço francófono, o belga Félix; outros são intelectuais generalistas, frequentadores habituais de concertos e recitais, com formação musical muitas vezes meramente amadorística e de perfil cultural muito amplo, interessando-se tanto pela música como pelas artes visuais, pelo teatro ou pela literatura e muitas vezes escrevendo indiferentemente sobre qualquer destas campos: é muito em especial o caso de Bernard Shaw em Inglaterra (ou – circunstância pouco conhecida – o de Camilo de Castelo Branco em Portugal).

A transição para o século XX assiste, até finais da Segunda Guerra Mundial, ao natural prosseguimento destas duas linhagens críticas. Por um lado os compositores – sobretudo os que se reivindicam de um pensamento vanguardista e que fazem questão de debater publicamente os seus propósitos renovadores, como Debussy ou Schönberg, por outro lado os melómanos cultos que de algum modo se arvoram em representantes qualificados da franja mais conhecedora dos receptores da oferta musical, ou pelo menos reivindicam uma espécie de estatuto mediador entre criadores e público. No seu melhor, este segundo grupo encontra o seu paradigma ideal na escrita de Donald Francis Tovey, o continuador de Shaw numa tradição britânica ainda hoje bem viva de crítica musical simultaneamente bem informada no plano técnico mas procurando a comunicação eficaz com o público não especializado.

Mas em qualquer caso ambas as vozes – a dos próprios compositores de vanguarda como a dos dilettantes cultos – incidem maioritariamente sobre um repertório em constante renovação, isto é, perante uma vida musical

em que a maioria das obras executadas continua a ser de autoria recente e em que uma das funções da crítica é precisamente a de ajudar a desvendar perante o público as grandes correntes de mudança da escrita musical contemporânea. Toca-se – claro está – concertos de Mozart, sinfonias de Beethoven ou óperas de Verdi, mas os programas assentam sobretudo em obras actuais e espera-se da crítica, com maior ou menor grau de competência, uma capacidade de intervenção decisiva no plano da avaliação das novas criações assim apresentadas a cada momento. A apreciação dos intérpretes tem já um espaço próprio mas os grandes críticos são, manifestamente, os que são capazes de se pronunciar sobre a última estreia de Stravinsky ou de Richard Strauss, de Ravel ou de Hindemith, de Puccini ou de Bártok.

Em Portugal a crítica musical – descontando os antecedentes mais remotos e menos sistemáticos como o já mencionado de Camilo – surge predominantemente nos primeiros anos do século XX, com figuras intelectuais generalistas como as de João de Freitas Branco (tio-avô do seu homónimo posterior), Alfredo Pinto (Sacavém), Miguel Ângelo Lambertini e vários outros numa pléiade de amadores cultos e viajados, agrupados em torno da Real Academia de Amadores de Música ou da revista *Arte musical*. São eles que promovem, assinalam e comentam iniciativas musicais cosmopolitas, que descrevem novas tendências musicais com as quais vão tendo contacto directo ou indirecto no estrangeiro, ou que saúdam o aparecimento de jovens talentos prometedores como o de Luís de Freitas Branco. E a partir da década de 1930 criadores de vanguarda destacados como Fernando Lopes-Graça fazem também eles questão de investirem no terreno da crítica com uma determinação modernista tão decidida no plano dos princípios como qualificada em termos do conhecimento da matéria.

Escusado será dizer que ao longo de todo este processo, nos grandes centros europeus como no nosso País, se vai manifestando também em paralelo um jornalismo musical de pretensões intelectuais mais modestas, mais preocupado com a crónica mundana associada aos concertos de prestígio social mais arreigado do que com a discussão dos conteúdos musicais propriamente ditos, ainda que por vezes arrogando-se o direito de grandes pronunciamentos estéticos e técnicos

O fim da Segunda Guerra Mundial tem consequências decisivas, tanto no campo da vida musical como – por extensão desta – no espaço da crítica. A emergência de um Estado-Providência que investe também na oferta musical erudita à população como parte do seu novo caderno de encargos de serviço público, o crescimento do mercado de consumo da música erudita, tanto em concerto como em suporte fonográfico, a curiosidade alargada do público perante um repertório de música do passado até então menos conhecido – tudo isso transforma radicalmente o património musical erudito em execução e audição nas sociedades ocidentais. A criação musical



<
O ouro do Reno,
de Richard Wagner,
Teatro Antigo de Orange,
enc. Jean-Claude Riber,
cenografia de Josef
Svoboda, 1988.

contemporânea decresce rapidamente, com uma tendência para se refugiar em círculos iniciáticos menos dependentes da opção estética autónoma dos espectadores, os programas de concertos de solistas e agrupamentos consagrados tende a centrar-se no repertório dos períodos Clássico e Romântico (depois pouco a pouco alargado ao Barroco e aos demais períodos anteriores da chamada Música Antiga), e o centro das atenções do circuito concertístico desloca-se marcadamente do terreno da criação para o da execução, tendo assim como protagonistas já não tanto os grandes compositores vivos como os grandes intérpretes da música do passado.

A crítica musical começa agora a seguir, também ela, esse mesmo perfil. Um Pierre Boulez pode sentir, como Schumann ou Berlioz cem anos antes, a necessidade de expor publicamente os pressupostos das suas novas posturas estéticas, e fá-lo com uma lucidez e uma coerência fulgurantes, mas já não publica propriamente na imprensa periódica generalista e opta muito mais por publicações especializadas dirigidas a um círculo de leitores familiarizados com a problemática e a linguagem cada vez mais herméticas em causa. Nos *media* generalistas, a crítica musical tende crescentemente a transitar para o juízo sobre as grandes interpretações, e são mais uma vez os ingleses a dar os exemplos mais qualificados desta

abordagem, com autores ainda hoje num fim de carreira distinto, como Alan Blyth ou John B. Steane (aos quais poderíamos fazer equivaler em Portugal uma personalidade destacada como a de João de Freitas Branco). Ao recolher a um espaço iniciático cada vez mais remoto face às preferências estéticas imediatas mesmo do público generalista da música erudita, a criação de vanguarda arrasta consigo para essa mesma relativa penumbra, longe da ribalta do debate público, o debate crítico efectivo sobre essa sua realidade. A crítica musical verdadeiramente interveniente na definição dos rumos actuais da composição, e praticada sobre o olhar curioso de um público culto interessado em música mas não necessariamente especializado nos seus mistérios – uma acepção tão querida aos pensadores do Romantismo, como constatámos – tende a desaparecer na década de 1980.

Por outro lado, face à emergência, no mesmo período, do mercado massificado das novas indústrias culturais, o repertório musical erudito tende cada vez mais a apelar a uma franja irremediavelmente minoritária mesmo do chamado público consumidor "culto". Os produtos musicais eruditos de maior apelo encontram, por certo, uma estabilidade – e até uma expansão – de procura. Mas fora desse *mainstream* bem delimitado mesmo sectores do mercado interessados em fenómenos e produtos sofisticados

<
Pierre Boulez.Robert Schumann.
>

nos campos da literatura, das artes visuais, das artes do espectáculo ou do cinema tendem a manifestar um desinteresse crescente pela problemática mais especializada da música erudita dos nossos dias, seja ela do domínio da criação ou das práticas performativas. As direcções editoriais dos jornais e meios audiovisuais começam, por isso mesmo, a mostrar cada vez mais relutância a atribuir espaço impresso ou tempo de antena à cobertura crítica deste sector, o que por sua vez gera, num círculo vicioso, o agravar do divórcio dos leitores e espectadores em relação a este sector. Novas realidades musicais emergentes no mercado da cultura vão conquistando e legitimando – é verdade – novas coberturas críticas musicais, sejam elas a do *Pop-Rock* ou a da *World Music*, por exemplo, mas mesmo estas tendem a situar-se numa fronteira pouco clara com a cobertura da efeméride noticiosa, o jornalismo de escândalos ou a coluna social, sem traduzirem uma verdadeira reflexão aprofundada para lá da simples enumeração cronológica dos artistas e álbuns incessantemente inventados e imolados pelas multinacionais fonográficas.

Refugiado nos meandros nefelibáticos dos circuitos musicais académicos, longe das atenções do grande público, o debate crítico aprofundado sobre a escrita musical contemporânea, e alijado para as pequenas publicações

marginais ou para o espaço cibernetico dos blogues o próprio exame mais atento do circuito do concerto ao vivo e da produção discográfica erudita, dir-se-ia que estamos, de facto, perante a agonia da crítica musical, tal como esta vigorou por cerca de século e meio, ao longo da vigência estética e ideológica do Romantismo e do Modernismo. Mas afinal o problema não é essencialmente da própria crítica mas sim do seu objecto: é a validade da própria criação musical erudita e do próprio repertório musical que dela derivou que está a ser questionada na hierarquia dos valores de mercado da sociedade de consumo globalizada. Sem a crítica musical mediática passaremos todos bem, como passámos, afinal, durante séculos, e encontraremos outros veículos igualmente eficazes de análise, de desconstrução e de validação estética e teórica. Mas poderemos permitir-nos passar sem uma criação musical profunda, rigorosa, questionadora, inquietante, metalinguagem dos nossos sonhos, testemunho último das nossas identidades, justificada por outra lógica e por outros valores para lá (e desejavelmente acima...) dos do mero sucesso imediato de mercado?

É esta, bem vistas as coisas, a questão nuclear – e assustadora – que a crise da crítica musical erudita vem pôr a nu, revelando uma imensa ameaça de perda sem retorno.

Rogério de Carvalho

Representações singulares

Paulo Eduardo Carvalho

Desde o primeiro número que o esforçado investimento da *Sinais de cena* na documentação iconográfica do teatro, português e não só, encontra a sua mais eloquente expressão nas páginas do seu Portefólio. Sempre se pensou neste espaço como um lugar para as mais diversas "representações": o olhar laborioso do fotógrafo de teatro (e já tivemos João Tuna e Susana Paiva), o percurso histórico das companhias (como já aconteceu com O Bando e o Teatro Experimental de Cascais) ou a presença cénica, entre nós, da obra de determinados dramaturgos (caso de Samuel Beckett, no número anterior da nossa revista). Quisemos, desta vez, reunir um conjunto de fotografias que nos parecesse representativo de um dos mais, literalmente, singulares criadores cénicos portugueses: Rogério de Carvalho. Pode mesmo dizer-se que a sua singularidade resulta de uma quase romanesca combinação de factores biográficos, culturais e artísticos.

Nascido em Angola a 12 de Novembro de 1936, de mãe angolana e pai português, Rogério de Carvalho fixa-se em Portugal em 1954. Se tal facto é, em si, suficientemente propiciador de uma certa instabilidade "identitária", ela surgirá reforçada pelo percurso assumidamente errante que acompanha a sua inscrição no teatro português, livre de quaisquer ligações permanentes a estruturas de produção. Formado em Economia e professor de liceu durante largos anos, a sua aproximação ao teatro terá sido hesitante e demorada, com passagens pelo Conservatório, ainda antes da reforma de 1971, a frequência de cursos de improvisação e representação conduzidos por Fernando Amado e, depois, mais tarde, nova passagem pela Escola Superior de Teatro, a partir de 1976. Mas desde 1968 que dirigia um grupo de teatro na Escola Secundária Anselmo de Andrade, em Almada, onde já levava à cena textos de, entre outros, Sófocles, Brecht, Weiss e Beckett. A esta experiência em contexto escolar seguir-se-ia o desafio do teatro amador, no âmbito do Grupo de Intervenção Teatral da Trafaria. Como ele próprio recentemente recordou:

O facto é que alguns críticos, como o Carlos Porto, foram ver os espectáculos e acabaram por ser os culpados por eu ter ficado no teatro, porque foram gostando... E durante anos e anos foi isso que eu fui fazendo, continuava a dar aulas e ia dirigindo esses espectáculos. Depois comecei a trabalhar com o teatro amador, mais tarde com o teatro universitário, até que apareceu o teatro profissional. Tudo isso criou em mim um certo espírito de "errância", que já vinha de trás, do facto de eu ter nascido em África, de aí ter passado a minha infância e juventude e de ter vindo para Portugal com dezanove ou vinte anos, o que potenciava uma espécie de permanente instabilidade,

entre ficar e regressar. A ligação a um grupo pareceu-me sempre uma coisa difícil... (Carvalho 2006: 13)

Depois da experiência como assistente de encenação em *Ninguém* (1978/79), encenado por Ricardo Paixão, o seu primeiro espectáculo profissional acontece com um texto de Jaime Salazar Sampaio, *Conceição ou um crime perfeito*, no Teatro S. Luiz, para a companhia Teatro Popular – Companhia Nacional 1. Mas é ainda em contexto amador, com o Teatro da Caixa, que Rogério de Carvalho encena o espectáculo que decidirá o seu percurso: tratou-se de *Tio Vânia*, de Tchekov, representado num velho edifício da Caixa de Aforros, e que a APCT viria a distinguir com os prémios de melhor espectáculo, melhor encenação e melhor cenografia. Esta experiência marca o seu encontro com Tchekov (um dos dramaturgos mais presentes no repertório que vem construindo) e com o cenógrafo José Manuel Castanheira, seu colaborador num conjunto muito expressivo de outros espectáculos.

A sua carreira continuaria a dividir-se pelas mais diversas estruturas e contextos de produção, entre companhias já desaparecidas, como o Grupo de Teatro Hoje, o TEAR e os Comediantes, o Grupo de Teatro Maizum, o Teatro do Mundo, o Teatro do Século e o Meta-Mortem-Fase, e outras ainda activas, como o Teatro Experimental de Cascais, a Companhia de Teatro de Almada, a Companhia de Teatro de Braga, A Escola da Noite, As Boas Raparigas, o Cão Solteiro, o Ensemble, o Projecto Teatral, o Teatro Bruto ou a Mala Voadora. Aos trabalhos realizados com estas companhias devem ainda acrescentar-se aqueles realizados no Teatro Nacional D. Maria II e, mais recentemente, no Teatro Nacional S. João, bem como, num pólo oposto, mas complementar, as suas muitas colaborações com o teatro universitário, nomeadamente com o TEUC. O seu percurso criativo tem sido, aliás, sempre acompanhado por um regular investimento na pedagogia e na formação, no âmbito de escolas como o IFICT (Instituto de Formação, Investigação e Comunicação Teatral), a ACE (Academia Contemporânea do Espectáculo) e a Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, ou de programas de colaboração teatral com os países africanos de língua portuguesa.

Ao longo destes quase 40 anos de actividade e em mais de 70 espectáculos, o criador já dirigiu grandes textos da literatura dramática clássica e contemporânea, como Sófocles, Gil Vicente, Molière, Marivaux, Tchekov, Strindberg, Schnitzler, Brecht, Kroetz, Fassbinder, Handke, Cocteau, Genet, Koltès, Müller, Pinter ou Barker, mas também se deixou seduzir pelo desafio de dar forma cénica a materiais

tão diversos como os discursos de Platão, a poesia de Garcia de Resende e Yannis Ritsos ou a prosa de Joyce e Genet.

Não obstante a natureza reservada da sua figura pública e a ostensiva escassez de uma reflexão discursiva própria sobre o seu trabalho, Rogério de Carvalho conquistou, de facto, na formulação sugestiva de Anabela Mendes, a reputação de "encenador de singularidades inéditas no espaço teatral português" (1991: 39). Os seus melhores trabalhos resultam de um investimento deliberado num conjunto de procedimentos cénicos que articulam, com raro equilíbrio, o trabalho minucioso sobre a palavra e as suas sonoridades – "A palavra tem corpo, respira, sopra..." (Carvalho 2006: 10) –, o corpo do actor e a sua inscrição no espaço cénico, e a imagem visual do espectáculo (com destaque para a iluminação, explorando audaciosamente atmosferas de penumbra e obscuridade), num todo dominado por um, muitas vezes, quase programático rigor expressivo. A insistência num certo minimalismo de expressão – em ostensiva oposição a qualquer manifestação ilustrativa ou naturalizante – parece ser a via escolhida para maximizar o acesso a uma verdade mais profunda, que se apresenta como o objecto de uma demanda incessante. Conceitos de ressonância grotowskiana, como aqueles associados à procura da "zona" da personagem ou ao estabelecimento de "partituras" textuais, sonoras, físicas, visuais, etc., parecem

ser recorrentes no seu trabalho. Mas é talvez isto que explica a singular precisão e intensidade que caracterizam alguns dos seus mais marcantes espectáculos, como podem ter sido, para a memória deste espectador, entre muitos outros, *Crisótemis*, a partir de Yannis Ritsos, com Fernanda Lapa, em 1983, ou alguns dos trabalhos realizados, na última década, para As Boas Raparigas, como *Quatro horas em Chatila*, de Jean Genet, em 1997, ou o mais recente *Mãos mortas*, de Howard Barker, em 2006, nos quais se destaca a prestação de Maria do Céu Ribeiro, aquela que será, talvez, a sua mais fulgurante intérprete.

As imagens recolhidas neste portefólio ficam a dever-se, uma vez mais, ao incansável labor documental de Rui Pina Coelho, com a colaboração de Sebastiana Fadda, bem como à generosidade das muitas pessoas, instituições e outras estruturas que facilitaram a sua identificação e reprodução.

Referências bibliográficas

- CARVALHO, Rogério de (2006), "Planos de realidade", entrevistado por Paulo Eduardo Carvalho, in Manual de leitura de *Os negros*, Porto, TNSJ, pp. 8-13.
 MENDES, Anabela (1991), "Rogério de Carvalho", in Eugénia Vasques (dir.), *Alternatives Théâtrales*, n.º 30, *D'autres imaginaires: Théâtre et danse au Portugal*, p. 39.

Legendas

- 1** > *As três irmãs*, de Anton Tchekov, Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria, 1977.
2 > *Tio Vânia*, de Anton Tchekov, Teatro da Caixa, 1980.
3|4 > *A gaivota*, de Anton Tchekov, Teatro do Mundo, 1982, fot. Arquivo TNDMII.
5|6 > *Crisótemis*, de Yannis Ritsos, Teatro Nacional D. Maria II, 1983, fot. Arquivo TNDMII.
7|8 > *Menina Júlia*, de August Strinberg, Companhia de Teatro de Almada / Grupo de Campolide, 1986, fot. CTA.
9 > *Preparadise, Sorry Now - O paraíso não está à vista*, de Rainer Werner Fassbinder, Grupo de Teatro Maizum, 1984.
10 > *Magdalena lê uma carta*, de Jaime Salazar Sampaio, Teatro do Bairro Alto, 1984.
11|12 > *Os negros*, de Jean Genet, Teatro do Século, 1986, cortesia do Museu Nacional do Teatro.
13|14 > *Tartufo*, de Molière, Teatro Experimental de Cascais, 1987.
15 > *Auto da Índia*, de Gil Vicente, Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, 1988.
16 > *Preparadise, Sorry Now - O paraíso não está à vista*, de Rainer Werner Fassbinder, Teatro Estúdio de Arte Realista, 1989.
17 > *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchekov, Teatro Estúdio de Arte Realista, 1989.
18 > *Combate de negro e côes*, de Bernard-Marie Koltès, Teatro Estúdio de arte Realista / Os Comediantes, 1990.
19 > *Platonov*, de Anton Tchekov, Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, 1990.
20 > *Tartufo*, de Molière, Teatro Estúdio de Arte Realista / Os Comediantes, 1990.
21|22 > *Pais e filhos*, de Turgueniev / Brian Friel, Grupo Teatro Hoje, 1991, cortesia do Museu Nacional do Teatro.
23|24 > *O triunfo do amor*, de Marivaux, A Escola da Noite, 1992, fot. Susana Paiva.
25 > *Auto da Índia*, de Gil Vicente, A Escola da Noite, 1993, fot. Susana Paiva.
26 > *Miscelânea*, de Garcia de Resende, Cassefaz / Culturgest, 1994, fot. Culturgest.
27 > *O mulato dos prodígios*, de José Mena Abrantes, Elinga Teatro / Cena Lusófona, 1997, fot. Augusto Baptista.
28 > *Fédon*, a partir de Platão, enc. Rogério de Carvalho, As Boas Raparigas..., 1999, fot. Direitos Reservados.
29 > *A cada um o seu problema*, com textos de Harold Pinter, Companhia de Teatro de Almada, 1997, fot. CTA.
30 > *Quatro horas em Chatila*, de Jean Genet, As Boas Raparigas..., 1997, fot. Direitos Reservados.
31 > *A fronteira*, Estágio Internacional de Actores Lusófonos / Cena Lusófona, 1998, fot. Augusto Baptista.
32 > *Abecedário*, a partir de Heiner Müller,
- As Boas Raparigas..., 1999, fot. Direitos Reservados.
33 > *Caís Oeste*, de Bernard-Marie Koltès, Ensemble - Sociedade de Actores, 1999, fot. João Tuna/TNSJ.
34|35 > *Aconteceu amanhã*, de Dario Fo e Franca Rame, Companhia de Teatro de Braga, 2000, fot. Susana Paiva.
36 > *Don Juan*, de Molière segundo Bertolt Brecht, Teatro Bruto, 2001.
37|38 > *Uriel Acosta*, a partir de Karl Ferdinand Gutzkow, Agustina Bessa Luís e Uriel Acosta, As Boas Raparigas..., 2001, fot. Direitos Reservados.
39 > *O caminho solitário*, de Arthur Schnitzler, Teatro Nacional D. Maria II, 2003, fot. Arquivo TNDMII.
40|41 > *Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante*, de José Mena Abrantes, Cena Só / Cena Lusófona, 2003, fot. Augusto Baptista.
42|43 > *Credores*, de August Strindberg, Mala Voadora, 2003, fot. Susana Paiva.
44|45 > *O cerejal*, de Anton Tchekov, A Escola da Noite, 2004, fot. Augusto Baptista.
46|48 > *Mãos mortas*, de Howard Barker, enc. Rogério de Carvalho, As Boas Raparigas, 2006, fot. Henrique Delgado.
47 > *Os negros*, de Jean Genet, Teatro Nacional de S. João, 2006, fot. João Tuna/TNSJ.







18



19



20



21



22



23



24



25







32



33



34



35



36



37



38



40



39

41





46

47



48

Lúcia Sigalho

Capricho “documental e autobiográfico”

Maria João Brilhante e Rui Pina Coelho



<

Lúcia Sigalho,
fot. Alfredo Cunha.

"Uma persuasiva contestatária cujo estilo anárquico de teatro físico parece brotar naturalmente da sua personalidade exuberante"¹. Foi assim que o crítico John O'Mahony, descrevendo o ressurgir teatral dos anos 90 em Portugal, se referiu a Lúcia Sigalho, uma das mais singulares fazedoras de teatro em Portugal e um dos expoentes de uma geração em que se depositaram muitas expectativas. Do teatro universitário para o Armazém do Ferro, de actriz a encenadora, da criação da Sensurround à Casa D'Os Dias da Água, Lúcia Sigalho tem-se mantido sempre dentro das coordenadas de um teatro que se pensa a si próprio e que se move, de crise em crise, pelos campos da performance, da instalação, dos multimédia. Nesta conversa, realizada na Casa D'Os Dias da Água a 4 de Setembro de 2006, Sigalho desvela alguns nós da encruzilhada criativa em que se encontra e tenta desfazer alguns dos lugares comuns geralmente atribuídos à sua obra.

Nasceste em África. O que foi vir para Portugal? Ainda afiras que o mais importante da tua história é ter nascido em África, "num lugar que já não existe", tal como declaraste ao *Público*²?

Sim. O mais importante foi talvez ter nascido em Moçambique e ser católica.

Viste quando para Portugal?

Vim para Portugal com onze anos. Para Santarém.

Nestas entrevistas é frequente falar-se em mestres ou modelos. Há professores, amigos ou outras personalidades modelares que te tenham marcado?

Estive sempre à procura dessas figuras. Acho que todos

nós procuramos isso na vida. Ainda hoje procuro pessoas que me ajudem a pensar, a ver as coisas. Eu, como não tive um percurso no teatro, não posso falar de mestres no sentido de "um professor no Conservatório" ou assim. Tive sempre um percurso estranho nesse aspecto. Mas por exemplo, enquanto jornalista, fiz uma entrevista ao Agostinho da Silva que mudou a minha vida completamente. Foi uma pessoa que em três dias (fui três dias seguidos conversar com ele...) mudou a minha vida completamente! Depois de ter feito aquela entrevista, escrevi-a, deixei-a para publicar e fui passar fome. Porque ele tinha dito... e lá fui então pela rua à procura do "self", ou do ser ou do significado da existência ou sei lá do quê! Ele era uma pessoa extraordinária. Tive mesmo muita sorte

¹ John O'Mahony,
"The Big Experiment",
The Guardian,
13-09-2003.

² "Toma, dou-te. É para ti",
entrevista com Lucinda
Canelas, *Público*,
suplemento *Artes & Ócios*,
11-08-2000, p.18.

em tê-lo conhecido e ter conversado com ele – todas as pessoas que o conheceram (ou quase todas) devem dizer o mesmo...

Ele emanava de facto uma força de convicções...
É era muito bonzinho, muito querido, os olhos muito azuis, muito esperto, muito giro, muito alegre e com um discurso completamente libertário!

É nesse sentido, da liberdade, que Agostinho da Silva mudou a tua vida?

Sim, sim... eu estava à espera que ele fosse um chato, um críptico – associava-o a um certo discurso esotérico, um bocado mais cansativo [risos]. Mas adorei-o!

Este é apenas um exemplo. Foi uma pessoa que me marcou muito. Tive um percurso de formação muito errático e uma definição de vocação também muito esquisita. Porque não sabia muito bem o que queria... E ainda estou sempre a questionar-me sobre o que quero e o que não quero. Os meus encontros fortes na vida são sempre assim: dos mais suspeitos e dos mais esquisitos!

Houve uma outra pessoa que me marcou muito no teatro: o Alberto Lopes. Eu não sei como é que ele se intitula. É um artista... Na altura era o encenador "contratado" pelo Cénico de Direito. Marcou-me imenso a passagem pelo Cénico de Direito daquela altura. Acho que o Alberto é uma pessoa muito corajosa e fiquei muito amiga dele pela vida toda. Tinha uma paciência de santo... e estava lá sempre, não sei se ele ganhava assim tanto dinheiro para estar sempre lá. Não sei se estava desempregado: tenho que lhe perguntar isso... Fazíamos autores da pesada como Kafka e Fassbinder. Os actores perguntavam-lhe: "Ô Alberto, o que é que eu faço? Tenho aqui um problema com a personagem.". E a resposta dele era horrível! "Não sei, tu é que sabes...". Depois às vezes alguém dizia: "Não concordo com isto!" Fazíamos umas assembleias de grupo, a discutir se havia de ser assim ou não. Foi um dos grupos – e só acho isso hoje – que ainda tinha aquela tradição dos grupos universitários de antes do 25 de Abril. Era um grupo muito engracado, que tinha uma grande consciência política e que sabia da importância que o Cénico de Direito e o teatro universitário tinham tido.

O Cénico de Direito funcionou como uma matriz?

Sim, no sentido de ter sido assim que eu cheguei ao teatro.

E como lá vais parar?

Vieram ter comigo e disseram-me assim: "Nós escolhemos-te para seres do teatro!". "Que horror, nem pensem!", respondi eu. "Mas nós somos um grupo aristocrático! Não há inscrições. Nós é que decidimos quem entra e achamos

que deves ser tu!". Mas fui de castigo.

Tinhas lá amigos?

Não. Eu tinha entrado para a faculdade, não conhecia ninguém. Mas rapidamente fiz um grande grupo de amigos. Saltávamos por lá, cantávamos, aquelas coisas que os jovens fazem porque estão muito contentes de estar na faculdade! No meu caso, tinha querido ir estudar Realização de Cinema, mas nesse ano a Escola tinha fechado (isto em 1982). E lá em casa disseram-me logo que não havia cá brincadeiras e Direito era um curso de tradição na família: e lá fui eu. Os do Cénico de Direito acharam que eu devia entrar para o grupo de teatro. Foi uma praxe que me fizeram, porque eu não queria ir. Não estava nada interessada em ser actriz: detestava a ideia até porque achava que as actrizes tinham que ser todas muito bonitas. Eles estavam a ensaiar o *Sangue no pescoço da gata*³. Chego ao teatro da Cantina Velha, lá me sentei uma tarde inteira, mas não se passava nada, foi uma seca horrível. Mas voltei porque eles insistiam muito... e claro, também me sentia lisonjeada por me terem escolhido.

Eram todos uns "cromos", umas pessoas muito especiais! Eles tinham feito um espectáculo no D. Maria com o Alberto Lopes, o *Ubu Rei*, e tinha corrido muito bem, pelo que estavam todos muito contentes. E um ou dois dias depois, não na Cantinha Velha, mas lá na Faculdade, na sala do Cénico, nas catacumbas, uma das raparigas do grupo, a Armando, que fazia a modelo, tinha uma cena muito difícil. Foi um massacre, a noite toda a tentar fazer a cena. E isso mudou a minha visão das coisas. Ela estava ali a fazer uma coisa muito diferente dela, muito maior do que ela, e que nem ela nem ninguém sabia como é que se fazia. De repente estávamos ali todos juntos com o encenador. Gerou-se aquilo que acontece nos ensaios: uma solidariedade e uma força para tentar que algo aconteça, quase um rito sacrificial, passar a ser uma outra coisa. Foi nesse momento que fiquei completamente fascinada e interessada pela coisa teatral. Nunca tinha pensado que fosse uma coisa que fizesse uma pessoa sair de si própria, explorar os seus limites e trabalhar tanto. Até aí julgava que o teatro era uma coisa para raparigas giras! Achava que as actrizes deviam ter uns dentes bestiais, umas pernas muito compridas, uma cabeleira tal, assim tipo Farrah Fawcett.

Não tinhas o hábito de ser espectadora de teatro?

Não. Quer dizer, em Santarém havia um grupo de teatro, que eu conhecia e havia um Cine clube, em frente do Rosa Damasceno (que agora estão a demolir para fazer um condomínio privado...). Eu sei que há uma grande tradição de teatro amador em Santarém, mas nunca estive ligada

³ Enc. Alberto Lopes,
Cénico de Direito, 1985.



ao teatro, lá. Às vezes havia espectáculos engraçados... Mas o que mais me impressionava era um actor desse grupo de Santarém que era gago e que quando estava em palco não gaguejava.

Que memórias guardas dos anos em que trabalhaste como jornalista no *Tempo* e no *Século*? Numa entrevista que deste a Maria Inês de Almeida, para a revista *Pública*, afirmaste que o momento de corte com o jornalismo foi, de certa forma, algo impulsivo: "Estive sentada duas horas em frente à máquina de escrever. Levantei-me, desci as escadas e nunca mais lá voltei". E deixei lá uns óculos! [risos]

Sabias o que ias fazer a seguir?

Não [risos]. Foi uma altura muito difícil. Foi um processo horrível aquele fim do Século. Saí dos dois jornais pela mesma razão: coisas de censura. Uma de censura activa... O editor queria que eu fizesse um artigo sobre a Patrícia Cavaco Silva, porque era filha do primeiro-ministro. Ora eu, anti-cavaquista profunda! Não gosto desta coisa portuguesa do "filho de" - acho horrível, não gosto. Não era por ser uma das trinta e sete investigadoras da Odete Ferreira – a investigadora do *Pasteur* – mas sim por ser filha do PM... Eu? Nunca! Então escrevi sobre a Odete Ferreira. E o Nuno Rocha teve a grande lata de escrever um artigo sobre a Patrícia Cavaco Silva e assinar Lúcia Sigalho. E eu fui-me embora. Uma outra coisa muito importante na minha história é ser mulher. Demorei muito a perceber isso. Se fosse um homem esta questão não se punha.

Escrevias sobre Educação?

Sim. No Século já fazia de "grande repórter". Reportagens de fundo.

O universo dos jornais foi importante? Um universo diferente para quem sai de Direito.

Sim. Foi um colega de curso que me arranjou trabalho, o

Pedro Camacho, que ainda é jornalista. E era um jornal maluco, senão também não me tinham convidado.

Na Lúcia Sigalho fazedora de teatro ainda há algo do olhar de jornalista?

Eu trabalho muito com jornalismo. É uma coisa que nunca dei. Eu acho que o bom teatro tem que ter algo de jornalismo. Mas não concordo nada que a arte tenha que ser política ou realista. A grande arte ou o grande teatro pode perfeitamente ser a tela em branco ou o [Kasimir] Malevitch, ou uma coisa completamente abstracta, sem ligação com nada. Mas, na raiz, no processo que fazemos para transportar aquilo para nós, há qualquer coisa que é igual ao que se faz no jornalismo. Por isso é que eu tenho alguns trabalhos que são sobre entrevistas. A *Realidade real* [1998] eram só perguntas feitas a pessoas pelos actores. Abrímos a porta do Villaret e fazímos as perguntas. Tudo o que se dizia na peça era só dar voz àquelas pessoas – claro que nos pontos e vírgulas estamos a dizer coisas nossas... O *Documental e Autobiográfico* [2004] a mesma coisa... mas mesmo noutras peças há sempre a preocupação de saber onde estou, de saber onde é que as coisas doem. Que é o que eu gosto no jornalismo. O tipo de jornalismo de que gosto é aquele em que o jornalista consegue mudar a nossa maneira de olhar para uma coisa. Por exemplo, durante a greve dos mineiros em Inglaterra, nos anos 80, publicaram-se centenas e centenas de notícias, e depois chegou-se à conclusão que a notícia que fez com que opinião pública caísse para o lado deles, foi uma notícia sobre os gatos que estavam nas minas e que estavam a passar fome dado que eram os mineiros que os alimentavam. E de repente foi isso que fez com que a opinião pública se virasse a favor deles. Tenho muita pena que nós, em Portugal, tenhamos tantos artigos de opinião nos jornais. Acho óptimo haver tanta gente a precisar de se exprimir e não sei quê, mas tenho pena que os jornais não dêem dinheiro suficiente para pagarem a investigação.

<
A birra da viva,
de Adilia Lopes,
enc. Lúcia Sigalho,
Sensurround, 2000
(Lúcia Sigalho),
fot. Steve Stöer.

>
Dedicatórias,
enc. Lúcia Sigalho,
Sensurround, 2000
(Cláudia Jardim),
fot. João Tuna.

>
Dedicatórias,
enc. Lúcia Sigalho,
Sensurround, 2000
(Tónan Quito,
Joaquim Horta
e Vitor Gonçalves),
fot. João Tuna.

Também secretariaste a Sophia de Mello Breyner Andresen. Desculpa mudar de assunto assim de repente....

Não faz mal. É como a minha carreira! [risos]

Como foi essa experiência? Que tempos foram esses?

... Foi muito bonito...

O que fazias exactamente?

Era secretária dela. A Sophia estava a acabar a tradução do *Much Ado about Nothing* para o Luis Miguel Cintra e estava afilita com a organização final da tradução. Precisava de uma pessoa para passar à máquina, para ajudar a fazer aquilo. Eu tinha decidido que ia fazer teatro e ela convidou-me. Achou que estava na altura ideal. Só que ela trabalhava até às tantas da manhã... era muito nocturna. Trabalhei com ela ainda uns meses. Depois deixei de trabalhar com ela para ir fazer *A mais forte* para o Trindade.... Eu fazia o trabalho de secretária "normal" ... Quer dizer, não era nada normal porque eu não era secretária. Passava as coisas à máquina, via com ela a tortura da correspondência, uma tortura horrível, montes de cartas a pedirem coisas.

Essa é também uma faceta interessante das figuras públicas. É engraçado ver esse lado?

Era uma luta. Ela ficava exasperada com a quantidade de solicitações que lhe chegavam. Era uma pessoa extraordinária, mesmo muito especial e eu gostava muito dela. Nunca mais voltei a trabalhar com ela. Fiquei sempre com esse remorso. Ela era extraordinária, com as chávenas de chá pela casa e as folhas de papel atrás dela. Depois comíamos assim umas bananas com coentros... Cozinhava umas coisas perfeitamente extraordinárias e muito boas. E dava-me umas receitas de beleza. Ensinou-me imenso sobre a tenacidade... Mas não estive com ela muito tempo, só cerca de quatro meses. Acabei com ela a tradução do *Much Ado about Nothing*, o que deu um trabalho infernal, nunca pensei. Ela era capaz de ficar uma semana à volta de um verso que não estava bem. Para além do talento – no sentido verdadeiro do termo – tinha uma capacidade de trabalho, uma exigência que não passa pela cabeça de ninguém. Por exemplo, comove-me imenso ver a defesa que o Luis Miguel Cintra faz da tradução do *Hamlet* dela, porque sei, tenho a certeza, que ninguém sofria o que ela sofria para atingir aquela beleza. Era uma pessoa muito bondosa, muito tocada pelas coisas, muito política... Uma pessoa absolutamente extraordinária. Para mim foi uma escola de vida.

E de ver essa relação com a criação, de ver o que é trabalho...

O que é o trabalho, e o que está escrito na poesia dela que é aquilo que existia na pessoa dela. Ela não renunciava às coisas em que acreditava, e estava sempre com as pessoas que amava. Ou com as causas, como Timor, já

que o grande amor dela por Timor passava pela sua grande amizade com o Ruy Cinnati.

As tuas primeiras experiências foram enquanto actriz: no Cénico de Direito, em vários projectos pontuais, na Casa Conveniente, na Escola da Noite, no Olho – Associação Teatral. Vais aí construindo uma rede de cumplicidades. Como se processou esta evolução: de actriz a encenadora e autora?

É uma e a mesma coisa. Não houve evolução. O actor é um encenador. Para mim o actor é um criador. É também um encenador.

Sentes que a partir de certo momento as pessoas seguiram os seus caminhos? São caminhos que vão tocar-se no modo como vêem o teatro, ou como querem estar a fazer teatro, mas estão nos seus projectos. É essa a visão que tens das pessoas com quem fizeste coisas?

Naquela altura estávamos juntos. Na altura era claro que o Jonas [João Garcia Miguel] tinha o projecto dele e eu tinha o meu. E que a Mónica Calle tinha o dela. Acho que fomos engolidos pelo buraco negro. Quer dizer, falo por mim... não sei dos outros. Fui engolida pelas circunstâncias e pelos trabalhos em que estou metida. Primeiro no Armazém do Ferro a tentar fazer o meu espaço... e agora na Casa dos Dias da Água... têm sido anos complicados. Desde que saímos das ruas, da *street life*, tem sido uma saga...

Há um artigo publicado no jornal *The Guardian*⁴ onde o crítico John O'Mahony, te qualifica como um dos "pilares gémeos do ressurgimento teatral português dos anos noventa", a par de Mónica Calle.

Ai sim, nunca vi isso! Mas lembro-me que ele passou por aqui, estava quase com o meu filho a nascer... mas nunca li isso.

Descrevia-te como "uma persuasiva contestatária". Assenta-te bem este epíteto?

[risos] Lembro-me dele que andava por aí naquela altura...

Mas havia ainda esses outros criadores com quem trabalhaste...

O Jonas é uma pessoa em que eu encontro companhia. Embora andemos sempre às turras. Mas nele sempre encontro uma inquietação que me acompanha. Consegue acompanhar-me na insatisfação. Não tenho pachorra para aquelas pessoas que falam de teatro de um modo deslumbrado. Agora se me dizem: "Eh, pá, que horror, não se podem fazer peças assim; têm que se fazer outras". Ai é que me começa a interessar. Fazer aquela peça que não existe e que ninguém sabe exactamente como é. E a Fátima Belo, é outra grande companheira nessas especulações: porque é que o teatro não acaba de uma vez por todas? Porque é que ainda há? O que é que se podia fazer?..."

⁴ John O'Mahony,
op.cit.



Essas perguntas básicas e estúpidas. Às vezes olho para o meu currículo completamente caótico, as peças que faço: "Isto não tem lógica nenhuma". Tenho inveja daquelas pessoas que fazem um percurso de peças sobre não sei quê... mas é porque eu de três em três peças tenho crises profundas, daquelas em que só me apetece ir para África, ou caçar gambozinos e acabar com a fome no mundo.

Também poderá ser porque nos teus trabalhos há sempre uma filtragem do mundo. Expressas muito as tuas próprias experiências?

Acho que toda a gente faz isso.

Mas às vezes esconde-se isso detrás de um texto ou detrás de uma tese qualquer... Enquanto que contigo as coisas estão muito mais à vista.

Eu acho que isso foi uma coisa que se colou ao meu trabalho. O *Documental e autobiográfico* foi a primeira e última coisa que eu fiz "documental e autobiográfica". Mas as pessoas achavam muito que os meus trabalhos eram eu própria e que aquilo era a minha vida. A primeira peça que eu fiz, escrita por mim, foi o *Black Barbie Against The White Ghosts* [1993]. O engraçado é que eu não dizia uma linha de texto meu, eram todos autores moçambicanos [Albino Magaia, Rui Knopfli e Samora Machel]... A seguir fiz o *Puro sangue* [1995]. Desatou toda a gente a dizer que era eu: estavam três homens em palco! Diziam que era a minha vida e a minha relação com os homens! E eu só pensava: "Isto não é a minha relação com os homens"... Nunca fiz aquilo com intenção de ser a minha vida, nem a minha relação com os homens nem nada disso... Fiz aquilo com a intenção de ser uma coisa de fantasia, baseada nos encantamentos que há nos jardins, nas pessoas que apanham uma fruta e ficam transformadas em qualquer coisa. A base do trabalho era completamente fantasiosa. Mas desatou tudo a escrever que era autobiográfico e ficou assim... Fiz depois um trabalho sobre o Leonardo da Vinci [*O sorriso da Gioconda*, 1996]:

também era autobiográfico!... E esses foram os meus primeiros trabalhos, ninguém me conhecia o suficiente para dizer que era autobiográfico.

Mas isso não seria uma tentativa de ver os teus espectáculos como uma continuação ou uma extensão de uma actividade de intervenção cívica, de empenhamento...

Naquela altura ninguém me conhecia... não percebo. Um dia gostava de perceber. É verdade que uma pessoa no fundo está em tudo o que faz, mas a intenção e a necessidade da autobiografia é uma coisa muito específica. Nunca foi uma característica do meu trabalho até ao *Documental e autobiográfico*, que é sobre a violência feita às mulheres que são mães. Chamei-lhe *Documental e autobiográfico* embora seja tudo feito com depoimentos de outras mulheres. O meu depoimento está no gesto de ter feito aquele trabalho. Mas de resto, não. Os seres solitários [1999], por exemplo, não era nada autobiográfico. Mas se calhar nunca conseguimos sair fora dos nossos gestos, nunca conseguimos ultrapassar-nos realmente.

Há portanto o cliché do autobiográfico associado ao teu trabalho, e também o de veiculares uma voz feminina. Como lidas com mais esse lugar comum em relação ao teu trabalho?

É um cliché e uma grande desvantagem. Ser mulher heterossexual é uma grande desvantagem. No teatro e em todas as áreas.

Tentas denunciar isso nos teus espectáculos?

Não... O meu trajecto em relação ao feminismo foi do tipo "eu não tenho nada a ver com isso, não percebo nada disso, já dei para isso, queimar os *soutiens* já foi, essa questão já nem se põe!". E comecei a perceber que o género de coisas que eu faço tem um tipo de energia e de capacidade de criar a confusão, o caos e alguma transformação. E isso tem a ver com o facto de eu ser

<
Caixa preta – gaivota,
a partir de Tchekov,
enc. Lúcia Sigalho,
Sensurround, 2003
(Lúcia Sigalho),
fot. João Tuna.

>
Elogio da loucura – Fora
de mim,
enc. Lúcia Sigalho,
Sensurround,
2001 (Álvaro Torrinha
e Vitor Gonçalves),
fot. João Tuna.

>
Viagem à Grécia:
Fragmentos e Antígona,
de Sófocles e Sophia de
Melo Breyner,
Sensurround, 2001
(Vitor Gonçalves,
Rogério Nuno Costa,
Cláudia Jardim,
Nicolau dos Mares
e Sara Graça),
fot. João Tuna.

mulher. Comecei a perceber isso no concreto na Casa Conveniente. Tínhamos uns blocos de cimento muito grandes e que eu usava no *Puro sangue*. Era preciso pôr aquilo de pé para a cena da banheira, e eu estava muito cansada. Eles disseram: "Vai tomar um café que fazemos isto num instante". Quando lá cheguei eles tinham feito um murozinho com as peças todas encaixadinhas umas nas outras, super organizado, muito geométrico. E eu disse: "Agora é que eu estou a perceber a diferença entre os homens e as mulheres!" – eles ficaram furiosos. Eu nem teria pensado nisso porque não teria força para isso – eu atirava-os para ali e onde ficassem, ficavam. Foi um momento de epifania para todos nós que ali estávamos [risos]. É claro que há diferenças, mas eu não ando a rebolar nas minhas diferenças, nem interessada nelas. A única coisa que mudou em mim foi, de facto, a consciência de que o feminismo em Portugal se resumiu a meia dúzia de pessoas. É pena que não haja mais no activo, porque as discriminações que são feitas às mulheres em Portugal decorrem exactamente disso: de não haver massa crítica. Há muitas meninas como eu, que diziam "feminismo, ai que horror, que foleiro! A discriminação é uma coisa que não me acontece a mim". Nesse aspecto mudei muito, mas foi uma evolução minha, ao nível político, na maneira de estar nas coisas. E de perder a ingenuidade. Por exemplo, no teatro português onde é que estão as mulheres? Sabese perfeitamente quantas são. São muito poucas. Quantas são e quantas poderiam ser?

A Sensurround vem responder a isso? A essa necessidade?

Não... eu sempre quis fazer uma companhia assim.

O que é a Sensurround?

Ora, é um nome estúpido que se pôs a um projecto de teatro [risos].

O que quer ser a Sensurround?

Isso muda muito. Agora está numa daquelas fases em que eu nem sei muito bem o que é. Já foi uma companhia cheia de gente, já foi uma companhia completamente esvaziada. Estou num momento de muita, muita, muita crise. Não sei que projectos vou fazer agora. Tenho projectos pendentes que não sei se os faça, se os cancele... Fico sempre muito deprimida com o que acontece no meio teatral, sempre fiquei... Agora as companhias mais antigas passam a ser "companhias convidadas", passam a ter dinheiro do Estado sem necessidade de concurso. Quando comecei a fazer teatro, vi uma geração inteira a bater com a cabeça nas portas e ninguém entrava. Porque é que eu com 42 anos hei-de ter medo de ir a concurso com uma miúda de 20? Terei medo que ela tenha mais talento do que eu? Se fizer espectáculos melhores do que os meus, paciência para mim, mas melhor para o resto do mundo, não é? Não sou a rainha da sucata! Como é que chegámos a esta situação em que o maior bolo do

dinheiro vai para meia dúzia de companhias, só porque são mais velhas? Estive sempre contra isso, e isto para mim é uma grande derrota. Quando eu falei, numa reunião do CCB, houve uma pessoa que me perguntou: "E a senhora, de que área é?" – essa pessoa era o Secretário de Estado da Cultura. Ninguém disse: "Isto é inaceitável". E estavam lá montes de gente nova. E depois não há política para espaços. Estamos aqui porque não há realmente alternativas. Os outros espaços são cada vez mais tributados e vão cada vez mais para as produções comerciais e para a televisão. Há toda uma série de decisões políticas que me irritam imenso. Acho que a minha crise tem a ver com isso.

Sentes que a energia para protestar é a mesma?

Não, porque me custou muito caro ter protestado. Paguei uma factura muito alta (ou pelo menos eu senti que paguei). Acho que todos os protestos que fiz e as posições que tomei, tomei-as em liberdade, mas senti que se repercutiram negativamente sobre o meu trabalho. E colou-se a mim uma ideia de ser contestatária, o que me cansa e chateia...

Dentro dessa linha de contestação e do modo como o teu trabalho é recebido, queríamos perguntar-te quais são os limites de um criador artístico em relação ao poder, ao sistema. Até onde vão as concessões? Há um limite para protestar? Até onde vai? É o da sobrevivência?...

O meu limite, agora, para protestar – quando protesto – é arranjar uma maneira de protestar muito evasiva. Em que esteja a protestar e ninguém dê por isso. E acho que toda a minha geração sente isso. Não sei se esta Ministra não terá imposto agora um limite que me pôs de fora.

Como devia ser a relação do Estado com as estruturas de produção teatral?

Não devia mandar bitates. Acho péssima esta ideia de que o artista é um funcionário público. Isto não pode ser uma campanha de alfabetização forever. Não se pode ter a mentalidade de estar a dar coisas ao povo. O povo de um lado a receber e eu do outro a dar. O que é isto?! O que significa "serviço público"? Implica ter uma cota para Gil Vicente? Uma outra para autores russos? Temos que meter na cabeça que em Portugal não há actores para representar clássicos. Não se consegue fazer um Tchekov (consegue o Rogério de Carvalho...). Mas não temos vinte actores capazes de fazer Tchekov. Ou até temos, mas não há é dinheiro para os ter a trabalhar todos juntos num espectáculo. Não temos um elenco para Shakespeare porque não temos uma escola para isso. Quem é que consegue fazer Shakespeare? O Luis Miguel, de vez em quando... Mas podemos ter geniais criadores contemporâneos! E tudo depende dos critérios. O meu critério e o meu grau de exigência pode ser diferente do critério do senhor Tal. Se eu entendo que não devo fazer



Shakespeare, terei as minhas razões. Não tenho que estar a justificar ao Estado: "Peço desculpa, mas eu, sabe, é que não me apetece nada fazer Shakespeare...". Há um equívoco permanente à volta destas coisas. Há a ideia de que, quando se faz um grande texto, será um grande espectáculo. Estão muito enganados. Não me dá alegria nenhuma, nem acho nada interessante a ideia de o teatro ser considerado serviço público. Isto rouba-me a alegria toda, ocupa-me muito espaço. Nem sequer tenho força para reagir. E depois eu vejo o que esta sub-orçamentação – em que estes grupos mais alternativos trabalham – faz ao tecido cultural, ao tecido artístico: as pessoas ficam cada vez mais reféns das produtoras de televisão. Grandes actores têm que fazer outras coisas – a Alexandra Lencastre, por exemplo, que era deslumbrante no *Indesejado* [enc. Orlando Neves, ACARTE, 1986]; ou se o La Fêria ressuscitasse alguma das suas encenações dos anos 80, também não seriam consideradas serviço público de certeza; ou as do Carlos Fernando... E mesmo actores mais novos, como a Sandra Faleiro, que eu acho fantástica, que de vez em quando também encena.

Ana Pais, a propósito do Cerejal – Materiais de trabalho (o espectáculo inaugural A Casa d'Os Dias da Água, em 2003) e de alguma desatenção da crítica a projectos teatrais mais inovadores escreveu: "o valor, as capacidades e o imaginário dos artistas portugueses acabam por ser, muitas vezes, abafados e condicionados pela sua parca relação, ao nível da produção e da formação, com os contextos artísticos e teóricos internacionais⁵. Como lidas com a atenção ou desatenção da crítica?

Custa muito. Por acaso custa muito. É das coisas com que tenho mais dificuldade em lidar. A crítica ser tão desalmada e tão pouco comprometida. Não percebe que faz parte... Eu fiz crítica no *Tempo*. O Fernando Sousa era editor da Cultura e convidou-me para escrever crítica. A primeira crítica que fiz foi sobre as Três irmãs da Cornucópia, em

que fiz uns reparos à interpretação do Luís Miguel. Mas aquilo para mim não era nada, não tinha qualquer preparação para fazer aquilo, nem tinha a noção de que as pessoas pudessem ler aquilo. Acho que a crítica em Portugal é uma coisa que existe nos jornais, provavelmente com muito poucas condições, com muito pouco dinheiro para as pessoas trabalharem, e que é uma pena não existir a um outro nível, uma crítica mais de fundo, mais de pensar e exercer um pensamento sobre as coisas. E é pena, porque é aquilo que fica escrito. Daqui a trinta anos quando forem ver o que está escrito, vão pensar que os génios eram estes, estes e estes.

O poder da crítica é esse.

Mas depois também têm o poder de conspurcar para sempre um objecto. E há a obsessão pela novidade. Em relação ao *Sobreviver* [2006], alguém escreveu que a Pina Bausch já tinha feito melhor.

Os títulos dos teus primeiros espectáculos remetem, de uma maneira geral, para uma ideia de luz, de combatividade, de vitalidade (*Puro sangue, Disrupção, Sorriso..., Realidade real, Birra da viva*). Os teus últimos espectáculos são, de uma maneira geral, de um tom mais desilidido ou introspectivo (*The End of Love, Sobreviver*). Isto reflecte a tua relação com o mundo? Estás de facto mais desilidida e mais introspectiva? Menos combativa?

Têm sido uns anos muito tristes.

E estes anos são a partir da saída dos Armazéns do Ferro?

É verdade que as pessoas começaram a dizer muito mal, que isto [a Casa d'Os Dias da Água] devia era fechar, e que eu estava a ganhar dinheiro em todos os sítios.

No sítio da Sensurround na Internet pode ler-se: "A companhia aposta numa linha de trabalho vocacionada

<
Documental e
Autobiográfico,
texto e enc. Lúcia Sigalho,
Sensurround, 2004
(Joana Furtado),
fot. Abílio Leitão.

⁵ Ana Pais, "Teatro em Portugal: O desafio da periferia" in *Oficina do CES*, n.º 232. Coimbra: Centro de Estudos Sociais Laboratório Associado / Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Junho de 2005.

para a intervenção nos comportamentos contemporâneos, com base numa forte componente de formação e investigação e para a interacção com outras áreas artísticas e do conhecimento". É claro que os programas são o que são. Vamos mudando, adequando às circunstâncias, boas ou más, mas, olhando para este programa, ele ainda te diz alguma coisa ou achas que está, de alguma forma, no limbo?

Acho que estou numa encruzilhada, num ponto crítico. Creio que só no passo seguinte é que vos poderei responder a isso. A sensação que eu tenho é que a Casa d'Os Dias da Água chateia imensa gente. É um projecto todo ao contrário do que devia ser: uma data de companhias que fazem o jeito umas às outras.

Qual é o teu espaço na Casa d'Os Dias da Água?

Eu sou a chefe [risos]. Não, sou fundadora d'Os Dias da Água, e sou presidente da direcção, sou a pessoa responsável administrativamente, com a Paula Sá Nogueira. Não posso ser a directora artística da Sensurround e d'Os Dias da Água ao mesmo tempo. Tem sido difícil encontrar alguém que assuma a direcção da Casa d'Os Dias da Água. Tem um problema logístico muito grande: é uma casa alugada. Quase 80% do orçamento é utilizado para pagar a existência d'Os Dias da Água.

Ocupa-te muito tempo a gestão deste espaço?

A gestão da Casa d'Os Dias da Água tem sido pesada e com muitos problemas. Quando viemos para cá, as aulas que dei durante os primeiros seis meses pagaram a existência do edifício. O dinheiro ia direitinho para aqui. Ai, mas isto parece o discurso da desgraçadinho! [risos]. Mas é verdade! Isto de trabalharmos durante anos com orçamentos muito abaixo do que deviam ser... Não pode ser.

Também trabalhas esporadicamente no cinema, como argumentista e como actriz. Que espaço te ocupa o cinema?

Não é muito. Acho que pessoas como eu, que não têm técnica, só devem fazer o que gostam e com que se sentem muito identificadas. Então no cinema, que se vê logo se a pessoa está bem ou não... Sou muito crítica com o meu trabalho. Não gosto do que fiz, acho que podia fazer muito melhor. Acho que estraguei o filme todo à Teresa Vilaverde [*Água e sal*, 2000] – se ela não fosse tão boa realizadora, aquilo tinha sido uma tragédia; a mesma coisa com o José Álvaro de Moraes [*Peixe-lua*, 2000]. Não acho que seja assim uma grande mais valia. Eu trabalho com as pessoas com quem tenho empatias, paixão. E gosto muito de algum cinema que se faz em Portugal. Não vou é impingir-me a ninguém. E se quiserem trabalhar comigo não há-de ser com certeza por causa dos meus lindos dentes, ou do meu cabelo ou pelas minhas pernas. Há-de ser por uma qualquer cumplicidade. Por um encontro. É assim que eu tenho feito a minha vida.

⁶ Crítico russo e professor na Academia Teatral de Sampetersburgo.

Gostávamos de te interrogar sobre o lugar da Sensurround no mundo. Primeiro que tudo, vais estando atenta ao que se faz lá fora? Como te integras no panorama internacional? Como situas o trabalho que fazes?

Eu estou à frente, estou muito à frente [risos]. Não, sinto que estou na periferia. Sinto que o que eu faço aqui é absolutamente para mim. Nasce e morre aqui. Não tem repercussão. Não há criadores estrangeiros nem programadores estrangeiros que venham ver o meu trabalho. Nem eu vou a festivais internacionais. Não me sinto em corrente nenhuma. Sei que, às vezes, o trabalho que faço lança pistas que depois são aproveitadas, anos depois, num outro sítio. Sei que o meu trabalho é sincero. Mas não estou em corrente nenhuma. Estou em Portugal. E sei que o meu trabalho não é valorizado. Disso tenho perfeita consciência. Não é valorizado, nem pelo lado popular, nem pelo lado intelectual. Isto é o que vejo escrito nos jornais, e o que ouço as pessoas dizerem... Diz-se imensas vezes em relação à minha geração que éramos muito giros quando começámos, mas que agora, coitados, estamos péssimos e acabados. Que somos muito autocmplacentes. Neste momento do meu percurso, não sou uma velha carcaça, nem uma jovem esperança, "desiludiu imensa gente, porque era um génio quando comecei, e agora sou um emplastro". É um bocado deprimente.

E as companhias que passam pela Casa d'Os Dias da Água? Com as cumplicidades que se estabelecem, não vem por aí uma abertura?

Conversamos, o que é muito importante. Mas ainda não é como acho que devia ser, como eu gostava que fosse. Gostava muito que isto fosse um sítio onde as pessoas se cruzassem mais. Que não fosse "uma barraquinha onde faço a minha peçazinha, tão lindinha..." Gostava que nos juntássemos aqui não só porque não há espaços... Gostava que as pessoas se visitassem mais e cruzassem mais. É verdade que há um padrão que se tenta perpetuar, que é o padrão dominante: de costas voltadas uns para os outros. A dança, por exemplo, está tão ciosa do seu território que se separou imenso. Há muitos factores de divisão. É claro que continuo a ter as minhas cumplicidades: uma outra pessoa que me influenciou imenso foi o Francisco Camacho. E também o João Fiadeiro e a Clara Andermatt. Mas fazermos coisas em conjunto deixou de ser natural...

Queríamos só confrontar-te com aquilo que escreveste no programa do *Sobreviver*: "o Teatro que a Sensurround faz não se legitima no texto, não temos dúvidas de que o Teatro é uma disciplina autónoma".

Eu e o Nikolai Pesoschinsky⁶. Ele às tantas irritou-se e disse: "Não, não, o teatro é uma disciplina. Nós temos esse assunto resolvido há cem anos, na Rússia" [risos].

Como é a tua relação com a escrita e com os textos?



<
The End of Love,
 texto e enc. Lúcia Sigalho,
 Sensurround, 2005
 (Tiago Barbosa e Vera Paz),
 fot. Abílio Leitão.

Sobreviver,
 sobre textos de
 Gonçalo M. Tavares,
 enc. Lúcia Sigalho,
 Sensurround, 2006
 (Diogo Dória
 e António Ramal),
 fot. Abílio Leitão.
 >

Muda de espectáculo para espectáculo ou tens uma ideia certa em relação ao material textual de que te vais apropriando?

É complicado. É diferente conforme os casos. Só fiz uma peça: *Gaspar*, do Peter Handke. Houve a Adília Lopes [A birra da viva, 2000]. Eu escrevi montes de coisas para a Adília Lopes. Escrevi mesmo o texto *Je vous acheterai des bonbons*. A Adília não se importou nada e aquilo parece mesmo Adília Lopes.

A Caixa preta – Gaivota é tua...

É minha, sobre Tchekov... O Sobreviver foi feito a partir de três romances [Um homem: *Klaus Klump*, A máquina de Joseph Walser e Jerusalém, de Gonçalo M. Tavares]. O Gonçalo estava muito preocupado em saber de quem eram as palavras. As palavras eram todas dele. Todas! Acho que tenho sempre uma necessidade de me apropriar do texto. Foi por isso que traduzi a *Antígona*, para a perceber. O *Gaspar* também tive que o traduzir. Tenho realmente uma relação muito forte com os textos. Isso também tem muito a ver com a Sophia... Acho que o princípio do teatro também tem muito que ver com o modo como os textos são feitos. Mas às vezes os textos só aparecem muito tarde. A *Antígona* só apareceu quase no fim do processo da *Viagem à Grécia* [2001]. Não estava nada previsto ser a *Antígona*.

Era nesse sentido que colocávamos a pergunta. É o texto um ponto de partida ou é o texto que vai preenchendo ideias ou personagens? Há a ideia de estar contra o texto?

Não, não. Gosto muito de textos. Acho que teatro é palavra. Acho que teatro é dizer. Mas acho que tenho sempre uma coisinha a acrescentar da minha lavra. Que aquilo que eu acho sobre aquele texto é que é giro. Um bocado como o que fiz com a *Gaivota*. Cortei as partes de que gostava mais e lá fiz umas repetições à minha maneira. Mas aquilo é a *Gaivota*. Não assino aquilo Lúcia Sigalho. Mas não

vejo a necessidade de, para começar a trabalhar, ter um texto. Do que eu sinto necessidade para começar um trabalho é ter uma paixão. Qualquer coisa pela qual eu esteja apaixonada e que me seja absolutamente...

... indispensável dizer...

Exactamente. Que eu não possa viver sem atravessar aquele bocado de vida. Que faça sentido, naquele momento da minha vida, fazer aquilo. Acho que isso é que é o grande desafio do teatro. Escolher uma coisa que seja aquilo que se quer dizer, e ter vontade de dizer alguma coisa.

Isso leva-nos a uma outra questão. Uma das razões dessa tua "actual crise", quando dizes que não consegues escolher o que vais fazer a seguir, não terá a ver com o facto de sentires dificuldade em te relacionares ou te interessares pelas pessoas às quais o vais dizer?

É, é estar apaixonada. Ter uma relação com o público como tinha no princípio. O feedback dai é muito forte. Às vezes, surpreendente. É pena às vezes a crítica não ser mais irmã das coisas. Perceber que as coisas estão juntas e que podem ser feitas com amor, com a tal paixão...

Lúcia, há algo a que queiras responder que nós não te tenhamos perguntado?

Não. Acho que em Portugal há gente muito boa – extraordinária mesmo – a fazer teatro. Acho que se faz um trabalho muito bom e que, se nós estivéssemos inseridos nalguma coisa, teríamos mais exposição. Às vezes diz-se, "há tantos projectos, tanta gente a concorrer!", mas então, porque é que não há-de haver teatro em Portugal?! Às tantas somos um país onde as pessoas têm uma necessidade maior de efabulação... "Quinhentos e tal projectos de teatro!" Em vez de dizerem: "Olha que interessante. Numa profissão tão mal paga, uma coisa tão mal amada, como é que há tanta gente a fazer tanto projecto? Vamos lá a ver isto. Se calhar há aqui qualquer coisa que vale a pena..." .

Estado de sítios

O espaço virtual das companhias portuguesas

Paula Cristina Gomes

>

Cidade dos diários,
textos e dir. Ana Vitorino,
Carlos Costa,
Catarina Martins
e Pedro Carreira,
Visões Úteis, 2005
(Ana Vitorino),
fot. Paulo Pimenta.



Talvez ainda não seja, por estes dias, uma verdade incontestável, mas não faltará muito para que a inexistência na rede global signifique o princípio da invisibilidade no mundo das coisas ditas reais, tal a velocidade a que se processa a fusão. Esta inevitabilidade parece ter agitado as consciências das companhias de teatro portuguesas para a urgência da construção de uma casa virtual na *Internet*, porque são já em número considerável os sítios inventariados, mas mostra-se ainda incapaz de as elevar a um outro nível de edificação, que permite passar do estado de simples residência àquele em que as portas e as janelas (desse outro espaço que é o mesmo) se abrem ao novo universo e assimilam todas as suas virtualidades. Quer isto dizer que, embora tenham conseguido, para já, escapar ao processo de "desaparecimento", a grande maioria ainda não saiu de um estado meramente vegetativo.

Mas antes de iniciar a navegação importa salientar que a viagem (necessariamente breve), para além de assumir a generalização e a limitação da abordagem (uma entre muitas possíveis), optou também por limitar a rota aos sítios inventariados em Teatro Links (www.teatrolinks.com.sapo.pt), que no período em análise (Setembro de 2006) atingiam o número de sessenta.

Embora a maioria apresente soluções simples e sem grandes artifícios tecnológicos, o que de certa forma abona em favor da celeridade da navegação, percebemos que, quer a apresentação, quer a organização dos conteúdos fazem parte do leque de preocupações das companhias portuguesas ou dos respectivos criadores dos sítios, já que são poucos os exemplos de casas virtuais descuidadas, assim como são poucos os que se desleixam com a sua actualização. No entanto são também raros os exemplos que primam por aproveitar boa parte das potencialidades que a *Internet* coloca à disposição.

Por norma, nos itens da página inicial, é possível aceder a um pequeno historial do grupo, à informação sobre os espectáculos em cena ou em preparação, à programação para a temporada em curso (quando previamente estabelecida), ao rol de espectáculos apresentados (que pode ir da simples cronologia - onde figuram apenas o ano de estreia, o título do espectáculo e o autor (do texto) - a um elaborado programa que se divide em sinopse, ficha artística e críticas, complementado com fotografias do espectáculo ou com a imagem do cartaz), ao nome dos elementos da equipa (com ou sem *curriculum*), aos contactos e aos apoios, quando eles existem.



Os sítios um pouco mais elaborados podem ainda disponibilizar, conforme os casos, uma área com novidades/notícias sobre as actividades da companhia ou a subscrição, via correio electrónico, do respectivo boletim informativo, uma área de imprensa onde estão reunidos excertos de críticas publicadas em jornais ou revistas, um mapa de localização da sala de espectáculos, uma zona de ligações a sítios de entidades culturais, outras companhias, criadores ou *blogs*, que na maior parte dos casos têm direito a página própria, embora possam também aparecer no âmbito dos restantes textos disponíveis, e uma galeria que reúne cartazes e fotografias dos diferentes espectáculos, embora, curiosamente, apesar da facilidade com que pode ser criada, ainda não seja uma prática generalizada. Há ainda sítios que disponibilizam, por inteiro ou em parte, as publicações pelas quais as companhias são responsáveis ou a aquisição, em lojas *on-line*, dessas publicações ou de outros materiais, como textos ou programas de espectáculos.

Com maior ou menor aparato gráfico, socorrendo-se uns (poucos) da tecnologia que permite "animar" a informação disponível nas páginas ou, preferindo outros (a maioria) organizar os conteúdos de forma mais simples,

é este o estado de uma boa parte dos sítios dos grupos de teatro portugueses. Na verdade, não são obrigados a muito mais, mas, tratando-se de um terreno tão fértil e com custos de produção tão reduzidos (pelo menos quando comparado com outros meios de divulgação), é difícil perceber porque é que a colheita é quase sempre tão fraca.

Servimo-nos de felizes exceções (que não deixam de confirmar a triste regra) para demonstrar como as potencialidades da rede global podem de forma simples e eficaz contribuir não apenas para a divulgação da companhia e das suas actividades (os anúncios em jornais, revistas, rádio ou televisão são mais dispendiosos) mas também para a projecção de uma imagem dialéctica onde a comunicação pode ser estabelecida de forma multilateral.

O sítio das Visões Úteis (visoesuteis.pt) assume-se como uma casa virtual "com muitas portas", onde é possível encontrar as habituais informações sobre a companhia e os espectáculos, mas também ter acesso a algumas etapas dos processos de criação e a outros trabalhos de artistas que regularmente colaboraram com o grupo do Porto. A página inicial conduz-nos não apenas ao "Historial", às "Pessoas" e às "Actividades" mas também a uma página de "Novidades" (que funciona como um blogue, com todos os *posts* passíveis de serem comentados), onde são colocadas todas as informações relevantes em relação às actividades do grupo; a uma "Galeria Multimédia" (subdividida em "Imagens", "Palavras" e "Sons"), criada para mostrar os objectos utilizados, para registar os processos criativos e os seus resultados – como os textos escritos por Nuno Casimiro para documentar o processo de escrita de *Cidade dos diários* – e documentos paralelos, como projectos fotográficos, excertos nunca utilizados de bandas sonoras, imagens e animações que serviram de ponto de partida para alguma coisa; a uma zona de "Links", que nos direccionam para os parceiros nacionais e internacionais do grupo, mas também para os sítios criados especificamente para os projectos das Visões Úteis, como é o caso da 27ª produção *Cidade dos diários*. Por último, ainda na página inicial, podemos aceder a um "Centro de imprensa" que disponibiliza um conjunto de documentos (dossiês de imprensa em formato PDF e fotografias) sobre o grupo e os espectáculos, com o objectivo de facilitar o trabalho dos profissionais de comunicação social.

Sem grandes artifícios gráficos mas de uma forma que não deixa de ser visualmente apelativa, o sítio das Visões Úteis permite estabelecer um interessante diálogo não apenas com o grupo mas também com as produções

<

À procura de Júlio César,
texto e enc. Carlos J. Pessoa,
Teatro da Garagem e
Teatro dos Aloés, 2006
(Ana Palma
e José Peixoto),
fot. Rodrigo Duarte.

>

O terceiro homem,
texto e enc. Alexandre
Lyra Leite,
Inestética Companhia Teatral,
2006
(Carla Jordão, Inês Jacques,
Eunice Gonçalves Duarte
e Silvia Lucena),
fot. Alexandre Lyra Leite.



e com os processos criativos que estiveram na sua origem.

O sítio da Inestética (www.inestetica.com), companhia sediada em Vila Franca de Xira, é outro bom exemplo de como o diálogo pode ser prolongado para lá do espaço cénico, com a disponibilização de *downloads* de textos, músicas, vídeos e *wallpapers*, a apresentação de *slide-shows* dos processos de criação de alguns espectáculos e um fórum onde os interessados podem deixar a sua opinião sobre a companhia e os suas produções, enquanto o sítio do Teatro ao Largo (www.teatroalargo.com), que se assume como um dos principais grupos de teatro itinerante em Portugal, ajuda a potenciar a afirmação ao disponibilizar, para além dos habituais conteúdos, informações sobre as condições técnicas mínimas exigidas para a apresentação dos espectáculos, uma agenda mensal onde vão sendo apontadas todas as apresentações, um item onde reinam os números de representações e audiências e, antes de entrar no sítio propriamente dito, um vídeo promocional, realizado em 2004 (para assinalar os dez anos da companhia), com imagens de algumas apresentações e depoimentos de elementos do grupo e do público, e o livro (disponível para *download*) *Teatro ao Largo: Um grupo de teatro comunitário em Portugal*.

O sítio pode ainda funcionar como espaço privilegiado de projecção e divulgação de actividades paralelas como festivais, escolas ou *workshops*, como acontece com a Companhia de Teatro de Almada (www.ctalmada.pt), cuja área mais interessante acaba por ser a que é dedicada ao Festival de Teatro de Almada, e com a Filipe Crawford – Produções Teatrais (www.filipecrawford.com), onde o Festival de Máscaras e Comediante e a Escola da Máscara canalizam boa parte das atenções.

Pontualmente encontramos outros bons exemplos de sítios que contornam a efemeridade cénica através da generosa disponibilização de materiais importantes para uma melhor compreensão do espectáculo ou para reflexões

futuras. Partindo da ideia que a fotografia de cena permite captar momentos impossíveis de serem observados durante o espectáculo, o Teatro da Garagem (www.teatrodagaragem.com) resolveu criar uma galeria com fotos de ensaios, demonstrando também, desta forma, a importância de documentar os processos de criação. O sítio da Casa Conveniente (www.casaconveniente.pt), apesar de ainda estar em construção, demonstra, como a própria companhia, presta especial atenção às dramaturgias, área onde é possível, para já, aceder a quatro dos textos já trabalhados mas que pode ser ainda potenciado de forma mais interessante. Os sítios do Teatro Meridional (www.teatromeridional.net) e da Assédio (www.assedioteatro.com.pt), este último também em processo de construção, disponibilizam, para além das sinopses e fichas artísticas (e excertos de críticas no caso do Teatro Meridional), textos que explicam os motivos que levaram à escolha de um texto, à realização de uma adaptação ou que falam sobre o autor ou a tradução. A propósito de cada espectáculo, o sítio transforma-se num completo programa que pode ser consultado a qualquer hora.

Sendo tão simples e multiplas as hipóteses de, através da Internet, fazer, não apenas com que um espectáculo sobreviva para lá do espaço cénico, mas também que seja recriado de uma forma que jamais poderá ser apresentada em palco, importa perguntar porque é que tantos sítios continuam a funcionar como meras áreas de consulta? Descansa-nos o facto de, nestas coisas da Internet, a verdade de hoje poder não ser a verdade de amanhã, pelo que esta análise, tal como os conteúdos dos sítios, não deve apenas servir para mais tarde recordar, mas antes para a todo o momento poder mudar.

A primeira recepção de Ibsen em Portugal

Luiz Francisco Rebello



<
Hedda Gabler,
 de Henrik Ibsen,
 enc. Amélia Rey Colaço,
 Companhia Rey Colaço /
 Robles Monteiro, 1972
 (Curado Ribeiro,
 Varela Silva
 e Paulo Renato)
 [cortesia do Museu
 Nacional do Teatro].

Na *Carteira do artista*, que acabou de imprimir-se em Lisboa, "aos 31 dias de Janeiro [do] ano de MDCCXCIX", lê-se este desabafo: "Portugal ainda não conseguiu que aparecesse na nossa cena uma única peça de Ibsen!" (Bastos 1899:109). O lamento, perfeitamente legítimo, de Sousa Bastos só em parte, contudo, era fundado. Se, com efeito, nenhuma das suas peças havia sido, até então, representada por actores portugueses, duas tinham passado, mas em língua italiana, pelo palco do Teatro D. Amélia: *Os espectros*, em 1895, *Hedda Gabler*, em 1898, trazidas, respectivamente, por Ermette Novelli e pela grande Eleonora Duse. O primeiro "Ibsen português" será, ainda naquele ano de 1899, *Casa da boneca*, e com ele se estreou uma das nossas maiores actrizes do século XX, Lucília Simões.

Nesse ano, Ibsen encerrava a sua obra com a escrita de *Quando accordarmos entre os mortos*, a que premonitoriamente chamou "epílogo", e era já internacionalmente reconhecido como o maior dramaturgo do seu tempo. Mas a sua penetração na Europa ocidental foi morosa: na Alemanha em 1886 com *Os espectros*; em

França com a mesma peça em 1890, no Teatro Livre de Antoine, por sugestão de Zola; na Itália e Inglaterra em 1891 com a *Casa de boneca* e *Os espectros*, respectivamente; em Espanha com *Um inimigo do povo* em 1893. E é também nestes anos que os seus dramas começam a ser conhecidos entre nós, provavelmente através das traduções francesas do conde Prozor, seu principal divulgador. No seu primeiro escrito sobre temas de teatro, datado de 1892, Raul Brandão refere-se-lhe como "homem de génio (...) a quem a cena serve para desenvolver uma teoria, e que como tese principal sustenta a tese da verdade absoluta" (Brandão 2006: 125). Um ano depois, Eugénio de Castro, num artigo do *Diário popular* sobre o teatro moderno, "o teatro dessa época de quintessência e nevrose", depois de estigmatizar a prostituição da cena às "coisas banais e exageradamente acessíveis", chamava a atenção para o génio norueguês" (*apud* Pereira 1995: 320) – cuja recepção em França era objecto de uma crónica assinada por Camille Mauclair e publicada em 1896 na revista coimbrã *Arte*, dirigida pelo poeta de *Oaristos* e Manuel da Silva Gaio. Ainda nesse

<
 Itália Vitaliani,
 caricatura de Francisco
 Teixeira.



O actor August Lindberg, como Oswald, em *Espectros*, em 1883.

>



mesmo ano, a *Revista teatral* traduziu do francês um artigo sobre a vida e obra de Ibsen (1896: 126).

Mas regressemos a 1895. Durante um mês, de 15 de Outubro a 14 de Novembro, a companhia encabeçada por Novelli apresentou no Teatro D. Amélia, inaugurado no ano anterior, um vasto repertório em que se incluíam obras de Shakespeare, Goldoni, Dumas pai, Casimir Delavigne, Sudermann, *O pão alheio*, de Turguenev, o *Papá Lebonnard*, de Jean Aicard, que Antoine havia criado numa das primeiras temporadas do Teatro Livre, e *Os espectros*. A interpretação do protagonista, Oswald, mereceu agrestes reparos a Henrique Lopes de Mendonça que na *Revista teatral* acusou Novelli de "haver descurado a fisionomia moral e atendido quase por exclusivo ao carácter patológico" da personagem, desvirtuando assim o sentido do drama (1895: 309). É curioso notar que essa mesma censura foi dirigida por Manuel Laranjeira a Ermette Zaconi, quando este interpretou, no mesmo teatro, a mesma personagem em 1901 (Laranjeira 1958: 223). E a estas duas versões italianas de *Os espectros* acrescentem-se duas *Hedda Gabler* de idêntica proveniência: a de Eleanora Duse em 1898 (que em Lisboa teve a sua estreia absoluta) e a de Itália Vitaliani em 1903 (e de novo em 1905). Sobre esta última, o exigente e verrinoso Joaquim Madureira, que confessava não ser "um admirador incondicional e cego" de Ibsen, cujos processos de dramaturgo o deixavam "absorto e frio", embora lhe admirasse "a obra de filósofo, os intuições de revolucionário [e] os ataques de demolidor", escreveu que a intérprete dera "ao nevoeiro simbolista, que envolve a psicologia da personagem, a radiação perscrutante do seu processo naturalista" (Madureira 1905: 210).

Abordemos então agora as versões nacionais. A primeira foi, como já disse, *Casa da boneca*, traduzida por Cristiano de Sousa, e estreou-se no Teatro-Circo Príncipe Real, de Coimbra, em 1899, cabendo a protagonista a Lucília Simões

– que não foi "a primeira intérprete latina de Nora", como equivocadamente supôs Jorge de Faria em artigo publicado no número 11 da *presença*, comemorativo do centenário de Ibsen (1928), pois que a haviam precedido a Duse em 1891 e Réjane em 1894. Lucilia era filha de Lucinda Smôes, criadora em 1880 de *Teresa Raquin* de Zola; e qualquer dessas peças punha em causa a moral burguesa da época, as suas ideias retrógradas sobre o papel da mulher no casamento e na família, o que suscitou violentas polémicas e levou à proibição da representação da peça de Ibsen ou à imposição de um final diferente em vários países. Não aconteceu isso em Portugal, onde *Casa da boneca*, que de Coimbra viajou até ao Porto para depois se instalar em Lisboa no Teatro do Ginásio, foi recebida com entusiasmo por Abel Botelho, João Chagas e Manuel Laranjeira, entusiasmo que se repetiu quando, em 1903, Lucilia Simões voltou a interpretá-la, desta vez integrada na Companhia Rosas e Brazão, então a actuar no Teatro D. Amélia.

Não terminaria o século sem que Ibsen voltasse aos palcos nacionais. Acolheram-no dois teatros de características muito diferentes, o D. Maria e o Príncipe Real: aquele com *O pato bravo*, traduzido por Sousa Monteiro, este com *Um inimigo do povo*, traduzido por Luís Galhardo. Foram seus intérpretes, respectivamente, Ferreira da Silva e Luciano de Castro, dois actores de boa escola naturalista. Ao primeiro ficou a dever-se a introdução na cena portuguesa de autores como Brieux, Pinero, Oscar Wilde, Turguenev, Strindberg; ao segundo, reagindo contra o sistema, a fundação, com Araújo Pereira, do Teatro Livre em 1904 e do Teatro Moderno em 1905. Surpreendente – ou talvez não – é que o público popular do Príncipe Real, culturalmente menos preparado, haja prestado mais atenção ao dramaturgo norueguês do que os espectadores habituais do D. Maria, pouco sensíveis "à nova religião que as brumas do Norte nos vão infiltrando", como a



<
Hedda Gabler,
de Henrik Ibsen,
enc. Amélia Rey-Colaço,
Companhia Rey
Colaço-Robles Monteiro,
1972
(Curado Ribeiro,
e Mariana Rey Monteiro
[cortesia Museu Nacional
do Teatro]

Revista teatral havia dito a propósito de *O pântano*, primeira aproximação de D. João da Câmara ao drama simbolista, como, na obra de Ibsen, foi *O pato bravo*.

A partir daqui, não deixaria este de continuar presente na cena portuguesa, quer directamente, com essas e outras peças suas, quer indirectamente através das marcas, mais ou menos profundas, mais ou menos perduráveis, que deixou em dramaturgos tão disparestes como D. João da Câmara, Marcelino Mesquita, Júlio Dantas, Raul Brandão, Teixeira-Gomes, Carlos Selvagem, outros mais ... Não por acaso aludiu Eduardo Schwalbach, nas suas memórias, à "vaga de ibsenismo que então varria e desnorteava as cabeças dos dramaturgos" (1944: 377). Mas fiquemos-nos por aqui – não sem remeter o leitor interessado para o belo (e justiciero) artigo sobre "Ibsen em Portugal" que Jorge Silva Melo publicou, em 17 de Junho deste ano, no *Público*, corrigindo dislates de um outro que viera a lume

no mesmo periódico. Infelizmente já estamos habituados à leviandade (é o menos que pode dizer-se) com que entre nós se fala e escreve acerca de teatro.

Referências bibliográficas

- BASTOS, Sousa (189[9]), *Carteira do artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand.
BRANDÃO, Raul (2006), *Lume sob cinzas: Inéditos*, Lisboa, Âmbar.
LARANJEIRA, Manuel (1958), *Prosas perdidas*, Lisboa, Portugália Editora.
MADUREIRA, Joaquim (1905), *Impressões de teatro*, Lisboa, Ferreira & Oliveira.
PEREIRA, José Carlos Seabra (1995), *História crítica da literatura portuguesa*, vol. VII: *Do fim do século ao modernismo*, Lisboa, Verbo.

presença, n.º 11, Coimbra, 1928

Revista teatral, 2.ª série, n.º 20, Lisboa, 1895; n.º 32, Lisboa 1896.

SCHWALBACH, Eduardo (1944), *À lareira do passado: Memórias*, Lisboa, Imp. Nac. de Publicidade.

>
 Billie Whitelaw
 ensaiando *Footfalls*,
 enc. Samuel Beckett,
 Royal Court Theatre,
 Londres, 1976,
 fot. John Haynes.



¹ Este texto é o resultado de uma conferência realizada por Christopher Murray na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no dia 15 de Maio de 2006, promovida pelo Grupo de Estudos Anglo-Americanos da FLUC, no âmbito da iniciativa "Beckett no TAGV", com programação de Manuel Portela.

Christopher Murray é Professor no University College Dublin e organizou recentemente o volume *Samuel Beckett: 100 Years*, Dublin, New Island Books.

² Optou-se por utilizar a versão portuguesa do primeiro título, uma vez que existem duas traduções disponíveis, realizadas respectivamente por António Houaiss (1983) e João Palma-Ferreira (1999), mantendo o segundo título no original inglês, justamente por não ser conhecida nenhuma tradução integral desta obra para língua portuguesa, para além das traduções parcelares realizadas por Haroldo e Augusto de Campos, publicadas sob o título *Panorama do Finnegans Wake* (N.T.).

³ Mercier frequentou a Portora Royal School, em Enniskillen, e o Trinity College, em Dublin, alguns anos após a passagem de Beckett por aqueles dois estabelecimentos de ensino e escreveu uma obra sobre o escritor, *Beckett/Beckett* (1977).

Demasiado séria para gracejos A tragédia e as peças tardias de Beckett¹

Christopher Murray

1. Samuel Beckett nasceu em Dublin, em 1906, e viveu aí os seus primeiros 25 anos, até partir, tal como Joyce antes dele, para climas mais hospitalários ao seu temperamento e ambições. O seu itinerário tranquilo incluiu uma passagem por Londres, antes de chegar a Paris, onde, durante algum tempo, se instalou ao pé de Joyce, até encontrar a sua própria matéria e estilo. Ao aliar-se a Joyce, Beckett estava a aliar-se ao modernismo. Mas estava também a aliar-se à visão de Joyce. Tanto *Ulysses* (1922) como *Finnegans Wake* (1939)² são obras cómicas na medida em que representam a natureza humana como ridículamente incapaz de atingir padrões de dignidade e de sucesso, dentro da orientação sugerida pela literatura clássica cómica, especialmente a *Odisseia*, de Homero, ou pela tradição popular e pela épica irlandesa (celta), uma base muito forte para a tradição cómica irlandesa, tal como foi classificada pelo amigo e conterrâneo de Beckett, Vivian Mercier³. Embora tanto *Ulysses* como *Finnegans Wake* terminem de forma inconclusiva, sem resolução de qualquer intriga, ambas terminam com uma nota de esperança, e isto é o destino da comédia em geral. É propósito deste ensaio demonstrar que Beckett contrariou deliberadamente essa expectativa.

Pode afirmar-se, em termos gerais, que o temperamento irlandês, à exceção do seu génio para a lírica demonstrado por W. B. Yeats e Seamus Heaney, surge predominantemente imbuído pelo espírito cómico. A tragédia como tal, isto é, a materialização formal de uma visão da existência que coloca o sofrimento e a perda no centro da experiência humana, está habitualmente distante do temperamento irlandês, não obstante a reputação da raça celta para a melancolia. Os irlandeses são certamente capazes de

combinar a tragédia com a comédia, tal como Synge e O'Casey o demonstraram antes de Beckett, tornando-os assim especialmente bem equipados para o mundo das letras pós-nietzschiano e para o mundo pós-tchekoviano da tragicomédia. John Orr define a tragicomédia como "a coexistência da diversão e da pena, do terror e do riso, uma mudança súbita das trevas para o riso e vice-versa" (1991: 1)⁴. Mas as raízes desta forma residem, seguramente, num certo tipo de temperamento. O'Casey coloca na boca de um dos seus personagens o comentário: "Isso é mesmo coisa dos irlandeses – tratar uma piada como uma coisa séria e uma coisa séria como uma piada" (O'Casey 1984: 100). Oscar Wilde também sabia algo sobre isto e o seu génio revelou-se bem representativo do temperamento irlandês, ao mesmo tempo rebelde e cripto-conservador. A comédia – que coloca a sobrevivência e a regeneração no centro da experiência humana – é uma forma natural de expressão, distanciando a realidade através de uma linguagem e/ou uma acção transgressiva, ao mesmo tempo que subscreve os padrões burgueses da respeitabilidade. Afinal de contas, Flann O'Brien foi também um funcionário público modelar, tal como a Insurreição de 1919, do modo como Yeats a viu, com todo o seu radicalismo, foi também uma forma de comédia, para ser celebrada sempre que o "traje dos bufões" se mostrava gasto.

A preocupação irlandesa com a comédia, na minha opinião, resulta da sua ligação à fé católica e apresenta-se largamente devedora da sua doutrina da esperança. A história irlandesa é, desde o século XII até ao início do século XX, uma narrativa de desapossamento e de opressão do povo nativo. Embora numa era de revisionismo como a nossa pareça de gosto duvidoso afirmá-lo, esta opressão



<
Happy Days,
 enc. Samuel Beckett,
 Royal Court Theatre,
 Londres, 1979
 (Billie Whitelaw),
 fot. John Haynes.

Play,
 enc. George Devine,
 Old Vic, Londres, 1964
 (Billie Whitelaw,
 Robert Stephens
 e Rosemary Harris),
 fot. Zoe Dominic.
 >

foi aplicada com base em critérios sectários. Este facto surge demonstrado de forma indiscutível pelas campanhas conduzidas na Irlanda por Oliver Cromwell na segunda metade da década de 1640, na sequência do fracasso da tentativa da confederação católica em aliar o movimento da Contra Reforma europeia ao esforço irlandês para recuperar a soberania da Irlanda. Essa guerra, desenvolvida com base em critérios sectários, levou à derrota da aliança entre a aristocracia nativa e a de mais recuada ascendência inglesa fixada na Irlanda, bem como à conclusão do programa de "colonização" ou apropriação das propriedades irlandesas por aventureiros ingleses. A dada altura, nos finais da década de 1680, o rei inglês Jaime II, confrontado com uma revolta em solo inglês, chegou à Irlanda para reunir as restantes forças irlandesas (reforçadas por apoiantes franceses) contra o novo regime protestante, liderado por Guilherme de Orange, que tinha conduzido à sua expulsão. Na Batalha do Boyne, em 1690, Jaime foi humilhado e a sua derrota determinou o fim da resistência católica irlandesa durante os séculos seguintes. As chamadas Leis Penais, introduzidas em 1691, privaram efectivamente os irlandeses católicos de direitos iguais aos dos protestantes e condenaram-nos à pobreza e à inferioridade social. Esta lição de história é necessária para sublinhar a formação da visão tragicómica irlandesa. Se pode ser avançado como argumento contrário que existem muitos exemplos de autores irlandeses protestantes que escreveram na tradição da comédia, de Maria Edgeworth a George Bernard Shaw, penso que se poderá concluir que estes escritores (caso ainda de Jonathan Swift) não só se mostraram sensíveis ao sofrimento dos católicos, ajudando-os a perceber como poderiam olhar para si de forma mais positiva, como também se mostraram não conformistas e muitas vezes "patriotas" num sentido muito específico. Viam a comédia como uma arma útil no combate à opressão.

O catolicismo tinha, contudo, uma dimensão importante a acrescentar à política da comédia. Poderíamos chamar-lhe uma dimensão visionária, tendo em mente que Dante decidiu chamar "comédia" ao seu grande poema tripartido. Quando, em 1929, Beckett escreve o seu ensaio para o livro que celebrava o "Work in Progress" de Joyce (prestes

a tornar-se o *Finnegans Wake*), decide escrever sobre Dante, Bruno e Vico como predecessores do romancista. Já perto da conclusão do seu ensaio, Beckett faz do Purgatório – no qual ele, como protestante, claro, não acreditava, ao contrário de Joyce que, muito embora um católico degenerado, acreditava – o ponto de contacto entre Dante e Joyce. Identifica algumas diferenças no modo como cada um deles se serve da imagética do Purgatório, embora ambos o explorem como um símbolo universal de continuidade (ou esperança), concluindo nesta nota:

Em que sentido, então, é a obra do Sr. Joyce purgatorial? Na ausência absoluta do Absoluto. O Inferno é a sem vida estática da depravação desaparada. O Paraíso [é] a sem vida estática da imaculação desaparada. O Purgatório [é] um fluxo de movimento e vitalidade libertada pela conjugação destes dois elementos. Existe um contínuo processo purgatorial em marcha, no sentido em que o círculo vicioso da humanidade é alcançado. [...] Nesta terra que é o Purgatório, o Vício e a Virtude [...] devem, por seu lado, ser purgados até à sua transformação em espíritos da revolta. (Beckett 1983: 33)

"Nesta terra que é o Purgatório": vemos aqui Beckett a adoptar a visão de Joyce, por sua vez adaptada do tomismo. Nas mãos de Dante, esta estética religiosa propôs uma peregrinação humana que era "cómica" em lugar de trágica, uma vez que a salvação era prometida a todos aqueles que beneficiassem da graça divina. A história deve acabar de modo feliz, ou, no pior dos casos, de modo estático, com a possibilidade de uma nova ronda de negociações, se não mesmo de libertação. Embora Beckett não tenha, de modo algum, seguido obedientemente Joyce como escritor cómico, não deixou de adoptar este paradigma. A estrutura formal das suas primeiras peças é circular: aquilo a que Beckett chama aqui "resistência" é purgado, permitindo "ao gatinho apanhar a sua cauda" e continuar a brincar. Assim, Beckett começou como escritor cómico, embora, como veremos, tenha mais tarde modificado a sua posição no âmbito da tradição cómica irlandesa.

O que isto também significa é que, nas suas primeiras peças e também nos seus romances, somos convidados a ver as personagens como ridículas e a julgá-las como

³ (cont.)
 Num seu outro estudo, *The Irish Comic Tradition* (1962), Mercier identificou três principais ênfases na comédia irlandesa: a ironia, o grotesco e o macabro.

⁴ Sempre que não exista qualquer remissão para uma edição portuguesa da obra citada, a tradução é de minha responsabilidade, como acontece neste caso. (N.T.)

tal, porque o quadro em que elas se encaixam é ortodoxo, não obstante possa ser parodiado. Na sua obra mais tardia, o convite para um juízo desta natureza seguido pelo riso dá lugar à empatia. Somos antes convidados a identificar a situação difícil das personagens como infernal, mais do que purgatorial, e a encará-las como merecedoras de pena. Nas primeiras peças, como *À espera de Godot* (*Waiting for Godot*), *Fim de partida* (*Endgame*) e *Acto sem palavras* (*Act Without Words*), faz-se troça da esperança, sem nunca a negar. Mas em *Baloíço* (*Rockaby*), para referir uma única das suas peças mais tardias, encontramos uma personagem que diz "que se foda a vida" (Beckett 1990: 442) e não nos sentimos inclinados a rir.

O que é que, então, Beckett começou por achar divertido e quando é que o riso teve de parar? Talvez possamos fazer uma lista do risível nas suas obras iniciais e nas da fase intermédia. Assim, qualquer tipo de ingenuidade é apresentado como risível, especialmente a fé na Providência ou num melhor dia amanhã: a esperança que mantém Vladimir e Estragon à espera que Godot apareça é contextualizada sob a forma de dois vagabundos à espera do que lhes possa cair no prato e, dadas as rotinas de *music-hall* que acompanham a ação, sentimo-nos encorajados a rir. Existe aqui uma paleta de alvos simples e tradicionais: (i) o corpo humano e as suas fragilidades: Vladimir e o seu infeliz problema de bexiga, os pés de Estragon, as incapacidades físicas de Hamm e Clov (Hamm não se pode levantar, Clov não se pode sentar – "A cada um a sua especialidade" (Beckett 2003: 19) –, a obstipação de Krapp, a cegueira de diversas personagens, a velhice, e por aí fora; (ii) qualquer demonstração de ignorância apoiada pela força bruta é apresentada como divertida; (iii) as mulheres como gordas, disparatadas ou ambas as coisas, tais como a Sra. Rooney e a Menina Fitt em *Todos os que caem* (*All That Fall*), Winnie em *Dias felizes* (*Happy Days*); (iv) o intelectualismo *per se*, como na paródia implícita no discurso de Lucky em *Godot*; (v) a auto-comiseração de qualquer tipo, como a de Estragon – "ele quer saber se dói!" (Beckett 2000: 17) – ou a de Hamm, que estimula o riso de Nagg. Estas fragilidades constituem todos os tipos tradicionais de comédia e de farsa e envolvem uma certa dimensão de crueldade, e de senso comum.

Tradicionalmente, o público da comédia é convidado a habitar uma posição vantajosa a partir da qual o comportamento da espécie humana é encarado como ridículo: basta pensar no comentário de Puck quando ele aponta para os amantes, em *Sonho de uma noite de Verão*, de Shakespeare: "Meu senhor, que loucos são estes mortais!" (3.2.115). Habitualmente, como Freud observou, é ridicularizado aquilo que é temido; a misoginia subjaz a piadas feitas à custa das mulheres; a própria mortalidade é tratada como imensamente divertida. Mas Beckett ultrapassa o habitual gracejo considerando a existência em si própria, inseparável do sofrimento, um objecto de troça. Assim, em *Fim de partida*, a decrepita e aleijada Nell,

a mãe de Hamm, censurando o seu marido Nagg por se rir do sofrimento do seu filho, acrescenta: "Não há nada tão divertido como a desgraça, concordo contigo" (Beckett 2003: 28). Aqui reside o núcleo do humor de Beckett. Ele esboçou pela primeira vez esta ideia no seu romance *Watt* (1944), mas viria a usá-la como pedra de toque da estrutura cómica das suas peças. Watt distingue três tipos de riso, a saber, o amargo, o oco e o desconsolado:

O riso amargo ri-se daquilo que não é bom, é o riso ético. O riso oco ri-se daquilo que não é verdade, é o riso intelectual. (...) Mas o riso desconsolado é (...) o riso dos risos, o *risus purus*, o riso que se ri do riso (...) a saudade da mais elevada piada, numa palavra, o riso que se ri – silêncio, por favor – do que é infeliz. (Beckett 2005: 55)

Este é também o riso seco e cínico do modernista, mais irónico, cáustico e brechtiano na sua função distanciadora. É anti-sentimental, até mesmo cruel, mas é também abrasivo e adstringente. Além disso, embora possa mostrar-se sem coração, não se revela surdo à tragédia que nos convida a ridicularizar. Na verdade, parece almejar o tipo de equilíbrio sugerido pela observação de Pozzo em *Godot*: "As lágrimas do mundo são infinitas. Por cada homem que começa a chorar, existe algures um outro que pára. E o mesmo se passa com o riso" (Beckett 2000: 46).

Em tudo isto, Beckett, embora fiel à tradição cómica irlandesa, mostrava-se também em revolta contra o teatro académico francês, dominado pelas regras definidas pelos neo-aristotélicos desde o século XVII. Inspirando-se em formas teatrais populares como o *vaudeville*, o circo e o *music-hall*, reintroduziu a tragicomédia em França como uma forma legítima. Será importante recordar que ele subintitulou *Godot* "uma tragicomédia em dois actos". Estava de algum modo a clarificar que nem "comédia", nem "tragédia" poderiam ser termos adequados para descrever formalmente o seu texto, porque ele era ambas as coisas.

2. Quando estudamos as suas peças tardias, contudo, chegamos à conclusão de que a questão do género assume pouca importância. Beckett aproximou-se daquilo a que poderíamos chamar "a nova fatia de vida", uma forma que evitava o naturalismo e, talvez ainda mais, todo o conceito de intriga. Não é naturalismo, claro, uma vez que Beckett desprezava tudo o que para ele fosse um aborrecido "representacionalismo"; aquilo que ele procurava era uma nova espécie de expressionismo. Ele ficara abismado com o modo como *À espera de Godot* fora apresentado nos Estados Unidos em 1956, anunciado como "o sucesso cómico de dois continentes" (apud Knowlson 1996: 420). E assegurou-se de que *Fim de partida* (1958) se mostrasse menos aberto a interpretações incorrectas. Concebeu-o como um "teatro de crueldade" à la Antonin Artaud. Continuou nesta linha com *Dias felizes* (1961), aproximando-se do surrealismo. Mas aquilo que surgia, então, cada vez mais nas suas representações, à medida que a forma se alterava, era uma visão trágica.



<
Footfalls,
enc. Samuel Beckett,
Royal Court Theatre, 1976
(Billie Whitelaw),
fot. John Haynes.

Rockaby,
enc. Alan Schneider,
remontagem dirigida por
Rocky Greenberg
e Robbie Hendry,
Riverside Studios,
Londres, 1987
(Billie Whitelaw),
fot. John Minihan.

>

A partir daquele momento, Beckett deixava de ter qualquer coisa em comum com Joyce e a tradição irlandesa. Joyce compreendia a tragédia, tal como a sua breve discussão do tema perto do final de *Retrato do artista quando jovem* (*Portrait of the Artist as a Young Man*) ilustra bem, mas não conseguia escrevê-la. A sua única peça concluída, *Exílios* (*Exiles*, 1918), embora adoptasse o modelo ibseniano, não possui o fogo trágico de Ibsen e não deixa de ser uma "peça de salão" em torno do ciúme e da intriga, um precursor de *Traições* (*Betrayal*, 1978), de Harold Pinter. Joyce apercebeu-se de que Ibsen não estava ao seu alcance: ao servir-se de *Quando nós, os mortos, acordamos* para o seu "Work in Progress", acabou por ter de se voltar para a comédia, reservando a última gargalhada para Finnegan. A sensibilidade católica, mesmo quando repudiada, continuava a irromper, conferindo sentido ao sofrimento e tornando-o redentor. Por seu lado, Beckett, que nunca admirara Ibsen, apercebeu-se de que a tragédia era o que ele verdadeiramente queria escrever, embora não adoptando qualquer forma tradicional. E é por isso que a comédia, que ele vinha utilizando como meio de expressar uma visão trágica, começou a ser abandonada, em benefício de uma paisagem mais sombria e desolada, com cada vez menos esperança para oferecer.

A peça de transição é *Play* (1964), que tem como personagens um homem e duas mulheres, uma delas a sua mulher, a outra a sua amante, aparentemente mortas e enterradas até ao pescoço em grandes urnas. A história, de adultério, com as complicações herdadas das peças de Feydeau, é essencialmente farsesca. Contudo, a situação, reminiscente de *Porta fechada* (*Huis-Clos*, 1944), de Sartre, é infernal. Na realidade, o Inferno de Dante parece ter invadido o palco e o Purgatório já não se vislumbra. A dimensão trágica da peça reside no horror das consciências isoladas, atormentadas por uma culpa não pacificada. No seu ensaio sobre Proust, Beckett definia assim a tragédia:

A tragédia não se ocupa da justiça humana. A tragédia é a afirmação de uma expiação, mas não a expiação miserável da ruptura codificada de uma combinação local, organizada pelos tolos para os loucos.

A figura trágica representa a expiação do pecado original, do pecado original e eterno (...) o pecado de se ter nascido. (Beckett 1965: 67)

Trata-se de uma definição estranha e idiosincrática, contrária às noções mais convencionais, aristotélicas, daquilo que a tragédia como forma dramática necessariamente acarreta. É particularmente relevante o facto de Beckett considerar a tragédia uma "afirmação" em lugar de uma *mimesis* da acção. As peças tardias, em particular, oferecendo-nos situações de grande impacto, são, na verdade, "afirmações" de uma qualquer natureza. Mas é a última parte da definição que se revela mais interessante no presente contexto. Beckett fala, aqui, por si próprio. A utilização da palavra "pecado" é, aqui, jansenista. Quando a aplicamos às personagens de *Play*, vemos que a tragédia reside na confusão que cada uma criou para si própria. Cada pessoa está condenada a expiar, revivendo os factos sórdidos de uma existência desperdiçada numa "meia-luz infernal" (Beckett 1990: 312). Há aqui algumas semelhanças com a peça de Yeats sobre Swift, Stella e Vanessa, *Palavras sobre a vidraça* (*Words upon the Window-Pane*, 1930), que Beckett poderá ter visto no Abbey durante a sua primeira série de representações. Essa peça curiosa é, também, "unicamente representação", apresentando-se como uma peça-dentro-da-peça, dirigida por uma médium numa sessão espírita contemporânea. Yeats apresenta o dilema de Swift como inescapável: ele está aprisionado numa espécie de inferno protestante. Seria um pouco grosseiro concluir que, em *Play*, vemos Beckett mudar a sua fidelidade de Joyce para Yeats, mas, de facto, foi isso que aconteceu.

Na famosa entrevista com Tom Driver, em 1961, Beckett serviu-se da palavra "confusão" para descrever justamente a confusão que ele via na vida à sua volta: "A única possibilidade de renovação é abrir os nossos olhos e ver a confusão. Mas não é uma confusão a partir da qual se possa fazer sentido". E acrescentava: "Já não podemos falar da existência, devemos falar só da confusão". Existe uma tensão entre esta confusão e a forma artística. A confusão deve ser convocada para esta equação, para a representação. Será necessário encontrar uma nova

forma para ir de encontro à ocasião, "e esta forma será de um tipo que admite o caos e não tentará dizer que o caos é outra coisa. A forma e o caos permanecem separados". Assim, a forma em si torna-se uma preocupação: "Encontrar uma forma que acomode a confusão, essa é, hoje, a tarefa do artista" (*apud* Graver / Federman 1979: 218-219).

Pode dizer-se que *Play* é um exemplo desta nova forma, especialmente porque se mostra teatralmente autoconsciente, servindo-se de um foco de luz como mecanismo interrogador das três personagens, de tal modo que se torna uma quarta personagem, uma projeção da consciência interior. O momento mais extremo ocorre na segunda parte, quando as personagens reconhecem que estão no Inferno e o Homem diz: "Para baixo, tudo para baixo, para as trevas, a paz aproxima-se, pensei eu, afinal de contas, finalmente, eu tinha razão, graças a Deus, quando isto começar a mudar" (Beckett 1990: 312). Aquilo que nas primeiras peças aparecia como uma espécie de divisão cartesiana entre o corpo cômico e o espírito trágico transforma-se agora numa dupla narrativa, através da qual surge a mudança. Esta mudança ocorre na própria peça, na sua forma, bem como nas personagens. Mas não alivia o seu sofrimento trágico. Quando muito, exacerbá-lo. O ciclo continua. (Vemos este padrão também em *Purgatório* (*Purgatory*, 1938), de Yeats, peça que durante a sua primeira apresentação no Abbey causou controvérsia, quando um jesuíta americano, o reverendo Connolly, pôs em causa a interpretação do "purgatório" avançada por Yeats.)

De um modo desamparado, o foco nas peças tardias de Beckett permanece sobre as personagens nas suas várias formas deste purgatório-como-inferno. As piadas desaparecem. O humor, tal como a luz sobre o palco, é mais rarefeito. Com *Não eu* (*Not I*), *Passos* (*Footfalls*), *Aquela vez* (*That Time*), *Um fragmento de monólogo* (*A Piece of Monologue*), *Improviso de Ohio* (*Ohio Impromptu*), *Catástrofe* (*Catastrophe*) e *Baloíço* (*Rockaby*), todas elas peças cuja representação ocupa menos de meia hora, Beckett estava a tentar condensar a experiência trágica da existência na mais reduzida articulação de tempo e de espaço. Estava a destilar a tragédia até à sua verdadeira essência. Cada situação representa a figura humana *in extremis*. Cada peça é uma catástrofe esboçada.

Nas peças tardias, as mulheres são muitas vezes as protagonistas. Na sua obra inicial e até *Dias felizes*, inclusive, as mulheres surgiam representadas como risíveis, quando lhes era permitido algum espaço (*Godot* é um caso notório de um mundo beckettiano exclusivamente dominado por homens). Winnie beneficia de alguns momentos de consciência da sua situação, mas rapidamente recupera – se esta for a palavra –, continuando a tagarelar tão futilmente como antes. É uma daquelas peças que ficou rapidamente datada, uma vez que o retrato é basicamente condescendente, como surge na indicação cénica inicial, ao descrever Winnie deste modo: "Cerca de cinquenta anos, restos de beleza. De preferência loura. Um tudo nada

gorducha. Braços e espáduas nuas. Decotada. Colar de pérolas" (Beckett 1973: 35). Ao longo da peça, Winnie surge representada como absurda, tanto em si própria como na sua situação. Nas peças tardias, nenhuma mulher é absurda, muito embora a sua situação o possa ser. O foco muda, passando a encarar as mulheres como uma imagem do sofrimento humano, razão pela qual a consciência feminina surge profundamente consciente da dor. Cada peça passa, então, a apresentar-se como um quadro expressionista, embora tridimensional e permitindo (contraditoriamente) à figura central que se mexa, entrando o movimento em tensão com a imobilidade.

Por exemplo, em *Não eu* (1972), a mulher de setenta e dois anos surge representada por Boca, colocada num plano elevado, cerca de 3 metros acima do palco. Ela é uma espécie de prisioneira do seu passado e fisicamente uma prisioneira no palco. A sua narrativa compulsiva, esboçando uma longa vida de dor e de alienação psicológica, é sempre apresentada na terceira pessoa: Boca recusa-se empenhadamente a dizer "eu" e, desse modo, a aceitar qualquer responsabilidade pela sua história, pela sua existência. A sua consciência mostra-se perturbada, patologicamente afectada por um qualquer funcionamento defeituoso. Não lhe é concedido qualquer tipo de paz, e o movimento incessante da sua boca, lábios e língua indicam este estado de sofrimento. Mas há uma segunda personagem no palco, o Auditor, que medeia entre o público e este ser sofredor como uma espécie de coro silencioso. (Um tipo de dispositivo semelhante, por vezes, uma voz gravada, é utilizado em quase todas as peças tardias.) Neste caso, em lugar de discurso, ele ou ela (a indicação cénica fala de "sexo indeterminado") tem direito a "um gesto de compaixão impotente" (Beckett 1990: 375), sempre que Boca se recusa a responder à voz interior que, em vão, insiste que ela diga "eu". Este breve movimento surge em tensão com a imobilidade do Auditor, condenado a observar. Não há qualquer resolução para a condenação daquela mulher. A cortina limita-se a descer sobre o seu discurso interminável, emitido num ritmo *staccato*. Aquilo que nos é oferecido é um vislumbre breve e intenso de um espírito derrotado.

Passos (1976) apresenta-nos o trauma de um modo diferente, embora relacionado com o anterior. No centro da peça, desta vez, em movimento compulsivo, surge uma mulher de meia-idade que não sai de casa desde a sua meninice, parecendo-se com a reclusa de que ouvimos falar na peça radiofónica *Todos os que caem*, que vive sozinha numa casa grande escutando durante todo o dia *A morte e a donzela*, de Schubert. Desta vez, temos um plano aproximado. Vemos a mulher, vestida com camadas de tecido cinzento, "um emaranhado de farrapos" (Beckett 1990: 402), dando nove passos para um lado e nove passos para outro, sobre uma estreita faixa de chão gasto, a única área do palco que deve ser iluminada. É observada por uma outra mulher, aparentemente acamada, que é escutada mas nunca vista e cuja dor é intensificada pelo espectáculo



<
Samuel Beckett
à mesa de trabalho,
fot. Pic.

interpretado, após uma análise mais minuciosa, como contendo quatro cenas breves, quase indistintas, que, através de um processo de acréscimo e da utilização da voz gravada em lugar da voz directa da actriz, conduzem a peça a um ponto de paragem, dramatizando a solidão na sua forma derradeira. Ao mesmo tempo, esta é uma peça intensamente teatral, na medida em que a mulher na cadeira de baloiço está realmente a representar ou a identificar-se com a sua mãe, como se estivesse condenada a morrer no final da peça – como é habitualmente encenada – e então restasse simplesmente o mistério daquela voz descrevendo, num tempo pretérito, a morte da pessoa que atravessa essa experiência da morte.

De modo semelhante, em *Improviso de Ohio* (1981) e em *Aquela vez*, a sobreposição de vozes e de personalidades fundem-se umas nas outras para criar o sentido de múltiplas identidades dentro de uma única consciência ou memória. Intérprete e texto fundem-se um no outro e, no final, só pode existir um sorriso, como aquele que surge no fantástico gato Cheshire, para indicar uma presença. Estas últimas peças, embora permaneçam condensadas em termos narrativos e absolutamente puras em intensidade e sentimento, jogam com a ilusão e a identidade, como a tragédia sempre o fez, num palco completamente vazio e desprovido de qualquer tipo de palhaçada.

do caminhar obsessivo da sua filha. Ela apela repetidamente à filha para que pare: "Será que tu nunca darás por acabado... repisar tudo? (Pausa.) Tudo? (Pausa.) Tudo isto. (Pausa.) Na tua pobre cabeça" (*Ibidem*: 400). É como se ela vivesse atormentada pela memória de uma felicidade perdida, prisioneira de um drama inevitável e interminável, como o de Swift na peça de Yeats ou o da mãe do Velho em *Purgatório*. Há aqui também a sugestão de Lady Macbeth caminhando sonâmbula, durante a noite, por causa da sua culpa. Mas, às vezes, diz-nos a mãe, algumas noites, "ela parava, como se transida por algum estremecimento do espírito, e deixava-se ficar ali de pé, quieta, hirta, até conseguir voltar a mexer-se" (*Ibidem*: 402). É esta tortura mental que Beckett deseja dramatizar como a condição humana. Estará a mulher, então, a sofrer por causa do "pecado" de ter nascido? A peça, conservando um sentido de mistério (será aquilo que vemos real ou estará a mulher morta?), não convida a nenhuma especulação produtiva, apelando apenas à nossa compaixão. É, literalmente, uma peça assombrosa.

Aquela vez (1976) e *Baloço* (1981) desenvolvem uma semelhante insistência trágica. São mais duas peças de memória, nas quais a consciência é assombrada por experiências traumáticas na hora da sua morte. Tal como M1 sugere em *Play*, "O modo como a mente ainda funciona!" (*Ibidem*: 314), sugerindo alguma forma de purgatório-inferno e assim reafirmando o tema de todas estas obras finais. Recuperam a deixa de Macbeth, no momento da sua tragédia em que começa a sentir-se isolado de Lady Macbeth, devido à sua culpa esmagadora: "Oh!, cheia de escorpiões está a minha mente, querida esposa!" (3.2.36), e serão os escorpiões a conduzi-lo à sua destruição.⁵ Não há absolutamente nenhum espaço para a comédia num teatro que assume como seu ponto de partida este estado mental. As peças finais de Beckett são invocações breves e intensas da existência nesta terra. O escritor chegara a uma forma artística próxima da música, discreta e melancólica, através da incorporação de todas as outras artes na sua breve duração, caso da iluminação, da própria encenação e, acima de tudo, do corpo em representação. *Baloço*, um texto enganosamente repetitivo, pode ser

Referências bibliográficas

- BECKETT, Samuel (1965), *Proust [and] Three Dialogues*, London, John Calder.
 - - (1973), *Dias felizes*, trad. Jaime Salazar Sampaio, Lisboa, Editorial Estampa – Seara Nova.
 - - (1983), "Dante... Bruno. Vico... Joyce", in *Disjecta*, ed. Ruby Cohn, London, John Calder.
 - - (1990), *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber.
 - - (2000), *À espera de Godot*, trad. José Maria Vieira Mendes, Lisboa, Edições Cotovia.
 - - (2003), *Fim de partida*, trad. Manuel de Seabra, Bibliotex Editor.
 - - (2005), *Watt*, trad. Manuel Resende, Lisboa, Assírio & Alvim.
 GRAVER, Lawrence / FEDERMAN, Raymond (eds.) (1979), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul.
 JOYCE, James (1962), *Panorama do Finnegans Wake*, trad. Augusto e Haroldo de Campos, São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, Secretaria da Cultura.
 - - (1983), *Ulisses*, trad. António Houaiss, Lisboa, Círculo de Leitores.
 - - (1999), *Ulisses*, trad. João Palma-Ferreira, Lisboa, Livros do Brasil.
 KNOWLSON, James (1996), *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury.
 MERCIER, Vivian (1962), *The Irish Comic Tradition*, Oxford, Clarendon Press.
 - - (1972), *Beckett/Beckett*, New York, Oxford University Press.
 O'CASEY, Sean (1984), *The Shadow of a Gunman*, in *Complete Plays*, 5 vols., London, Macmillan.
 ORR, John (1991), *Tragedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard*, London, Macmillan.

Tradução de Paulo Eduardo Carvalho

⁵ *Ir e vir (Come and Go, 1968)* começa com uma óbvia referência ao verso de abertura de *Macbeth*: "Quando foi a última vez que nós as três nos juntámos?" (Beckett 1990: 354). *Macbeth* foi um texto claramente paradigmático para o Beckett mais tardio.

Afinidades de espírito

Harold Pinter e a tragédia grega

Frank Gillen

Para Harold

>
Electra,
de Mihai Maniutiu
(sobre textos de Sófocles
e Eurípedes),
enc. Mihai Maniutiu,
Teatro Nacional Radu
Stanca, 2006,
fot. Marian Haiduc.



¹ Em *Where the Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy*, Bernard F.

Dukore escreve que a tragicomédia "estabelece uma afinidade básica com um dos dois géneros maiores, tragédia ou comédia, mas o seu desenvolvimento nega-lhe as características exclusivas do género trágico ou cómico com as quais é primordialmente associada – características do enredo, reacção do público ou ambas – e a sua conclusão nega a exclusividade do tipo de alteração associado ao género" (1976: 3). Pinter considerou a peça

O encarregado (The Caretaker) "engraçada até um certo ponto. Para lá desse ponto deixa de ser engraçada, e foi por causa desse ponto que a escrevi" (*Sunday Times*, Londres, 14 de Agosto de 1960). Aqui o meu argumento não é que as peças de Pinter sejam "tragédia", mas apenas que têm algumas afinidades com as obras dos tragediógrafos gregos.

A atribuição tanto do Prémio Nobel da Literatura como do Prémio Europeu de Teatro parece-me uma boa ocasião para comparar Harold Pinter com os dramaturgos atenienses do séc. V a.C. Historicamente a comparação é também pertinente, porque Atenas era nessa altura uma super potência cuja *hybris* a levou a declarar – aos povos de Melos antes de os destruir (a eles e, como alguns diriam, à sua própria alma) –, que os fortes fazem o que querem e os fracos têm de se submeter. Então, como agora, havia os adeptos da guerra, e havia dramaturgos que apelavam à sanidade, à paz e à sobrevivência.

Obviamente que o teatro de Pinter não é trágico no sentido de uma peça que termina com a morte da personagem principal, ou de que não esteja misturado com o riso. Alguns comentadores chamaram-lhe "trágicomico", no sentido que lhe confere Dürrenmatt: o de que ninguém na nossa cultura se pode erguer à estatura do trágico. E, de facto, as personagens de Pinter são muitas vezes vagabundos, loucos, amantes inconstantes, poetas de fim de semana, proxenetas, pugilistas falhados, pais e maridos semi-dementes, ou então delegados de organizações sedentos de poder mas, em última análise, impotentes – às vezes criminosos por conta própria, outras enviados oficiais, e cada vez mais criminosos autorizados

pelo Estado¹. A minha modesta intenção aqui não é catalogar – a obra de Pinter sempre o impede –, mas simplesmente afirmar que, vendo a sua obra em cena, se pudéssemos imaginar que seria na Acrópole em Atenas, os tragediógrafos gregos e o público, por igual, reconheceriam em Harold Pinter um espírito próximo em pelo menos dois aspectos que são tão importantes para nós hoje como o foram outrora em Atenas: primeiro, a força destrutiva da *hybris*, o orgulho desmesurado, e, depois, a consequente necessidade implícita de andar humildemente entre humanos num mundo que, em última análise, é misterioso e está para lá da ilusão de um total controlo humano. Gilbert Murray falou da *hybris* como "o facto de a vontade do homem desejar mais do que o seu poder logra alcançar" (1966: 226). Nisto, Pinter está mais próximo de Ésquilo e Sófocles. A Eurípedes liga-se pelo ataque que este lança, de forma consistente, aos mitos dominantes do seu tempo: a guerra justificada pelos deuses, o auto-engrandecimento, o Estado todo-poderoso, bem como a posição subserviente das mulheres. Mais do que tudo, na sua luta contra o uso do mito para absolver, tanto os indivíduos como as nações, da responsabilidade e da culpa, e o fracasso do poder que não tem discernimento.

Ésquito é o que parece mais longe do nosso mundo e do nosso tempo. No seu *Agamémnon*, o herói desse nome regressa orgulhoso da Guerra de Tróia, e, todavia, fá-lo de encontro a um *ethos* moral dominante que condena essa *hybris*. Como o Coro diz:

[A]queles que fazem correr sangue nunca escapam aos olhares dos deuses. Um dia virá, no curso das vicissitudes que consomem a nossa vida, em que as negras Eryñas destruirão o homem feliz que menosprezou a justiça, e não há qualquer apelo para aquele que elas fazem desaparecer. Um nome altamente ilustre expõe-se a muitos perigos, porque é sobre os notáveis que cai o dardo de Zeus. (Ésquito 1975: 150-151)

Agamémnon é descrito como estando vestido de metal; os exércitos tremiam perante a sua raiva. Choque e pavor. Com uma ironia terrível, que o público percebia porque conhecia a história, Clitemnestra, depois de referir-se a os muitos boatos – que corriam enquanto estivera ausente – sobre as feridas dele e a morte que sofrera, proclama: "Para mim as fontes jorradoras de lágrimas secaram; não lhes resta uma gota" (*Ibidem*: 160). Com ironia ela pede então: "E agora, cabeça querida, desce do carro sem que poises no chão, ó rei, esses pés que subverteram Ilion" (*Ibidem*). Contudo, como Harold Pinter declarou de forma tão eloquente no discurso do Prémio Nobel, uma coisa é verdade e a verdade aqui, então como agora, é que o sangue provoca sangue. É aqui o sangue de Ifigénia, a filha de Agamémnon, que ele verteu, espera pelo seu sangue dentro de casa, como, e é o Coro que o diz no início da peça: "Zeus pretende (...) que Danaios e Troianos se defrontem em lutas sem fim (...). Hoje, qualquer que seja o curso dos acontecimentos, o resultado final está fixado pelo destino" (*Ibidem*: 142). Como isto está próximo do tom do poema recente de Pinter, "Encontro": "Nas horas mortas da noite / Os que há muito estão mortos olham para / Os novos mortos / Que avançam até eles" (2006: 280).

De facto, ao lermos *Agamémnon*, descobrimos uma outra afinidade que Harold Pinter tem com Ésquito: ambos reconhecem que o passado existe no presente não simplesmente como recordação, mas como factor de divisão, uma vez que é visto de formas diferentes. Em *Agamémnon*, Clitemnestra e Agamémnon, tal como as personagens de Pinter em *Há tanto tempo (Old Times)*, por exemplo, habitam presentes diferentes porque estão a viver passados diferentes – ele de um dever cumprido em nome de Deus e do país, ela do sangue de uma filha que toca em todos os momentos do presente. Segundo o dever para com o Estado, Agamémnon lembra-se de si próprio, para usar algumas das palavras e frases das peças políticas de Pinter, como "limpo", "puro", o criador de uma necessária "paz de aço", Clitemnestra e o Coro lembram-no como estando coberto com o sangue de Ifigénia e de todos os que morreram. E aquele passado é todo o acto, todas as palavras até ao momento da morte de Agamémnon. Aqui penso também

na peça de Pinter *Cinza às cinzas (Ashes to Ashes)* em que o elevado estado de consciência de Rebecca, apesar de ser provocado, traz consigo a atrocidade do passado e do presente, campos de morte nazis e Dorset, na Inglaterra: em qualquer sítio, em todos os sítios, se beija o punho do poder, ou se arranca uma criança dos braços de uma mãe. E aquele acto para Rebecca, enquanto a luz vai caindo e a paisagem da peça se torna claramente interior, não é remota nem passada, mas aqui e agora. Toda a história de Ésquito a Pinter, como Borges escreveu, é um só acto: a criança tirada da mãe, no que Mark Batty tão certeiramente descreve como "o nosso impulso primordial de atingir uma auto-definição através da 'posse' de um outro" (2001: 55).

Quando passamos para Sófocles, pensamos obviamente em Édipo, certo na sua pureza auto-contida de que a maldição que lança sobre o assassino de Laio não o afecta, no seu desprezo para com os que discutem com ele, na troça de Jocasta relativamente aos oráculos – tudo antes de saberem a verdade. Pensamos em Creonte que, no seu orgulho de poder, declarou ao seu filho Hemon com a arrogância do tirano: "E a cidade é que vai prescrever-me o que devo ordenar?" (Sófocles 2003: 338); ao que o seu filho responde: "Mandarias muito bem sozinho numa terra que fosse deserta" (*Ibidem*: 339). É um Creonte que só consegue ver um adversário como inumano, como o "outro". É uma Antígona que reconhece a mesma humanidade em todos, um irmão que é mais do que inimigo, um outro morto que deve ser enterrado com o respeito devido a todas as pessoas que partilham um destino comum. Sete séculos mais tarde, no poema "Morte", Harold Pinter escreve com palavras reminiscentes de *Antígona*:

Quem era o pai ou filha ou irmão
O tio ou irmã ou mãe ou filho
Do corpo morto e abandonado?

Estava morto o corpo quando foi abandonado
O corpo foi abandonado?
Por quem foi ele abandonado?

Estava o corpo morto nu ou vestido para viagem?
(...)
Será que lavaste o corpo morto
Será que lhe cerraste ambos os olhos?
Será que enterraste o corpo
Será que o deixaste abandonado
Será que beijaste o corpo morto
(Pinter 2006: 288)

Em vez disso, na sua *hybris*, Creonte prepara para a sua inimiga, Antígona, uma caverna escavada na rocha e selada, que também será o lugar da morte do seu filho, a causa da morte da sua mulher, e, na sequência disso, a de a sua própria vida se ensombrar, como diz: "sobre mim impede um futuro que não se suporta" (Sófocles 2003: 363). Como o Coro declara nas palavras finais da peça: "Dos insolentes

¹ (cont.)
O especialista em estudos clássicos H. D. F. Kitto usa o termo tragicomédia para descrever as peças de Eurípedes *Helena e Ifigénia em Aulis*. Argumenta que as peças só têm uma "realidade teatral" e, portanto, as emoções do público estão limitadas à peça e ao momento em vez de se reportarem a uma realidade externa, como na tragédia grega (1963: 203).

>

Electra,

de Mihai Maniutiu
(sobre textos de Sófocles
e Eurípedes),
enc. Mihai Maniutiu,
Teatro Nacional Radu
Stanca, 2006,
fot. Marian Haiduc.

"palavras infladas / pagam a pena dos grandes castigos"
(*Ibidem*: 364).

Embora o mundo de Pinter não seja povoado por reis, é evidente que pondera as questões da *hybris* e do poder. Em *Feliz aniversário* (*The Birthday Party*), Goldberg parece ter todo o poder para lidar com Stanley; todavia, na cena com que abre o acto III, vemos que o seu suposto poder é uma falsificação que ele não consegue interiorizar, apenas coisas soltas de uma cultura cujas palavras absorveu, mas cujo sentido e coerência, se é que existem, lhe escapam de todo:

Assim é que eu cheguei ao que sou hoje, McCann, mantendo-me sempre em forma. Toda a vida tenho dito: é preciso estar à altura das circunstâncias. Honrar Pai e Mãe. Cortar a direito, McCann, sempre a direito. Seguindo a direito, não há que errar. Tu julgas que eu sou um homem que se fez a si próprio, não julgas? Estás muito enganado, estive sempre pronto a receber lições. Sempre com atenção ao jogo. Escola? Nem é bom falar: o melhor em todas as disciplinas. E porque? Por isso mesmo que te estou a dizer. Compreendes? Estás a seguir o meu raciocínio? Saber tudo de cor. Nunca tomar notas. Nunca. E nunca correr risco. Podes crer no que te digo... porque o mundo para mim... (*Ausente*)... O mundo para mim... (*Desesperado*)... O MUNDO PARA MIM.... (*Perdido*)...

Senta-se numa cadeira. (Pinter 2002: 99-100).

Nos silêncios de Pinter há a pura fragmentação do significado coerente – o poder sem a sageza que os gregos tanto admiravam.

De modo semelhante, em *O encarregado* (*The Caretaker*), no momento em que Davies se sente seguro na sua suposta aliança com um Mick escorregadio e evasivo, ele excede-se e destrói o seu lugar seguro com Aston, o seu irmão benevolente:

Davies tira-lhe o saco e empurra para baixo o que está lá dentro.
Tudo bem... ofereceram-me um emprego aqui... espera... (Veste o seu casaco de trazer por casa)... espera... o teu irmão... ele vai pôr-te na ordem... chamar-me isso... chamar-me isso... nunca ninguém me tinha chamado isso... (Veste o seu sobretudo) Vais-te arrepende de me teres chamado isso... isto não acaba aqui... (Pega no seu saco e vai até à porta.) Vais-te arrepende de me chamares isso...

Abre a porta, Aston a observá-lo.

Agora sei em que é que posso confiar. (Pinter 2002: 200-201)

>

Oresteia,

de Ésquilo,
enc. Peter Stein,
Schaubühne, 1980
(Peter Stein
e Edith Clever,
foto de ensaio),
fot. Ruth Waltz.

O que se segue é a sua expulsão, a perda de qualquer segurança e abrigo que pudesse ter tido. De igual modo em *O regresso a casa* (*The Homecoming*), no preciso momento em que o sentido de posse e autoridade masculinos parecem triunfar com toda a segurança, Ruth abala o influente poder patriarcal com as suas exigências:

RUTH: Quantos quartos é que o apartamento teria?
LENNY: Não muitos.
RUTH: Eu queria pelo menos três quartos e uma casa de banho. (...)
LENNY: Dois chegavam.



RUTH: Não. Dois não chegavam.

Pausa.

Eu queria um quarto para me vestir, um quarto para descansar, e um quarto para dormir. (Pinter 2002: 333-334)

A estas, Ruth acrescenta uma criada pessoal, financiamento a fundo perdido para as primeiras despesas, e um guarda-roupa: "RUTH: Eu preciso de muita coisa. Senão não ficaria satisfeita" (*Ibidem* 2002: 334). No fim da peça Ruth já ocupou a cadeira de Max, Joey ficou reduzido a uma criança com a cabeça no seu colo, Teddy regressou a uma vida que promete apenas uma esterilidade crescente, e sem a paixão da *anima*, um afastamento maior da vida, Lenny olha sem perceber nada enquanto Max intui: "Ouve. Tenho uma impressão esquisita de que ela vai fazer merda connosco, queres apostar? Ela vai usar-nos, vai fazer uso de nós, estou-te a dizer! Consigo cheirá-lo! Queres apostar? (*Pausa.*) Ela não... se vai adaptar!" (*Ibidem*: 337-338). Cai de joelhos, o seu corpo verga-se, depois levanta a cabeça para ela e, declarando que não é um velho, pede-lhe que o beije. Exactamente o contrário do início da peça.

Claro que há diferenças. Desde logo no tom. Em *Ésquilo e Sófocles*, as personagens colidem com leis eternas que, na sua *hybris*, julgam que temporariamente não se lhes aplicam: a santidade dos laços familiares, a violência que gera violência, o mistério do destino, uma ideia de humanidade que em *Antígona* tão claramente vai para lá do partido, ou do Estado. Em Pinter, como alguns disseram, tudo está sujeito a negociação e é sobre isso que são as peças. Ou talvez não. Ou, pelo menos, não exactamente.

Negociações, com toda a certeza. Conflitos de perspectivas, com toda a certeza, mas aquilo que não é de facto negociável em Pinter é o mistério, poder-se-ia mesmo dizer o aspecto sagrado, da pessoa humana. A reivindicação que todo o teatro de Pinter faz dos direitos humanos começa nisto, o que há de único em todos os indivíduos – o mistério de Stanley que não se "encaixa" no mundo de Meg nem naquele para onde está a ser levado, Stanley que mostrou uma capacidade de resistência suficiente para que o público espere que, apesar de parecer derrotado agora, ele possa ainda de algum modo dar corpo às palavras de Pete: "Reaja, Stanley. Eles não têm nada que lhe dar ordens" (*Ibidem* 2002: 197); o mistério do tranquilo Aston, que dá corpo a tanto sofrimento nos seus silêncios; de Ruth, que escapa a todas as tentativas patriarcais para a definirem a partir de fora. Há uma terrível solidão no mundo teatral de Pinter que a crítica inicialmente definiu como ameaça, precisamente porque a definição de cada um, o carácter único de cada um, tem de ser constantemente reafirmado e mantido contra todos aqueles que o querem definir a partir de fora. Mas eu creio que para Pinter esta luta, a manutenção do mistério do nosso ser, é a verdadeira essência da vida. Uma forma de olhar para o teatro de Pinter é a de o ver como um ritual da vida em processo²:

Além disso, através da sua dramaturgia Pinter põe em destaque este mistério. Reside nos seus famosos

silêncios, no facto de que não sabemos nada das suas personagens antes de entrarem em cena, nem depois de saírem. As suas peças não nos dão nenhuma certezas, muitas vezes nem sequer um final convencional.

Resumindo, como no teatro grego, elas celebram à nossa frente o mistério de ser humano mesmo quando frustram os nossos ilusórios desejos de certezas, abstracções e controlo.

Mas entre os tragediógrafos gregos, é com o teatro de Eurípedes que Harold Pinter tem mais afinidades. Em *A vida da Grécia*, Will Durant descreve-o como "o filho dos Sofistas, o poeta das Luzes, o representante da geração mais jovem e radical que ria dos velhos mitos, namoriscava com o socialismo, e exigia uma nova ordem social em que deveria haver menos exploração do homem pelo homem, das mulheres pelos homens, e acima de tudo pelo Estado" (Durant 1939: 413), o que não deixa de ser uma descrição genérica e nada incorrecta também de Harold Pinter. Para Eurípides, os mitos do seu tempo sobre deuses, mulheres e o Estado eram usados para justificar uma flagrante imoralidade: "Esta terra de assassinos tem dado aos deuses / a sua própria volúpia" (*apud* Durant 1939: 413). Se acrescentarmos "ao petróleo e ao poder" àquele último verso teremos a situação de hoje.

E, no meio da guerra e todo o seu apelo, como refere Durant, "à beligerância patriótica, Eurípedes mostra os horrores da guerra": "Louco entre os mortais é aquele que arrasar cidades, templos e túmulos, lugares sagrados dos que já partiram. Quem os devastar, mais tarde há-de perecer por sua vez" (Eurípedes 1996: 32). O reconhecimento de uma humanidade comum, que nasce e morre, desmistifica a guerra para Eurípedes e Harold Pinter.

Helena, de Eurípedes, tem uma estranha semelhança com o nosso tempo. Nessa peça, Helena não é levada por Páris nem sequer pelos troianos. Em vez disso, ela foi sequestrada e levada para o Egito onde em tranquila castidade espera Menelau. Todo o mito que justificou a guerra era falso; as armas de destruição maciça não estavam lá. A Grécia, é Eurípedes quem o sugere, tinha sido ludibriada com um mito, uma mentira. Porque enviar pessoas para morrer pelo ouro de Tróia, nessa altura, ou pelo ouro líquido, de hoje, não é uma política popular: a guerra tem de se tornar mítica, e ser feita pela "honra", ou "amor" ou "democracia", na ponta de uma bomba inteligente.

Em *Hécuba*, Eurípedes, pela boca do mensageiro Taltíbio, lança dúvidas sobre os deuses usados para justificar a guerra e a morte: "Que posso eu dizer, Zeus – que olhas pela humanidade / Ou que isso é uma ilusão vã, sem consequências? / Acreditamos haver uma casta de deuses / Quando é o acaso apenas que controla as coisas do homem" (*apud* Durant 1939: 406).

Tal como Eurípedes, Pinter usa o mito para jogar contra o mito que no nosso mundo moderno é produzido pelos media, pela cultura "popular" e o poder crescente dos governos para manipular ambos. *Festa de aniversário* (*The*

² Moses Hadas escreve neste sentido sobre a complexidade da personagem na tragédia grega de uma forma que geralmente se associa a Pinter: "Há sempre lugar para o debate e reflexão, uma vez que a tragédia grega nunca apresenta um herói branco contra um vilão preto... O espectáculo da virtude sempre triunfante apenas poderia corroborar a presunção: o espectáculo da virtude sem mácula deitada por terra seria apenas chocante, como Aristóteles refere" (1950: 75).

Birthday Party) joga contra o mito gerado pelos meios de comunicação do emissário de espírito decidido que é enviado numa missão, apenas, como já vimos, para revelar Goldberg como, afinal, um seguidor apático. *O regresso a casa* destrói o mito da família muito unida. Ben e Gus são, num certo sentido, cavaleiros míticos que partem numa missão, só que, na versão de Pinter em *O serviço* (*The Dumb Waiter*), eles não compreendem isso, o que se torna auto-destrutivo. *Traições* (*Betrayal*) abala o mito do amor romântico que existe numa esfera separada das outras realidades, como a amizade entre homens, as crianças ou o trabalho. As palavras de Jerry, expressas de forma brilhante, aqui, na conclusão da peça, carregam na sua afirmação romântica absoluta toda a ironia do que se passou antes: "Estou loucamente apaixonado por ti. Não acredito que aquilo que alguém neste momento diga que aconteceu tenha alguma vez acontecido. Nunca nada aconteceu. Nada. Isto é a única coisa que alguma vez aconteceu" (Pinter 2002b: 166).

Mas o mito que é hoje mais relevante para nós, o que Pinter expõe, como o fez Eurípedes nas suas peças políticas, é o do Estado todo-poderoso que se justifica a si próprio e que se considera imune a todas as outras leis em função do serviço que realiza sob o nome de patriotismo. Em *Língua da montanha* (*Mountain Language*) ele faz isso, como Eurípedes fez n' *As troianas*, ao mostrar o sofrimento dos que são destruídos pelo mito, recusando que permaneçam como abstrações. Em ambas as peças, as mulheres tremem pela família, por aquilo que foi e é agora destruído sem sentido. Ouçamos lamento de Hécuba e o Coro:

CORO: Como o fumo nas asas do vento de feijão
A nossa terra esvai-se, pela lança derrubada.
[Com fúria os edifícios são varridos pelo fogo
E pela lança inimiga.]
HÉCUBA: Ai, ó terra que alimentaste os meus filhos!
CORO: Ai! Ai!
HÉCUBA: Filhos, escutai-me! Atendei o grito de uma mãe.
CORO: São os mortos que invocas com o teu lamento.³
(Eurípedes 1996: 90)

Em *Língua da montanha*, no meio de toda a brutalidade e uso arbitrário do poder pelo poder, o palco fica a meia-luz e o nosso sentido do que se perde vem da Jovem e do seu marido prisioneiro, finda a voz, porque ela não pode nunca existir naquela realidade. Eles falam de uma realidade interior, de memória, de amor, com saudade do que humanamente existia, devia existir e, pela acção do Estado, não pode existir.

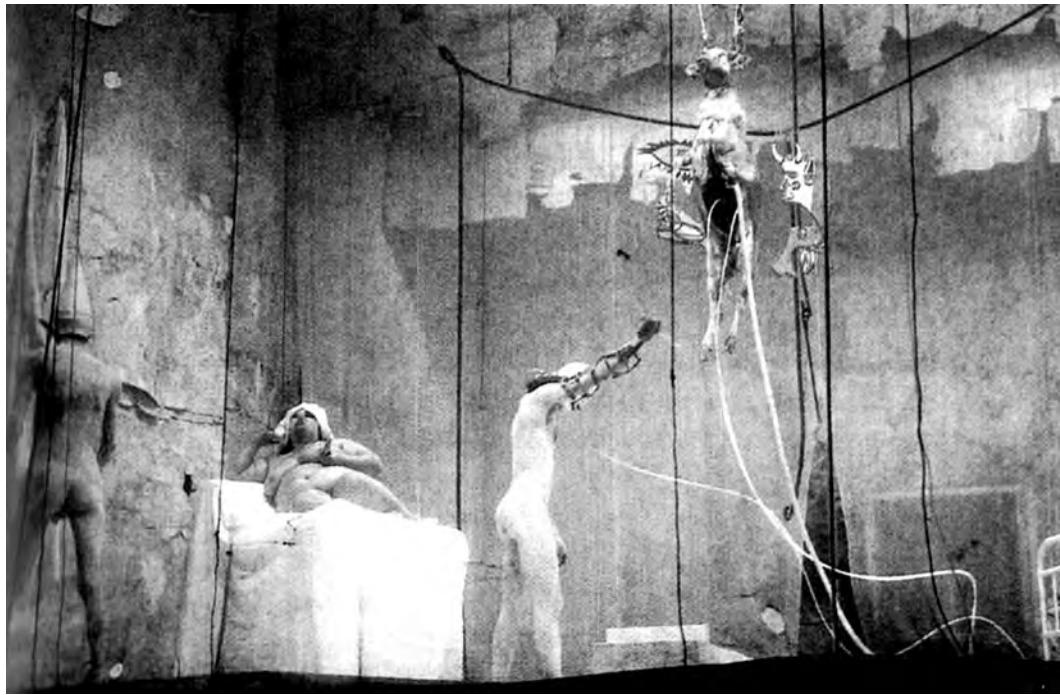
VOZ DO HOMEM: Estamos num lago.
VOZ DA JOVEM MULHER: É Primavera.
VOZ DO HOMEM: Abraço-te. Aqueço-te.
VOZ DA JOVEM MULHER: Quando os meus olhos se abrem, vejo-te sobre mim, a sorrir. (Pinter 2002b: 200)

Sentindo, porém, que pôr em cena o Estado com toda a sua parafernália, os seus uniformes, movimentos de massas, paradas e música poderia de facto reforçar o próprio mito que uma peça ou um filme podem querer criticar, como fizeram, por exemplo, tantos filmes sobre a Alemanha de Hitler, Pinter reduz o Estado militarista aos seus elementos mais simples: os torturadores, gente oca que tem de ser insuflada com o poder do Estado para ter alguma identidade, e os que se aproveitam disso para alegremente reprimirem toda a humanidade e assim manterem o seu estatuto. A imagem grande é exposta em formato pequeno, enquanto a残酷, o sadismo e a volúpia do poder no Estado são vistos e desmistificados através da dramatização desse poder no indivíduo. Nas quatro cenas separadas de *Um para o caminho* (*One for the Road*), o que o torturador Nicolas explora é a vulnerabilidade daqueles que amamos, mesmo quando o Estado hoje impõe que se respeite o direito de cada um proteger os que ama. O poder da vida e da morte relativamente aos que amamos. É o mesmo, porque Nicolas está – e se identifica – com o poder, mitificado como patriotismo, que o Estado lhe confere. E, como Pinter referiu em "A peça e a sua política", o público, dolorosamente, deve identificar-se com um tal poder:

No entanto, também é verdade que na peça se dá rédea solta a muitas das qualidades sádicas naturais, que todos nós possuímos. O público sentiu medo – mas era medo de quê? Medo não só de estar na posição daquela vítima, mas também um medo nascido de um reconhecimento de si próprio como interrogador. Senão, pensem no gozo que é ter um poder absoluto. (Pinter 2006: 191).

N' *As bacantes*, sob a influência da orgia báquica, as mulheres, o círculo interior por assim dizer, despedaçam o intruso, Penteu, que ousara olhar para as suas orgias. Para os espectadores gregos, que aceitavam o mito, Penteu é punido justamente por ter violado o seu retiro e caluniado as devotas de Baco. Mas os que conheciam as peças de Eurípedes, devem ter tido outros pensamentos quando viam Agave, a mãe de Penteu, arrancar violentamente um dos seus ombros, espistar a sua cabeça no seu festão de hera, e correr triunfante para a cidade com o seu "troféu de caça" (Eurípedes 1992: 98), a pedir ao seu pai Cadmo: "Orgulha-te da minha caçada e convida para um festim os teus amigos" (*Ibidem*: 98). No início da peça, o coro tinha entoado uma purificação sobre os celebrantes: "Bem-aventurado o ditoso / que conhece os mistérios divinos / purifica a sua vida" (*Ibidem*: 43).

Tanto em *Tempo de festa* (*Party Time*) como em *Comemoração* (*Celebration*), Pinter encena bacanais semelhantes para o nosso tempo. Os celebrantes também se divertem nos seus próprios mistérios, que lhes asseguram, pela graça de Deus, presume-se, o privilégio de ficarem limpos e santificados, unidos como estão num "bando sagrado" que, de igual forma, pune os forasteiros que ameaçam os seus privilégios. Mais uma vez, pelo facto de não localizar a situação num lugar ou tempo históricos



<
Oresteia
(Uma comédia orgânica?),
de Ésquilo,
enc. Romeo Castellucci,
Societas Raffaello Sanzio,
1995,
fot. Luca Del Pia.

absolutos, Pinter faz eco de todos nós que preferimos não saber da dor do "outro" ou do custo para os "outros" de usarmos a maior parte dos recursos do mundo enquanto 30 000 crianças morrem diariamente no mundo por causas ligadas à pobreza. Em *Tempo de festa*, Dusty põe em risco o clima de celebração pelo facto de se preocupar com o seu irmão que está fora quando um grupo de dissidentes é levado pela polícia. O seu marido, Terry, adverte-a:

Quando vens a uma festa encantadora como esta, tudo o que tens a fazer é estar calada, desfrutares da hospitalidade e só te preocupares com a porcaria da tua vida. Quantas mais vezes terei eu de te dizer isto? Continuas a ouvir todas essas coisas. Continuas a ouvir todas essas coisas espalhadas por uns bandalhos sobre outros bandalhos. O que é que isso tem a ver contigo? (Pinter 1993: 288, tm)

Mas Pinter expõe a violência no coração desta "paz de ferro". Tendo "depcionado" o seu marido ao relacionar-se com o "outro", que tinha sido marginalizado ao ponto de ser apodado de "espinho" ou, hoje, de "rebelde" e "terrorista". Dusty pergunta, ironicamente, se ele a matará: "Acredita que se conseguir eliminar-me conseguirá com isso eliminar tudo o resto para todos?" (*Ibidem*: 301-302) E, por um momento Terry delicia-se com uma fantasia sádica que pressagia a destruição universal:

Temos dezenas de opções. Podemos sufocar cada um de nós, basta um sinal nosso, ou podemos enfiar o cabo de uma vassoura pelo rabo acima de cada um de vocês, basta outro sinal, ou podemos ainda envenenar todo o leite materno no mundo, de modo a que todos os bebés caiam mortos antes de conseguirem abrir a porra das suas bocas pervertidas. (*Ibidem*: 302)

As últimas palavras em *Tempo de festa*, todavia, são do *outsider*, do marginalizado, sempre presente à porta. Como oposto ao "rebelde" humilhado, ele insiste no nome: "Eu tinha um nome. Era Jimmy. As pessoas chamavam-me Jimmy. Esse era o meu nome" (*Ibidem*: 313). Jimmy, o *outsider* à porta do nosso luxo, Jimmy o que pode ser

dispensado, o morto que enviamos para a morte para que a nossa festa continue. Que imagem teatral absolutamente perfeita este final de *Tempo de festa!* Um ícone através dos tempos, o *outsider* à nossa porta, os mortos cuja morte não sentimos nem choramos, porque eles são "o outro". O meu nome era Hécuba. O meu nome é Paul. Eu era de Dahfar. As pessoas chamavam-me Paul. Esse era o meu nome. Através dos tempos, Pinter deixa-nos preencher o que está em branco.

N' *As bacantes*, como em *Tempo de festa* e noutras peças políticas de Pinter, então, os que se divertem perdem momentaneamente a sua identidade, e com ela a sua responsabilidade pessoal. Para Eurípedes na orgia, para Pinter em todas as tarefas do Estado – nação que o desresponsabilizam. As suas vítimas também são ameaçadas com a perda da identidade – "espinho", "homem", "rebelde", "intruso". Nos dois exemplos, o momento trágico ocorre quando o nome é reafirmado e a vítima se torna outra vez humana, um de nós que destruímos, ou seja, quando o intruso se torna outra vez Penteu – filho, pai – destruído pela sua própria mãe e pelas credices que não questionamos: "Tu vês, ó pai, como a minha vida mudou" (Eurípedes 1992: 104). Como quando o "rebelde" se torna apenas num outro filho de uma qualquer mãe.

Assim também se passa com Jimmy que, como *outsider*, transporta consigo todas aquelas mortes, bem como a falta de visão e de compreensão que o público acabou de testemunhar na festa leviana dos privilegiados: "A escuridão está na minha boca e eu chupo-a. É a única coisa que tenho. É minha. Pertence-me. Chupo-a" (Pinter 1993: 314). E eu não posso deixar de pensar que o que Pinter disse sobre o público em *A língua da montanha* também é verdade aqui. Uma parte de nós envergonha-se e sente-se desconfortável, porque, a um certo nível, nós também nos identificamos com o poder e com o luxo.

Em *Comemoração*, algumas palavras de código unem o "nós" privilegiados, exactamente como continuam a identificar os *outsiders*. Diferentemente de *Tempo de festa*,

³ Na sua adaptação da peça, Jean-Paul Sartre deu as últimas palavras a Poseidon: "Agora ides pagar / Fazei a guerra, imortais imbecis, / devastai os campos e as cidades, / violai os templos e os túmulos, / torturai os vencidos / rebentareis também. / Todos" (1973: 110).

< >

Harold Pinter

lê a sua peça

Comemoração

(Celebration) no Festival

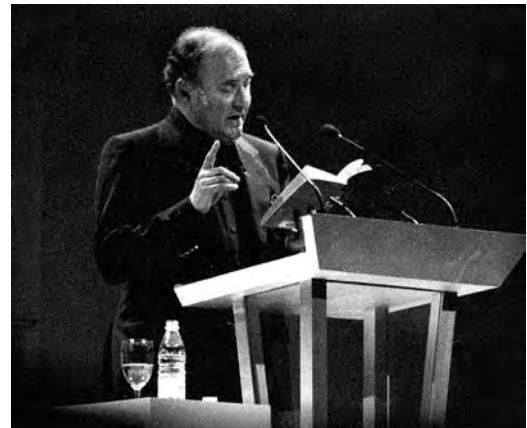
Creative Genius

(Harbourfront's World

Leaders), Toronto, Canadá,

17 de Outubro de 2001,

fot. William Bobek.



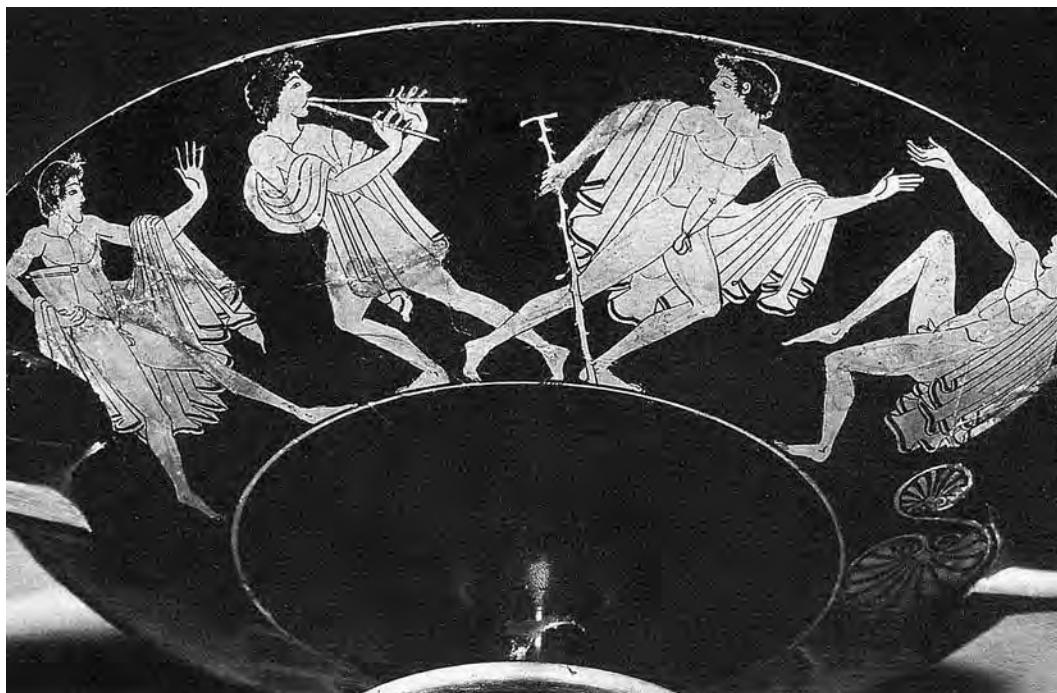
todavia, parece não haver aqui nenhuma ameaça exterior imediata, pelo que Pinter expõe a necessidade de uma constante e séria ameaça exterior, mesmo se em grande medida ela não exista, com o fim de manter e justificar os privilégios que estão ligados ao poder: "A liderar. A manter a paz. A reforçar a paz" (Pinter 2002b: 251). Para prosseguir na ligação com Eurípedes, precisamos sempre de um Penteu para esquartejar, para que a celebração continue, e a finalidade real do mito é destruir o tempo real e a história real até que, no clímax da orgia, nada mais resta do que o "nós" e "eles", "nós" e, tristemente, uma palavra tão antiga como a história: "o nosso inimigo". No momento em que Agave despedaça o seu filho, não há nenhuma história real, passada ou futura, há apenas a história mítica – inventada – do momento que justifica o acto, mesmo quando hoje distorcemos as cores de uma ameaça e convertemos uma ameaça real, mas relativamente menor, numa oposição binária que tudo abrange e tudo justifica. Mas mesmo na claustrofóbica *Comemoração*, a história é o presente embora se revele ineficaz nas interjeições do criado. Porque as metáforas da peça relativas a incesto, útero, claustrofobia, não são apenas um comentário irônico à frivolidade da celebração, mas definem a sua insularidade. Só o criado, quando todos os outros saíram, fica sozinho a comentar indirectamente a nossa situação histórica real: "Não consigo encontrar a porta de saída" (*Ibidem*: 256).

Ao discutir o teatro de Harold Pinter e o teatro trágico grego, espero ter chamado a atenção para a profunda humanidade da obra do dramaturgo inglês. Ambos avaliam o nosso lugar humano no mundo. Ambos nos acusam quando, enquanto indivíduos ou Estados, inchamos com arrogância ou orgulho, e ambos vêm essa *hybris* como essencialmente destrutiva. Ambos exigem que nos identifiquemos com a humanidade no seu todo que, como nós, nasce e morre, uma humanidade comum que se estende para lá dos Estados, dos géneros e, com toda a certeza, das ideologias. Muito se tem escrito ultimamente sobre o Pinter "zangado", mas essa ira, acredito firmemente, como especialmente a de Eurípedes, nasce do desânimo perante a nossa capacidade de auto-ilusão e da negação da nossa humanidade comum. Nasce então, em última análise, do amor. Obviamente, como referi no início, há muitas diferenças no tempo, nas realidades para que aponta a linguagem, talvez também na *catharsis*. Mas parece-me claro, como espero ter mostrado, que os tragediógrafos gregos, tal como o seu público, reconheceriam Harold Pinter como um dos seus, por uma

afinidade de espírito. Com justiça Harold Pinter ocupa o seu lugar não apenas junto dos maiores dramaturgos do nosso tempo, mas dos de todos os tempos.

Referências bibliográficas

- ESQUILO (1975), *Agamemnon*, in *Teatro completo*, trad. Virgílio Martinho, Lisboa, Editorial Estampa.
- BATTY, Mark (2001), *Harold Pinter*, Devon, Northcote House.
- DUKORE, Bernard F. (1976), *Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy*, Columbia and London, University of Missouri Press.
- DURANT, Will (1939), *The Life of Greece*, New York, Simon and Schuster.
- EURÍPIDES (1992), *As bacantes*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70.
- (1996) *As troianas*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70.
- HADAS, Moses (1950), *A History of Greek Literature*, New York & London, Columbia University Press.
- KITTO, H. D. F. (1963), *The Greeks*, Harmondsworth, Penguin.
- MURRAY, Gilbert (1966), *A History of Ancient Greek Literature*, New York, Frederick Ungar.
- PINTER, Harold (1993), *Party Time*, in *Plays Four*, London, Faber and Faber, pp. 279-314.
- (2002a), *Teatro I* [O quarto, A coleção, O amante, O regresso a casa], trad. Pedro Marques; *Feliz aniversário*, trad. Artur Ramos e Jaime Salazar Sampaio; *O serviço*, trad. Pedro Marques e João Saboga; *O encarregado*, trad. Francisco Frazão], Lisboa, Relógio d'Água.
- (2002b), *Teatro II* [Paisagem, Há tanto tempo, Victoria Station, trad. Jorge Silva Melo; Morólogo, trad. Luís Fonseca; Terra de ningüém, trad. Francisco Luís Parreira e Alcides Estrela; Traições, trad. Berta Correia Ribeiro; Um para o caminho, Conferência de imprensa, trad. Pedro Marques; Lingua da montanha, A nova ordem mundial, Cinza ás cinzas, Noite, trad. Paulo Eduardo Carvalho; Comemoração, trad. José Maria Vieira Mendes; A Black and White, É só isso, trad. Francisco Frazão; Candidato, trad. Graça P. Corrêa], Lisboa, Relógio d'Água.
- (2006), *Várias vozes*, trad. Miguel Castro Caldas, João Paulo Esteves da Silva, Jorge Silva Melo, Francisco Frazão, Pedro Marques, Joana Frazão, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, pp. 185-195.
- SARTRE, Jean Paul (1973), *As troianas*, trad. Helena Cidade Moura, Lisboa, Plátano Editora, Colecção Teatro vivo.
- SÓFOLES (2003), *Antígona*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, in *Tragédias*, pref. Maria do Céu Fialho, introd. e trad. Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira, Maria do Céu Fialho, Coimbra, Minerva.



<

Cenas de canto e dança durante os simpósios, Craterra do século IV.

Vinho e teatro na Grécia antiga*

Donato Loscalzo

O teatro, como forma literária, nasceu em Atenas no século VI a.C. e a seguir esmoreceu gradualmente, ressurgindo em Roma no século II a.C., em contextos e configurações muito diferentes. Como um rio do Carso, seguiu ao longo dos séculos um percurso irregular, desaparecendo e reemergindo em lugares e tempos diversos. Alguns séculos depois, ressurge na Inglaterra do século XVI, afirmando-se depois no resto da Europa até se tornar uma forma adquirida e consolidada na tradição burguesa, principalmente nos séculos XIX e XX.

Este movimento oscilatório deve-se antes de mais à fortuna e ao êxito que o teatro teve ao longo dos tempos junto do público, mas em parte também às resistências que encontrou nas classes elevadas, bem como na oposição de vários intelectuais que fundamentavam com frequência as suas críticas em razões éticas e religiosas. Basta pensar na polémica contra os espectáculos, por parte dos autores cristãos, que Tertuliano encabeçou.

Quando nasceu, na Atenas do século VI a.C., pelo menos nas suas formas embrionárias, foi um momento de festa em honra do deus Dioniso. Era um momento central da Dionísia Urbana, a festa dionísica por exceléncia, que visava exaltar também a grandeza política e económica da cidade. Gradualmente, porém, o teatro perdeu a sua centralidade na vida cultural, mantendo-se contudo como ponto privilegiado de observação dos hábitos e da vida do seu tempo. Em Roma o teatro era uma das formas dos ludos, dos jogos que inicialmente se organizavam para celebrar defuntos nobres ou de exceção, e teve dignidade inferior, e por certo menos público, se os compararmos a outras formas de divertimento como as corridas com carros, os espectáculos com gladiadores, ou as *venationes*.

No que diz respeito ao mundo grego antigo, os espectáculos teatrais eram frequentados por um público em festa: participante, embora por vezes distraído; crítico, embora sempre alegre. Os espectadores tinham a noção de participar num evento festivo e barulhento em homenagem ao deus do tumulto e da embriaguez. Ou seja, tratava-se para eles de um evento religioso, um tributo ao deus Dioniso, mas sempre na base do prazer. Por este motivo, ou seja, por estar ligado ao ritual sagrado das cerimónias comemorativas, deve ser considerado como uma experiência religiosa.

Um público festivo e barulhento é inimaginável para nós hoje, que assistimos aos espectáculos em sala escurecida, enquanto os actores se movimentam num espaço que sobressai pelas luzes. Os seus sons e as suas vozes são recebidos no silêncio de uma sala, um silêncio quase sagrado, interrompido apenas por breves ataques de tosse. Para os antigos, pelo contrário, actores e espectadores dividiam a mesma intensidade de luz, que era a do sol, viviam, portanto, uma dimensão partilhada, e o actor não dispunha de projectores que acompanhassem os seus movimentos ou enfatizassem as suas deixas. Tudo estava determinado pela potência da sua voz, bem como pela expressão do seu movimento.

No mundo moderno o teatro perdeu a sua valência religiosa de tributo aos deuses, aos heróis ou aos homens ilustres, e desvinculou-se da ocasião ritual da festa para se tornar uma forma de divertimento cultural. Mas, paradoxalmente, deste modo adquiriu solenidade, tornando-se um espectáculo sério, uma ritualidade com algo de sagrado, já não religioso. Por isso o público que anima as salas hoje em dia é um público correcto, bem vestido, na

sua maioria silencioso.

Para nós, hoje, ainda não são totalmente claras as razões pelas quais em Atenas o teatro foi um aspecto do ritual em honra de Dioniso. Este deus aparecia aos olhos dos gregos como um deus anómalo, fundamentalmente por ser um deus que morre e renasce, porque tem em si os genes da mortalidade herdados da sua mãe mortal, Semele. As premissas da divindade, pelo contrário, vêm-lhe do pai, o deus supremo, Zeus. É anómalo também no panteão aristocrático dos deuses dos Olimpos, porque tem as características populares das divindades dos campos e une em si todos os opostos: é macho e fêmea, é jovem e velho, deus da vida e da exuberância vital, mas também da morte. Se o teatro era um tributo religioso a este deus peculiar, não resulta claro, por outro lado, por que este deus, em todas as representações, aparecia muito raramente e com vestes nem sempre simpáticas (basta pensar nas *Rás* de Aristófanes). As razões atribuídas têm-se revelado fascinantes e dignas de interesse, mas a verdade é que o problema permanece em aberto.

Falta ainda referir um dado: no teatro os espectadores, antes e durante as representações, bebiam vinho. Isto explica também a sua exuberância e a sua intemperança durante os espectáculos. Existe um testemunho antigo que pode contribuir para iluminar alguns aspectos da presença e da participação do público no teatro, um argumento na verdade pouco estudado e sobre o qual se sabe muito pouco ainda hoje. Filócoro, um historiador do século IV-III a. C., descreve¹ a tradição antiga de comer e beber vinho antes e durante as representações. Segundo o seu testemunho, o público ia ao teatro com a cabeça engrinaldada e depois de ter almoçado e bebido. Enquanto durava o concurso de teatro, servia-se vinho aos espectadores juntamente com petiscos, principalmente bolos. Descreve também que aos coreutas era servido vinho quer quando entravam, quer quando, acabada a representação, saíam de cena (Pickard-Cambridge 1996: 374).

O teatro era, portanto, um lugar em que se assistia a espectáculos, mas os espectadores usavam grinaldas de flores e bebiam vinho, exactamente como acontecia durante os simpósios. O simpósio era uma prática maioritariamente aristocrática, difundida na Grécia arcaica e clássica. Depois de se comer a refeição em família, recebiam-se visitas ou ia-se a casa de alguém para uma "segunda refeição", de vinho e petiscos, tendo estes por objectivo prolongar o desejo do vinho e abrandar o processo de embriaguez. Era esta a prática do simpósio, muito semelhante aos nossos encontros após o jantar, ocasião de troca de ideias e de conversação sobre os assuntos mais variados, principalmente políticos, de actualidade, de desporto, mas também filosóficos. O simpósio não era especializado em nenhum destes assuntos, porque a conversação se animava de maneiras diferentes, de acordo com os participantes e a urgência dos temas a discutir. Tratava-se de uma reunião de homens organizada por alguém que se preocupava em oferecer vinho e outras formas de divertimento aos hóspedes

¹ FGrHist 328 F 171.

² Segundo Ateneu (14, 642e), que relata o testemunho de Pânfilo, estes petiscos seriam conhecidos como *epaikleia* (ou seja serviço extra) por Apíone (FGrHist 616 F 32).

³ Dioniso está presente no simpósio, ritual colectivo, sob a forma do vinho que é partilhado e misturado. Por isso foi introduzida também a música e o erotismo, mas sempre sob a forma de possessão ritual (Dupont 1994: 31).

participantes, ou seja aos simposiastas. Estavam, de facto, previstos espectáculos musicais, danças e jogos. No centro triunfava a cratera, o grande jarro onde se misturava vinho e água para os simposiastas que bebiam sempre com medida e contenção. Os participantes, entusiasmados pelo vinho, mas nunca completamente embriagados, discutiam política, entoavam cantos antigos e novos, passavam o tempo desfrutando do prazer e da alegria.

Muitos autores de teatro, principalmente de comédia, referem como se organizavam os simpósios. Aléxis na *Policlea* (Kassel/Austin: 190) fala em *tragemata*, úteis para fazer passar o tempo e para não deixar inactivos os maxilares². Efipo no *Cidone* (*Ibidem*: 13) refere os petiscos que acompanhavam o vinho e que, segundo Filócoro, circulavam entre o público também no teatro: romã, grão, favas, farinhada, queijo, mel, bolinhos de sésamo, rãs, ovos, sicómoros, bolinhos de trigo torrado, maçãs, nozes, leite, sementes de câncamo, moluscos, creme de cevada, e uma sobremesa chamada "cérebro de Zeus". Aristófanes no *Os Acarnenses* (vv. 1085-1094) faz a lista de tudo o que é necessário para os organizadores do banquete que, juntamente com o sacerdote de Dioniso, preparavam: sofás, mesas, almofadas, carpetes, coroas, perfumes, *tragemata*, prostitutas, tartes de sésamo, *itria* (bolinhos de sésamo e mel) (cf. Ateneu, 14, 646d), bailarinas e belas jovens. O consumo de bebidas era de noite e os participantes traziam na cabeça coroas de flores: em *As mulheres no parlamento*, de Aristófanes (vv. 689-92), a personagem que imagina uma sociedade "comunista", Prassagora, propõe fornecer tudo a todos, sem poupar e, em especial, fazer regressar todos às suas casas embriagados, com a coroa na cabeça e a tocha na mão.

Durante o simpósio decorriam cantos e danças festivas à volta de um altar engrinaldado de flores, segundo o testemunho de Xenófanes de Cólofon. Ateneu (11, 463c) fala de conversações sagradas com Dioniso e (11, 464 ss.) refere que os atenienses bebericavam vinho e ouviam bobos, mimos e outros artistas³. Segundo o testemunho de Teofrasto (11. 7), contratavam-se as tocadoras de flautas que faziam parte da animação do banquete. Segundo Xenofonte (*Simpósio*, 9. 7.), os banquetes terminavam com espectáculos baseados em temas eróticos ou com uma orgia (*Álcifron* 4. 13).

Na antiguidade o simpósio era uma prática privada, decididamente aristocrática, organizada pelos abastados que abriam as salas das suas casas a amigos e conhecidos, convidando-os para conversarem e para se divertirem. As pessoas comuns, pelo contrário, dedicavam-se a conversas agradáveis apenas por ocasião das festas religiosas que, mesmo assim, eram bastante numerosas ao longo do ano. Muitas fontes concordam em definir a festa religiosa como um momento para beber vinho. Em Atenas uma festa em honra de Dioniso, as Antestérias, assinalava o começo do consumo do vinho novo, em nome do deus. A partir deste momento, em várias ocasiões durante o ano, festejavam-se os deuses e os heróis oferecendo vinho aos participantes,



<

As bacantes,
de Eurípides,
enc. Fernanda Lapa,
Escola de Mulheres, 1995
(João Grosso),
fot. C. Fabião.

mas só depois de o deus da vinificação ter sido satisfeito. De facto, era necessário primeiro lembrar os deuses para lhes oferecer o que lhes era devido, e só depois se procedia à festa. Platão (*Leggi* 6, 775b-c) afirma que se pode beber até à embriaguez apenas durante as festas de Dioniso, mesmo que isto não seja isento de risco, mas seria desaconselhado embriagar-se durante os banquetes nupciais, onde se pedia sobriedade aos esposos que enfrentavam uma nova vida e iam ter filhos.

O nexo simpósio-Dioniso é evidente, sendo o vinho o elemento basilar desta forma de divertimento. A fonte de Filócoro é útil para explicar porque em Atenas o teatro foi originariamente um momento do culto em honra do deus Dioniso, dadas as analogias com o simpósio. O nexo vinho-teatro torna então compreensível o nexo Dioniso-teatro. Até hoje nunca foi dado realce ao testemunho de Filócoro, segundo o qual os participantes dos espectáculos de teatro bebiam vinho e usavam coroas de flores. Isto é, o público no teatro portava-se como se portavam os participantes de um simpósio. Também no teatro se bebia vinho e se comiam bom petiscos para acompanhar as bebidas. Aristoteles (*Ética a Nicómaco* 10, 1175b 12) regista que se comiam *tragemata* principalmente quando os actores eram mediocres, compensando o escasso prazer que vinha da cena com o que podia vir dos bolinhos.

O público no teatro bebia vinho e comia petiscos enquanto assistia a espectáculos tal como acontecia nas casas privadas. O deus do vinho protegia ambas as ocasiões festivas e cedo se tornou a figura tutelar e o destinatário do teatro. Pode colocar-se a hipótese de que o teatro não passasse de um simpósio organizado pela cidade democrática para os seus cidadãos. A democracia na Atenas clássica configurou-se como uma extensão das liberdades e dos privilégios aristocráticos a uma massa mais numerosa de indivíduos e, neste contexto, o teatro tornou-se um simpósio para muitos. A cidade encarregava-se da sua organização, como o magnata aristocrático se preocupava em organizar simpósios para o círculo fechado dos seus amigos.

Para além disso, o teatro foi associado ao deus do vinho, porque a cidade achou este momento essencial para a formação de uma mentalidade política dos seus cidadãos. A experiência teatral, de facto, cimentava a consciência de pertencer a um contexto, assim como durante séculos o simpósio teve a função de cimentar o sentido de pertença a um grupo desses notáveis que se reuniam nas salas destinadas ao consumo colectivo de bebidas.

Se o teatro é divertimento organizado pela cidade, justifica-se o consumo do vinho, em quantidade limitada, obviamente, mas como ingrediente de base. Desde sempre as várias formas de divertimento foram marcadas pelo consumo de bebidas. Beber com os outros significa tornar mais confortável, aberta e livre a conversação. Entreter-se, encontrar-se, conversar são actos que fazemos acompanhando-os com alguma bebida. Hoje esta prática é acompanhada por uma ampla série de bebidas, vinho, licores, café, chá, chocolate entre outras coisas. Na sociedade grega esta função cabia principalmente ao vinho, porque eram desconhecidas quase todas as bebidas que temos hoje ao nosso dispor.

Resta-nos perceber quem oferecia vinho e petiscos aos espectadores. Muito provavelmente era o corego, quem estava encarregado das despesas de montagem do espectáculo, muitas vezes para tentar obter o favor do público e do júri que, nos concursos teatrais em honra do deus, deviam atribuir a vitória a um dos dramaturgos a concurso. Os juízes, de resto, deviam ser condicionados no seu juízo também pela aceitação do público. O que nos diz Aristófanes a este respeito é inequívoco: 'n' *As vespas* (vv. 58-59), ele gaba-se de apostar na qualidade da sua arte para atrair a atenção e a aceitação do público e de não recorrer a servos que atiravam nozes aos espectadores para ter o seu favor. Do mesmo modo em *Pluto* (vv. 797-799) sentencia que não é deseável que um poeta cómico atire ao público, para o forçar a rir, figos secos e *trogalia*, ou seja *tragemata*, petiscos que acompanhavam o consumo do vinho. Lembra, a seguir, o hábito de um certo Dessinico de se pôr de pé para agarrar mais figos (v. 800 s.). Eram,

provavelmente, distribuições simbólicas, limitadas às primeiras filas, porque só dois escravos não podiam percorrer todos os degraus.

O teatro foi, afinal, fundamentalmente um "simpósio alargado", um simpósio democrático. Aristófanes no final de *As mulheres no parlamento* (vv. 136-1143), representa uma Serva que convida Blepíro para almoçar, aproveitando que tinha sobrado vinho de Quios e outras coisas boas. Mas o convite é alargado também ao público: "se houver alguém entre os espectadores que nos aprecia, se houver algum juiz que não defenda outros, também serão hóspedes bem-vindos, que poderão dispor de tudo o que há". O teatro estava, pois, ligado à vida da democracia, era um momento de encontro e discussão de problemas que diziam respeito à vida do homem na família (a tragédia) e do indivíduo na comunidade (a comédia). No caso da tragédia, são as conversações entre os indivíduos e o diálogo que animam a história, aprofundando problemáticas existenciais; no caso da comédia, pelo contrário, a assembleia está no centro de muitas representações, por ser a instituição política destinada à troca de opiniões. Muitas comédias antigas centravam-se na representação de momentos das assembleias. Filosofia e política, ética individual e conduta comunitária são as duas almas do teatro antigo. Os mesmos factores cabiam no simpósio aristocrático, que era privado, enquanto que no teatro podia entrar toda a gente.

A *polis* democrática ateniense alargou esta prática que tinha em Dioniso o seu referente cultural e religioso e transformou-a numa instituição comum, para todos os cidadãos. O teatro foi, num certo sentido, o simpósio colectivo e dele herdou, como vimos, muitos traços. Em primeiro lugar, o deus do simpósio é também o deus do teatro, e o vinho é o instrumento através do qual ele chega aos homens. Em segundo lugar, estas reuniões ocorriam sob o signo do canto e da dança. Em terceiro lugar, o simpósio é lugar de discussão política, como se viu, e assim será também o teatro que, através das suas duas almas (a trágica e a cómica), irá reproduzir em cena os dois momentos da poesia: a da laude elegíaca, e a da reprovação e invectiva jâmbica. Não é por acaso que os estudiosos modernos reconduziram a comédia ao jâmbico, acrescentariam, também a tragédia poderia reconduzir-se à elegia. Os dois géneros previam o acompanhamento do *aulós* (flauta), o mesmo que acompanhava o canto do coro no teatro.

Existe uma voz digna de confiança a esse respeito, que documenta o fundamento desta tese: Sócrates, segundo o testemunho de Plutarco em *A educação das crianças* (10c), definira o teatro como um grande simpósio. Fortes são, de resto, as analogias entre o simpósio e a assembleia pelas coincidências culturais: desde o tempo arcaico o simpósio era sede das deliberações dos grupos aristocráticos, assim como a assembleia o era das cidades (Vetta 1994: 156).

Exactamente pelo facto de o teatro ser o elemento

catalizador da vida cultural e política ateniense, muitos intelectuais olharam com espírito crítico para este género literário. O estadista Cleón acusava os seus concidadãos de serem "spectadores de palavras" (Tucídides 3. 38. 4) e são bem conhecidas as polémicas ligadas à função corruptora da tragédia no livro X da *República* de Platão. A sensação era a de participar numa assembleia, a de assistir a uma discussão que se tornava espectáculo. Obviamente não era só esta a razão pela qual se ia ao teatro, mas devia constituir um elemento importante. Também antes da Assembleia se bebia vinho segundo Aristófanes em *As mulheres no parlamento*, 128 ss.) e quem tinha intenção de falar usava a coroa. A cerimónia de abertura de uma assembleia é descrita pelo orador Ésquines (1. 23) que lembra ter dado uma volta ao recinto com um porquinho, enquanto o arauta recitava preces, e depois punha-se a votos a ordem do dia. A seguir o arauta dava a possibilidade a cada um de usar da palavra. Em *As mulheres no parlamento* (v. 305 ss.), Aristófanes lembra o hábito dos tempos anteriores, quando cada um ia para a assembleia levando um odre para beber, pão, duas cebolas e três azeitonas.

Referências bibliográficas

- ARISTÓFANES (1907), *Comoediae*, ed. Frederick William Hall / William Martin Geldart, Oxonii et Typographeo Clarendoniano.
- ARISTÓTELES (1996), *Etica nicomachea*, ed. Claudio Mazzarelli, Milano, Rusconi.
- ATENEU (2001), *Deipnosofisti: i dotti a banchetto*, trad. Luciano Canfora; introd. Christian JACOB, Roma, Salerno.
- FGrHist. Die Fragmente der griechischen Historiker, von Felix JACOBY, Leiden, E. J. Brill, 1923 ss.
- HENDERSON, Jeffrey (1991), *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, New York / Oxford, Oxford University Press.
- KASSEL, Rudolf / AUSTIN Colin (1983-2001), *Poetae comici graeci*, Berolini, Novi Eboraci.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur (1998), *Le feste drammatiche di Atene*, trad. it. (Oxford 1988), Firenze, La Nuova Italia.
- PLATÃO, (2005), *Leggi*, ed. Franco Ferrari / Silvia Poli Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- PLUTARCO (1987), *De l'éducation des enfants*, in *Plutarque, Œuvres morales*, I, ed. Jean Sirinelli, Paris, Les belles Lettres.
- TEOFRASTO (2004), *Characters*, ed. James Diggle, Cambridge, Cambridge University Press.
- TUCÍDIDES (1960), *Historiae*, ed. Otto Luschnat, Leipzig, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.
- VETTA, Massimo (1994), *Aristofane: Le donne all'assemblea*, a cura di Massimo Vetta, trad. Dario Del Corno, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- XENOFONTE (2003), *Simpósio*, ed. Anna Giovannelli, Milano, La vita felice.

* Todas as traduções do grego clássico são de autoria de Donato Loscalzo.

Incendiadas polémicas no Quebeque

Notas de uma europeia

Ana Pais



<
Persée,
 texto e enc. Olivier Ducas,
 Mathieu Gosselin
 e Francis Monty,
 Théâtre de la Pire Espèce,
 Quebeque, 2006
 (Francis Monty),
 fot. Émilie Bélanger.

No Quebeque, faz-se e vê-se teatro com entusiasmo. Uma das razões para tal enlevo radica na função de espelhamento crítico que o teatro vem adquirindo naquela sociedade. Nas palavras do crítico Hervé Guay, a partir da sua invenção por Michel Tremblay, em 1968, "o teatro moderno do Quebeque quis-se espelho da existência de um povo" (Guay 2005:147, trad. minha). Este "povo", pertencente à monarquia constitucional canadiana (baseada no modelo inglês), afirma-se por uma especificidade cultural, revelada no teatro. Nada alheia ao contexto político das lutas independentistas, balizado por dois referendos (1980 e 1995), a tendência identitária do teatro do Quebeque das últimas duas décadas do século passado surge como estratégia preferencial de construção ou reforço de traços de uma identidade particular.

Claramente, os quebequenses estimulam a recordação da herança linguística e cultural francófona com o hábil propósito de enfatizar um distanciamento face ao cerco anglófono. Por isso, os laços com a França, sobretudo a nível académico e cultural, têm vindo a intensificar-se ainda que isso não se traduza na difusão do panorama artístico do Quebeque na Europa, à excepção de nomes esparsos como Robert Lepage ou Marie Chouinard. E Céline Dion, claro. No passado mês de Maio, tive o privilégio de

assistir à oitava edição do Carrefour International de Théâtre de Québec e procurarei fazer aqui um breve comentário aos espectáculos que se destacaram aos olhos de uma visitante europeia.

O Carrefour tem lugar bienalmente desde há 16 anos a esta parte, na cidade de Quebeque. Na direcção artística desde o início, a dupla Marie Gignac e Brigitte Haentjens não se tem pougado a esforços no que respeita à fidelização de públicos. Tradicionalmente dedicada ao teatro francófono, a última edição do Carrefour não fugiu à regra, apesar de o seu orçamento limitado permitir o convite a quatro produções europeias. A língua exclusiva dos espectáculos foi o francês (muitos legendados em inglês) e, segundo o texto da direcção do festival, a questão da busca identitária, fosse ela pessoal, colectiva ou universal, atravessava a programação. Estas opções (ou coincidências, segundo o mesmo texto) definem, à partida, um território cultural de expectativas também elas identitárias, responsáveis porventura pela sedimentação daquele público específico.

Dentre seis espectáculos quebequenses e três apresentações de laboratórios realizados por jovens encenadores, um dos mais esperados era *Tout comme elle*, assinado por Brigitte Haentjens (renomada encenadora). Cinquenta actrizes em palco expõem a complexidade e os

>

Eraritjaritjaka, musée des phrases, de Elias Canetti, enc. Heiner Goebbels, Théâtre Vidy-Lauzanne, Suiça / Países Baixos, 2006 (André Wilms e o quarteto Mondriaan), fot. Mario del Curto.



tabus das relações mãe/filha, numa partitura de corpo, texto, dança e canto. Infelizmente, não me foi possível assistir a este espectáculo. Fica a nota da sua singularidade.

Eventualmente derivado da sua linguagem universalista (se ela for possível), o espectáculo de teatro de objectos da companhia Théâtre de la Pire Espèce, de Montréal, foi, para os meus olhos europeus, a mais surpreendente, rigorosa e estimulante produção quebequense do festival. Fundada por Olivier Ducas e Francis Monty, a companhia conheceu sucesso imediato com a sua versão particular de *Rei Ubu*, intitulada *Ubu sur la table* (1998). Ao Carrefour trouxeram uma salutar invenção a partir do mito de Perseu, *Persée* (2005). No início do século XX, três arqueólogos (os dois fundadores e Mathieu Gosselin) tentam provar à comunidade científica a existência real de Perseu através dos objectos raros que vão descobrindo e animando. A quimera não chega a concretizar-se e a dúvida existencial é relançada sobre os próprios arqueólogos/actores. Sabendo que o teatro de objectos se pauta, justamente, por criar entidades imaginadas em objectos por meio de subtis mudanças no aspecto ou funcionalidade dos mesmos, poderemos facilmente perceber que a estratégia de abordagem do mito grego revela uma inteligência e auto-reflexividade criativas assinaláveis. O enquadramento ficcional dos objectos "animados", da marioneta ou do jogo clownesco deste *Perseé* numa exploração arqueológica cria um estimulante diálogo entre os níveis da fábula: a busca de uma explicação da origem na mitologia, no teatro, no actor e no indivíduo. Mais do que a mestria técnica, é este aspecto de excelência de pensamento cénico que distingue este trabalho da média do teatro de objectos, sem descurar, todavia, o aspecto lúdico e de relação directa com o público.

Um bom exemplo da ironia discreta de *Persée* é o seu início. Na boca de cena, em frente da pequena tenda/cena onde se desenrolarão as cenas "arqueológicas", os três

intérpretes e autores apresentam-se (como intérpretes e autores) e perguntam ao público se conhece o mito de Perseu (dedos no ar, risos, etc.). Dispondo-se a actualizar os dados do espectador, iniciam uma projecção de diapositivos sobre a tela que fecha, temporariamente, a tenda/cena, acompanhada por uma narração do mito. Mas, de tal forma o mito é imbrincado e o actor o narra com velocidade (apesar das pausas e repetições cómicas para garantir que todos percebiam a genealogia das personagens), que provavelmente ninguém terá conseguido ficar com ideia alguma sobre ele. Com este artifício simples se estabelece o ponto de partida, de ironias múltiplas, para a entrada no mundo dos objectos de Perseu e na moral da história: todos terão acesso ao espectáculo, com ou sem conhecimento do mito, pois a sua linguagem cénica disso se encarregará.

No pólo oposto de *Persée* em termos de aparato cénico, a mais recente criação do compositor suíço Heiner Goebbels, *Eraritjaritjaka – Musée des Phrases*, mostrou como nas grandes produções, sobretudo naquelas em que se recorre à tecnologia em grande escala, a simplicidade ganha à pura exibição técnica. Concebido como uma partitura multimédia, isto é, assumindo o corpo e a palavra como notas colocadas em relação num mesmo plano, *Eraritjaritjaka* resulta num belíssimo concerto de câmara para um actor. Em cena, o Quarteto de cordas Mondriaan (Amsterdão) interpreta maioritariamente compositores do século XX (inclusivé, o próprio Goebbels) e o actor francês André Wilms, que dá voz às palavras poéticas, ensaísticas e diarísticas do Nôbel Élias Canetti (1905-1994). "Considerações de um intelectual na sua vida pública e privada" poderia igualmente servir de subtítulo a este espectáculo, na medida em que a dicotomia público/privado, tanto das palavras quanto do homem, se materializa por meio do dispositivo cénico principal: a casa, lugar habitado pelo indivíduo e museu da obra do



<
Incendies,
 texto e enc. Wajdi
 Mouawad,
Abé carré cé carré,
 Quebece, 2006
 (Éric Bernier,
 Gérald Gagnon,
 Reda Guérinik,
 Andrée Lachapelle,
 Marie-Claude L'Anglois,
 Isabelle Leblanc,
 Julie McClellan,
 Richard Thériault
 e Isabelle Roy),
 fot. Yanick MacDonald.

autor. Da implícita homenagem a Canetti, destaca-se o artifício tecnológico que, exemplarmente, cria esta dinâmica: a partir de determinado momento, o realizador belga Bruno Deville filma ao vivo André Wilms, cuja imagem se projecta numa imensa casa de cenário, criando uma sensação de maior intimidade com a figura do actor. De repente, este abandona o palco e vêmo-lo nos corredores, a sair do teatro, a entrar num táxi e, finalmente, num pequeno apartamento das ruas do Quebece, mas apenas na projecção. O efeito produzido é absurdamente desconcertante. Com a pergunta simples "onde está o actor?", gerada no público, Goebbles não só actua no plano da relação palco/plateia, tão cara aos experimentais anos 70, mas também o reelabora brilhantemente, integrando a tecnologia no espectáculo ao serviço do conceito teatral e não o contrário. Para prová-lo, a reaparição de Wilms. Depois de um longo momento em que o observavam na tela, na intimidade do lar, reencontramo-lo de novo no palco, imprevisivelmente ao lado do quarteto, que havia saído para os bastidores afim de se juntar ao actor, no interior da casa, pensávamos nós, só cenário. Assim, afinada com a clave da partitura, a estratégia dramatúrgica faz mergulhar também o espectador numa ambiguidade insidiosa entre as esferas do público e do privado.

Por último, gostaria de fazer referência a um espectáculo quebequense, escrito e encenado pelo libanês Wajdi Mouawad, residente em Montréal há mais de uma década, tendo feito a sua formação teatral já no Canadá. *Incendies* coloca em cena a história trágica de uma mulher (quebequense de origem libanesa) que se fecha num silêncio patológico nos últimos anos de vida. Os seus filhos gémeos desenterram a verdade das violências passadas nos conflitos do Médio-Oriente, num bem urdido enredo de inspiração edipiana. À semelhança de outros espectáculos do mesmo autor, que tem vindo a ser

premiado desde 1998, *Incendies* teve uma recepção enfática da crítica e do público em geral. No entanto, para alguém com um *background* teatral europeu, o espectáculo deitava tudo a perder pelo registo enfadonho das interpretações: melodramático, gritado, redundante. Numa palavra, antigo. Aquilo que me leva a referir-me a ele prende-se com a pergunta que trouxe comigo relativamente à possibilidade de recepção justa de um espectáculo culturalmente específico.

Depois do espectáculo despontou uma discussão, bem internacional, sobre a questão da representação. E, diga-se, entre europeus e canadianos não foi possível consenso, nem sobre a pertinência do estilo adoptado, nem sobre qual o nome que melhor o define. Em síntese e apesar de muitas oscilações terminológicas, os europeus defendiam que o espectáculo teria como base o modelo europeu correspondente ao teatro realista (com réstias de declamação e psicologismos); por sua vez, os canadianos reivindicavam um outro realismo, mais poético, para o registo adoptado, com base no modelo americano. Embora não concordando com esta argumentação, pois não é evidente que no realismo stanislavskiano de Lee Strasberg resida a diferença do teatro americano, não pude deixar de reabrir, honestamente, a questão: a diferença de critério estético é absoluta ou relativa, dependendo apenas do ponto de vista cultural implicado em cada espectador (e nem sequer se considera aqui a nacionalidade do encenador!)? Admitindo que é relativa, será possível, então, uma crítica rigorosa e justa no plano internacional?

Referência bibliográfica

GUAY, Hervé (2005), "Le Miroir vole en éclats: Une décennie de québécois" in *Franchir le mur des langues*, Montréal, Éditions du Canal, pp. 147 - 155.

César Brie e o Teatro de los Andes

Da história, com amor

José Alberto Ferreira

< >

Otra vez Marcelo,
texto e enc. César Brie,
Teatro de los Andes, 2005
(César Brie e Mia Fabbri),
fot. Chicco de Luigi



César Brie é um dos criadores mais fascinantes do teatro contemporâneo. Presença regular em festivais e outras ocasiões em contexto europeu, este argentino de 52 anos atravessou já as fronteiras do mundo de muitas maneiras: em 1974, opta pelo exílio em Milão, fugido do regime dos generais; em 1980, vai para a Dinamarca com Eugenio Barba e o Odin Teatret; depois de um curto regresso a Itália, vai para a Bolívia em 1991, onde funda o Teatro de los Andes, companhia com a qual produziu desde então vários trabalhos e que permanece como uma referência do teatro boliviano e sul-americano. Este percurso extraordinário encontra interesses e motivações claras no território do político. Mas também na poética do texto e do actor, na palavra transformadora e essencial, no corpo expressivo, inteligente e sensível do actor. Mas também no território e na história e nas pessoas. O teatro que César Brie pensa e faz é "um teatro necessário"¹.

Sirva quanto fica dito de breve apresentação ao mais recente espectáculo de César Brie / Teatro de los Andes: *Otra vez Marcelo*. Estreado em 2005, na Bolívia, o espectáculo apresenta-se entre a estética documental e a memória poética da história. Num dispositivo cénico de grande sobriedade, ladeado por duas bancadas (cheias de espectadores de uma calorosa Itália pré-eleitoral), dois actores (César Brie e Mia Fabbri) trazem-nos a história de Marcelo Quiroga de Santa Cruz, intelectual e político boliviano, figura destacada da luta pelos direitos humanos e pela independência económica da Bolívia, nomeadamente através da nacionalização do petróleo (que chegou a implementar enquanto ministro). Em 1971, Marcelo fundou o Partido Socialista da Bolívia e, consequência da sua irreverente intervenção parlamentar, foi brutalmente assassinado, a 17 de Julho de 1980, às ordens do general Luis García Meza.

Não se trata, porém, nem de realizar o encómio *post mortem* de Marcelo, nem de fazer um teatro puramente

documental. César Brie encontra o fio condutor num dos traços mais belos da vida de Marcelo: o seu amor e a união de toda a vida com Cristina Trigo de Quiroga, a cujo empenho se deve a condenação, dez anos depois do crime, do General Meza. Um casamento quase juvenil (ela adolescente) une estas duas figuras com os fios do destino e da paixão e organiza para o espectador os termos da fábula, dominada pela fisicalidade expressiva dos actores e adjuvada por um limitado conjunto de objectos: quatro bonecos soldados, manipulados com simplicidade, representam forças militares; taças de farinha representam riquezas naturais (e a incontornável alusão à problemática da produção de droga na América do Sul); um biombo, num dos topes da cena, refaz o espaço, estabelece limites, oculta e desvela a intimidade; dois cabos atravessam discretamente o palco de lado a lado, dando ocasião a um jogo belíssimo de manifestação da suspensão amorosa, numa teatralidade que evoca com orgulho a praça pública ou o número de circo, mas também a teatralidade de Tadeusz Kantor; por fim, um projector de vídeo mostra fotografias no outro topo do palco: sobre uma tela pintada, com casas a ladear uma rua, correm imagens de Cristina, Marcelo (verdadeiros e de ficção), a história deles e a da Bolívia, recortes de jornal e títulos de imprensa. No final, ouve-se o registo da voz de Marcelo num dos seus discursos mais empenhados sobre o seu país.

As modalidades de discurso de que César Brie aqui lança mão oscilam entre o dramático e o narrativo, oscilação guiada pela mestria de uma dramaturgia que sabe encontrar na modernidade da narrativa (como a havia identificado Szondi² e de que se encontram excelentes cultores) uma condição exemplar. As duas personagens cruzam, com efeito magistral, os dois modos de enunciação, contando e contando-se com as palavras e com o corpo. Com certeira eficácia, palavra e corpo colocam-se frequentemente em contraste, um contrariando o que faz

¹ Título de um manifesto de César Brie:
"Per un teatro necessario",
in F. Marchiori (org.), *César Brie e il Teatro de los Andes*, Milão, Ubulibri, 2003, pp. 121-125.



**PASADO Y PRESENTE DE LA DEMOCRACIA
Y EL SOCIALISMO EN BOLIVIA**

HOMENAJE A MARCELO QUIROGA SANTA CRUZ

Academia "Pablo de Rokha", Facultad de Economía, UNAM.
Pachuca, 19-25 de octubre de 2005, de 10:00 a 15:00 hrs.

Apoyaron:
Facultad de Economía, UNAM
Facultad de Estudios Superiores-Acatlán, UNAM
Programa en Estudios Latinoamericanos, UNAM

PROGRAMA

Martes 11 de octubre:

Oliver Interiano y periodistas

Vídeo: "Marcelo" (intervención sobre Ortega entre César Trigo y Marcelo Quiroga Santa Cruz); "Marcelo Quiroga Santa Cruz y su etapa en Bolivia"; "Marcelo Quiroga Santa Cruz y su etapa en Bolivia".

Exposición:

Mercede Gil (Integrante Equipo Latinoamericano, UNAM)

Miguel Ángel Gómez (periodista, Reforma)

Hugo Rojas (Periodista independiente, UNAM)

Alejandra Gómez (periodista, UNAM)

José Bracamontes (periodista, La Jiribilla)

Moderador: Norma de la Rosa

(Continúo: Periodista Equipo Latinoamericano, UNAM)

Márcenes 12 de octubre:

Defensa de los recursos comunitarios y acuáticos

Vídeo: "Internacionalizado Marcelo Quiroga Santa Cruz"; "Acusación contra el líder de la lucha de los pueblos de la Sierra, agua y tierra, en Bolivia"; "Internacionalizado Marcelo Quiroga Santa Cruz"; "Internacionalizado Marcelo Quiroga Santa Cruz".

Exposición:

Roberto Arellano (periodista, Reforma, Yotatá)

Jorge Javier Espinosa (FES-Acatlán)

Mario Alvarado (CELE y Programa Latinoamericano, UNAM)

Alicia Morales (FES-Acatlán)

Moderador: Antonio Izquierdo

(Secretario General, Facultad de Economía, UNAM)

Coordinación e Información:

Héctor Ríos, Norma, Periodista, UNAM

Programa FCA, UNAM, Tel: 5622-8451, Cu.

o outro: enquanto a voz narrativa inscreve a historicidade, numa sequencialidade impregnada pelo vívido, o corpo representa ações outras, entre o essencial e o minimal (uma emoção ou um gesto que permanece, enquanto a história segue veloz o seu curso ou as suas razões). Constituem-se, assim, fluxos discursivos complementares, sempre interpenetrando a história íntima na história da Bolívia de que Cristina e Marcelo são sujeitos.

Mesmo no contexto trágico em que esses dois níveis mais se tocam, o do desaparecimento e morte de Marcelo, é desta intimidade com a história que resulta a mais profunda leitura de *Otra vez Marcelo*. Contar a história de amor que os une é sempre contar a história de outros amores: liberdade, independência, empenhamento político, espírito livre.

Espectáculo profundamente enraizado, como se disse, na história – desde as imagens projectadas até aos excertos de textos de Marcelo ou às referências à história recente da Bolívia, todos os sistemas do espectáculo convergem nesse desiderato documental – nele, o eixo condutor nunca deixa de ser o dos protagonistas e da sua história de amor, a permitir ampliar a galeria de pares amorosos de que o nosso imaginário se povoa (de Abelardo e Eloísa a Tristão e Isolda, ou Romeu e Julieta).

Esta, que poderia talvez dizer-se deslocação do histórico para o privado (ou uma sua abertura), encontra plena confirmação no modo como a representação do tempo abre e fecha o espectáculo. Enquanto na abertura, Marcelo e Cristina se encontram como que fora do tempo, modo reconhecível de exposição de informação de abertura, no final, é a repetição de ações que liberta do tempo e eleva os amantes além da história: Marcelo e Cristina correm um para o outro e abraçam-se, para depois Marcelo desfalecer e Cristina o amparar até ao solo. Seis vezes se repete o movimento, enquanto as palavras se renovam contando a paixão, o reencontro e o amor. O caso de Marcelo Quiroga Santa Cruz e Cristina Trigo de Quiroga é um caso de amor e de política, de história e de sentimento, de afectos e desígnios nacionais. Como o teatro de César Brie.

Viver, mesmo entre viagens e solicitações europeias, em Yotatá, na Bolívia, numa quinta onde a agricultura e o teatro dão as mãos, não é senão cumprir esse desígnio de forma exemplar.

<

*Otra vez Marcelo,*texto e enc. César Brie,
Teatro de los Andes, 2005
(Mia Fabbri),
fot. Chicco de Luigi.

² Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1965. Existe uma tradução disponível em português do Brasil: *Teoria do drama moderno* (1880-1950), trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac Naify.

Fazer teatro na Hungria

A alternativa dos Pintér Béla e Companhia

Mónika Bense

<
 Kórház-Bakony
 (Hospital Bakony),
 texto e enc. Pintér Béla,
 1999
 (Deák Tamás,
 e Tamási Zoltán),
 fot. Gábor Dusa.

>
 Kórház-Bakony
 (Hospital Bakony),
 texto e enc. Pintér Béla,
 1999
 (Pintér Béla e
 Thuróczy Szabolcs),
 foto-montagem de
 Gábor Dusa.



¹ Em Novembro de 2004, a companhia Katona József Színház apresentou no Teatro Nacional S. João, no Porto, o espectáculo *Tartuffe*, integrado no

PoNTI. Uma breve

referência a este espectáculo encontra-se no artigo "PoNTI' 04 / XIII

UTE", da autoria de Alexandra Moreira da Silva

e Paulo Eduardo Carvalho em *Sinais de cena*, n.º 2, Dezembro de 2004,

pp. 106-107.

² A companhia apresentou-se em Lisboa, no Grande Auditório da Culturgest, a 13 de Janeiro de 2005 com o espectáculo *Siráj (A gaivota)*.

³ Uma das particularidades da língua húngara é a inversão do nome: primeiro vem o apelido, depois o nome próprio.

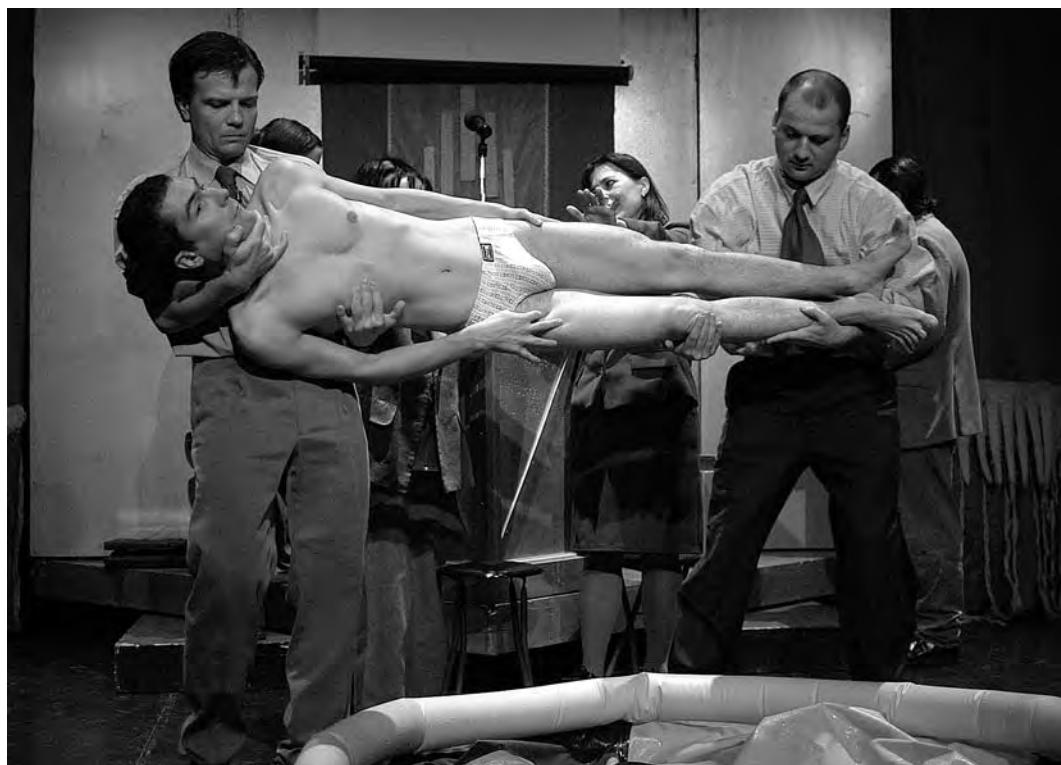
O teatro húngaro não é totalmente desconhecido em Portugal. Basta pensar no Teatro Katona József¹ e nos Krétakör² que, a meu ver, bastariam para provar que vale a pena dar mais atenção ao teatro que se vem fazendo neste país do Leste europeu.

O grupo Pintér Béla e Companhia é considerado um dos teatros mais inovadores na Hungria. O objectivo dos artistas que o compõem é criar peças de teatro contemporâneas, baseadas na observação profundamente crítica e, ao mesmo tempo, fortemente irónica da sociedade, aí incluindo a própria personalidade dos seus criadores. De entre os processos usados contam-se a sobreposição irónica da realidade e do surreal, do autêntico e do *pastiche*, do folclore húngaro e do *kitsch*. A originalidade das suas ideias fez deles uma das companhias mais relevantes do país.

O dramaturgo inglês David Hare escreveu com grande entusiasmo sobre Harold Pinter, declarando que, sempre que se senta para ver uma peça de Pinter não sabe o que lhe vai acontecer nas 2-3 horas seguintes. Se calhar esta coincidência de apelidos³ não é um acaso, e o teatro experimental húngaro de Pintér Béla, dramaturgo,

encenador e actor, é tão único no seu género na Hungria como o "fenómeno Harold Pinter" na Grã-Bretanha. O Pintér húngaro procura obsessivamente novos caminhos, fórmulas da interpretação e, no meio teatral húngaro, é considerado acima de tudo o mais original fazedor de teatro.

Na Hungria, este tipo de teatro criado por uma pessoa, centrado numa figura carismática, é uma raridade. Pintér encena unicamente as suas peças e desempenha papéis principais nos espectáculos que cria a partir delas. Sem ter uma formação profissional específica em teatro, é um autodidacta que fundou a sua própria companhia em 1998 e, a partir daí, todos os anos estreia um novo espectáculo. A Pintér Béla e Companhia reconhece-se como teatro "alternativo", de sentido experimental, o que os diferencia do teatro "de pedra", ou seja, dos teatros oficiais. Esta diferença resulta dos dois tipos de financiamento estatal que encontramos na Hungria: um que é aplicado no teatro mais "institucional" (atribuído anualmente sem necessidade de concurso) e outro que abrange os grupos experimentais (sujeito a concurso anual) sendo este significativamente mais modesto e obedecendo



a regras menos rígidas. A diferença entre estes dois "sistemas" de teatro reside não só no financiamento, como também na utilização de meios e estilos diversos de apresentação. De entre os teatros experimentais distinguem-se ainda três ou quatro companhias de méritos reconhecidos – entre eles os Pintér Bela –, dos grupos menos reconhecidos e, em consequência disso, ainda menos apoiados. A Pintér Béla e Companhia é actualmente formada por oito actores fixos com percursos de vida bem diferentes, mas que, na sua maioria, não tendo formação universitária, contam já com uma vasta experiência teatral.

O teatro produzido por Pintér Béla é deliberadamente provocatório. Alguns críticos de teatro na Hungria usam a designação "Pinteriada" quando falam do trabalho dele, dando ênfase às características singulares, únicas, da obra do Pintér na Hungria. Não pertence a correntes estéticas propriamente abstractas, mas obviamente também não se poderia considerar um "clássico". Pintér Béla como dramaturgo não pretende produzir obra literária (não obstante as suas peças terem uma indiscutível qualidade artística), mas sim "obras de vida", "dramas de vida" irônicos, mas de inspiração autêntica, que se constroem

de clichés, estereótipos, frescos banais do nosso quotidiano, quer no uso da linguagem, quer na construção das personagens. Alguns críticos afirmam que os seus textos são puramente teatrais, por não poderem existir fora do ambiente do espectáculo, uma vez que tudo neles se concentra no palco. Recorrendo a uma metáfora, poderíamos dizer que as suas peças parecem cadeiras de três pernas: sem o meio teatral, não conseguem apoiar-se bem, perdem o equilíbrio⁴.

Ao longo das nove peças até agora escritas e encenadas, ganham volume algumas características da "Pinteriada" que distinguem este autor dos outros intervenientes do teatro experimental húngaro. O seu ponto de partida é obviamente o texto cujo aspecto mais saliente é o de tratar uma temática pessoal numa perspectiva radicalmente subjectiva. Cinco das suas nove peças abordam temas como a perda dos valores tradicionais, a morte do pai, o relacionamento, pai e filho, as religiões, o alcoolismo, a violência doméstica e o sentimento de crise (artística) que parece dominá-lo. Antes de começar a desenvolver um novo projecto, Pintér procura em si o que o perturba, deste modo tentando encontrar

<
A sehova kapuja
(A porta que abre para
nenhum lugar),
 texto e enc. Pintér Béla,
 2000
 (frente: Pintér Béla,
 Hernádi Csaba,
 Thuróczy Szabolcs, atrás:
 Balogh Margit, Enyedi Éva,
 Csatári Margit,
 Tamási Zoltán),
 fot. Gábor Dusa.

⁴ Apesar desta ideia tão recorrente na avaliação do teatro de Pintér, foi recentemente publicada a sua peça *A rainha dos bolos* na colectânea *Ribalta 2005* (coord. Dávid Anna, Budapeste, Editora Magvető, 2006), o que constitui a sua primeira obra publicada.

as raízes dos problemas da sociedade no indivíduo. A sua hiper-sensibilidade aos problemas humanos ajuda-o a abordar a realidade de forma profunda, a que não falta uma clarividência por vezes cruel. Por esta razão, nunca se interessou por encenar obras "alheias", temas inventados por outros autores, nem quis trabalhar para teatros institucionais, ainda que já tenha sido convidado por alguns.

Este ano, porém, verificou-se uma excepção: Pintér aceitou o convite da Escola Superior do Teatro e Cinema de Budapeste, tendo chegado a um acordo com a sua direcção. Assim, aceitou trabalhar com os treze finalistas da Escola, daí resultando um extraordinário trabalho em torno da sua peça mais recente *Korcsula*. Com efeito, fez uma primeira encenação em Budapeste com os treze alunos da Escola Superior, e depois, em Zagreb (Croácia) no Festival Eurokaz, apresentou-a com os oito actores da sua companhia. Uma comparação entre estas duas produções torna claro o seu modo de trabalhar, explorando as virtualidades de cada actor e o modo de recompor a peça para cada espectáculo. Neste caso concreto, ainda, abordava uma temática que é comum à Croácia e à Hungria, o que torna clara a sua pertença a um universo cultural centro-europeu. Apresentava, com efeito, uma forma de *modus vivendi* típica de países como a Hungria e a Croácia, transmitindo, assim, um ambiente e formas de pensar que caracterizam a vida nesta região.

As obras de Pintér Béla dividem-se em dois grupos em função do tema que elaboraram⁵. A primeira peça, ou seja, o ponto de partida da "Pinteriada" foi o *Jugo camponês*⁶, em 1998, que tocou num tema muito pessoal, vivido pelo autor ou pelos seus familiares mais próximos, dando início a uma série de obras com temática pessoal. Nesta primeira peça, Pintér apresenta o declínio dos valores do nosso quotidiano através de uma boda no campo que

termina em orgia e bacanal, mostrando o esvaziamento completo das tradições dum povo e da vida humana, em geral. Na peça que a seguir escreveu – *Hospital Bakony*⁷ – o autor descreve a situação de sujeição e dependência total em que estão os pacientes hospitalizados e a desmoralização total da sociedade médica. O tema pessoal aqui é a morte do seu pai através da qual faz uma forte crítica à sociedade, misturando-a, contudo, de forma surreal, com as histórias famosíssimas de bandidos de aura romântica que se escondiam nessa montanha Bakony. *A porta que abre para nenhum lugar* trata da ameaça das seitas religiosas que atraem os jovens solitários e infelizes oferecendo-lhes uma alternativa de vida falsa, que pode por vezes ser mortal. A peça *Mata, aparvalha* aborda o tema do alcoolismo, a luta do indivíduo contra o vício mais preocupante da Hungria, e que, no fim, naufraga. Mas a sua obra mais emblemática da série de peças com temática pessoal é *A rainha dos bolos*, que consiste numa confissão muito corajosa da própria infância do autor, revelando um tema social muito melindroso: a violência doméstica.

A outra parte da "Pinteriada" apresenta problemas da sociedade actual. A obra *Gyeveska* (a palavra significa "menina" em russo) tem como tema central a Segunda Guerra Mundial, o fascismo, a tragédia nacional húngara, cujas consequências são ainda hoje sentidas na sociedade húngara. A ópera *do camponês* é uma excepção porque evoca uma lenda húngara muito comum do início do século XX, época das grandes emigrações húngaras para as Américas. O filho emigra e, depois de ter ganho uma fortuna, volta para a casa dos pais, mas, como eles não o reconhecem, matam-no e roubam-lhe o dinheiro. O tema não parece actual, mas no início do século XX a emigração foi um dos problemas mais graves da sociedade húngara. A penúltima peça, *O nariz da minha mãe*, tem

⁵ Esta divisão é reconhecida pelo próprio autor/encenador.

⁶ O espectáculo recebeu o prémio do Melhor Espectáculo de teatro experimental do ano, atribuído pelos críticos de teatro

⁷ Bakony é uma montanha húngara que no século XIX se tornou famosa por albergar proscritos revolucionários.



uma história mais complicada. Apresenta um pequeno teatro húngaro na Transilvânia, um lugar muito peculiar na Europa Central, onde vive uma comunidade húngara, que, sendo embora uma minoria, continua a ser expressiva. A acção representa um momento de crise – artística e pessoal – do autor e traz à cena duas figuras estranhas – um doente rico e um charlatão – que querem roubar um rim. Apesar de se constatar no final que se tratou de um pesadelo, não deixa de metaforicamente referir-se à realidade de hoje, revelada como terrível e imoral. A peça mais recente – *Korcsula* (nome de uma ilha croata) – traz-nos um tema aparentemente mais ligeiro: as férias à beira-mar num dos lugares preferidos dos húngaros na Croácia. Apesar de a história se reportar a um ambiente de descontração, nela surgem algumas figuras que vivem as suas tragédias pessoais e que se revelam típicas daquele lugar centro-europeu: o amante que é um turco mafioso, o homem de negócios que, sendo embora homossexual, leva atrelada a sua secretária, o pai – com uma doença terminal – e o filho deficiente mental.

Podemos dizer que Pintér domina todas as áreas no mundo do teatro: é escritor, encenador e actor (segundo os seus críticos, é o melhor actor da sua companhia). O seu teatro não é democrático, nem ditatorial: por um lado, é ele o criador "total", mas, por outro, trabalha em estreita ligação com os seus actores, "usando e abusando" das características deles. Pode dizer-se que Pintér lhes rouba a alma, na medida em que, quando cria as suas personagens, aproveita as características, os gestos, os movimentos e os conhecimentos quotidiano dos seus actores. Mas, para além disso, exige-lhes um estilo muito natural, minimal, sem os elementos típicos do teatro oficial. Não é analítico: é concreto. Neste teatro não há lugar para as improvisações ou para o individualismo, uma vez que o espírito de Pintér se infiltra em tudo.

Há ainda um outro elemento básico no teatro de Pintér: todos os actores têm de ter uma vasta experiência em danças tradicionais húngaras, já que em todas as suas peças se encontram elementos do folclore húngaro, misturados muitas vezes com a cultura *pop* e/ou a música clássica. Vimos isso, por exemplo, na *Ópera do camponês*, onde os actores tinham de cantar árias, recitativos, duetos e partes corais. O espectáculo tornou-se uma verdadeira obra-prima, misturando a música folclórica húngara com a música barroca e algumas canções populares dos anos 70 e 80. O compositor Benedek Darvas ganhou cinco prémios pela originalidade musical da peça. No espectáculo *Gyévsuka* confrontava-se o folclore com o barroco tardio de Puccini e as canções húngaras típicas da Segunda Guerra Mundial. Deste belíssimo cruzamento de tipos de música surge nas suas "óperas" uma reinterpretação do género musical com um sentido muito irónico.

Outra característica das suas obras é um uso peculiar da linguagem comum. Com efeito, Pintér "rouba" frases, expressões idiomáticas e modismos em voga aos falantes da rua, conferindo às suas peças uma aggramaticalidade que torna aquele linguajar uma reprodução autêntica da realidade contemporânea, a que não falta, porém, um traço irónico e enigmático. Outro elemento estruturante do mundo teatral de Pintér é o seu tratamento do tempo, sobrepondo presente e passado, de uma forma que acompanha, de resto, a convivência que tantas vezes no seu teatro se estabelece entre real e irreal.

É esta constante formulação contraditória do seu mundo artístico, este permanente entrecruzar de géneros – tão próprio da sua professada pós-modernidade – que torna Pintér Bela um criador único que vive intensamente a sua vida através da arte que cria, como se nada mais valesse a pena fazer para além do teatro.

<
Parasztoperá

(A ópera do camponês),
texto e enc. Pintér Béla,
2001
(Enyedi Éva, Baranyi
Szilvia, Tóth József,
Hámori Gabriella),
fot. Gábor Dusa.

A sütemények királynője
(A rainha dos bolos),
texto e enc. Pintér Béla,
2005
(Csatári Éva, Enyedi Éva,
Deák Tamás, Pintér Béla),
fot. Gábor Dusa.

>

>
Black Watch,
 enc. John Tiffany,
 Teatro Nacional da
 Escócia, Edimburgo, 2006
 (Emun Elliot
 e Paul Higgins),
 fot. Manuel Harlan.



O Teatro Nacional da Escócia vai à guerra

Mark Brown

O novo Teatro Nacional da Escócia (TNE), que lançou o seu programa inaugural em Fevereiro deste ano, alcançou já uma reputação de dinamismo, energia e audácia. Nos seus primeiros sete meses, a companhia – que não dispõe de nenhum edifício próprio, apostando antes em circuitos de digressões, acolhimento de espectáculos e em co-produções com uma grande variedade de outras companhias – produziu um total de 22 espectáculos diferentes, desde peças nos grandes palcos de cidades importantes até trabalhos desenvolvidos em estúdio apresentados em cidades mais pequenas, nas zonas rurais e nas ilhas.

Os resultados desta actividade tão intensa têm sido recebidos criticamente, como seria inevitável, de modo muito diverso, embora de forma genericamente entusiástica. *Roam*, uma co-produção inteligente e poderosamente envolvente com a companhia Grid Iron, de Edimburgo, especializada em "espectáculos percursos" – *promenade performance* –, recebeu um conjunto de prémios na edição de 2005-2006 dos Prémios da Crítica para o Teatro na Escócia. Representada no interior, e por detrás, das barreiras de segurança do Aeroporto Internacional de Edimburgo, o espectáculo debruçava-se sobre questões de instabilidade global (desde a guerra até ao tratamento reservado por alguns governos aos refugiados), com humor, sentimento e uma visão penetrante.

Realism, do dramaturgo e encenador Anthony Neilson, que constituiu a primeira contribuição do TNE para o prestigioso programa do Festival Internacional de Edimburgo, motivou uma reacção crítica mais variada. Baseado na experiência escatológica e cheia de expletivos de um dia na vida de um homem de meia-idade, sem rumo, que decide passar o seu tempo em casa em cuecas, o espectáculo foi descrito de forma muito positiva por Benedict Nighingale, o crítico de teatro do *The Times*, como "irreverente, disparatado, de mau gosto, por vezes exibicionista e, frequentemente, hilariante". Joyce McMillan, do *The Scotsman*, mostrou-se menos entusiástica, destacando a "paisagem psicológica inacreditavelmente banal" e interrogando-se: "Será que o tema da crise de meia-idade de um determinado grupo demográfico de homens britânicos justifica a profundidade da obsessão escatológica e do infantilismo erótico que este espectáculo por vezes atinge, ou o modo como desperdiça o precioso capital de risco do Festival Internacional de Edimburgo e do TNE em algumas piadas visuais de muito fraco efeito?" Na minha própria crítica ao espectáculo, para o *Sunday Herald*, atrevi-me a ir ainda mais longe, descrevendo a peça como "um exemplo horrível de tolice deliberadamente pós-moderna... que ostenta a sua ironia tão contemporânea como um letreiro luminoso sob o efeito de drogas".

A indiscutível história de sucesso desta primeira temporada do TNE foi, contudo, *Black Watch*. A peça é um exemplo de teatro *verbatim*, tendo sido escrita a partir de entrevistas conduzidas pelo dramaturgo Gregory Burke com anteriores membros do famoso regimento escocês do Exército Britânico, os Black Watch, com serviço prestado no actual conflito no Iraque. Embora ostensivamente concentrada na invasão e ocupação do Iraque, a peça também se debruçava sobre a longa história dos Black Watch, um regimento que, para fúria de muitos dos seus antigos e actuais membros, está neste momento a ser incorporado num regimento mais alargado por decisão do governo britânico.

Dirigido pelo encenador associado do TNE, John Tiffany, o espectáculo foi unanimemente recebido de forma muito positiva pela crítica. E foi, sem dúvida, a grande atração desta última edição da secção *Fringe* do Festival de Edimburgo – que continua a ser o maior festival artístico do mundo –, com lotações esgotadas durante todos os dias, acompanhado de críticas entusiásticas ao trabalho desenvolvido.

Apresentada no agora desactivado salão de treinos da Universidade de Edimburgo, a peça abria com um *pastiche* humorístico do Tatu Militar de Edimburgo – o popular acontecimento que, todos os Verões, exibe música militar, proezas físicas e de armaria no terreno do Castelo da cidade –, antes de avançar para um relato profundamente dramatizado das histórias contadas pelos jovens entrevistados por Burke. A dada altura, uma mesa de bilhar utilizada pelos agora civis, mas antes soldados, é cortada ao meio, revelando dois membros dos Black Watch completamente fardados, avançando, de forma hesitante, através de uma rua iraquiana. Num outro momento, três soldados ensanguentados e mortalmente feridos surgem suspensos no ar por arames, ao mesmo tempo que Tiffany cria uma visão espectacular e perturbadora das consequências de um ataque suicida.

Na Grã-Bretanha, a ideia do teatro *verbatim* vem sendo associada à utilização relativamente directa de declarações recolhidas nos meios de comunicação social ou nos tribunais ou, ainda, através de entrevistas realizadas por investigadores. O texto de David Hare, *The Permanent Way*, sobre o processo de privatização dos caminhos de ferro britânicos – uma experiência que, na minha opinião, não merecia o aplauso que recebeu em alguns quadrantes – é muitas vezes apresentada como exemplo e modelo deste género teatral. *Black Watch* conseguiu, pelo menos no contexto do teatro britânico, alterar o entendimento que se pode ter deste género dramático. Inserindo as palavras recolhidas numa versão dramaticamente ficcionada da situação de entrevista e, simultaneamente, criando cenas mais “teatralmente” tradicionais – completadas por diálogos imaginados e por um movimento naturalista, mas profundamente coreografado –, a peça contribuiu enormemente para melhorar a reputação de um género que muitos consideravam rígido e inflexível.

Na sua crítica para o *Independent on Sunday*, Kate Bassett escreveu: “Aquilo que é inesperadamente dramático é que Burke incorpora a situação da entrevista e as suas tensões ebulentas na própria peça”. O crítico do *Financial Times*, Ian Shuttleworth, elogiou a capacidade do dramaturgo em “identificar diferentes tipos de relações masculinas, tais como a camaradagem, o espírito de comunidade e a rivalidade”. McMillan, no *The Scotsman*, sugeriu: “O texto de Burke não representa a última palavra sobre a história do mais famoso regimento militar da Escócia. Mas representa um extraordinário passo em frente na nossa compreensão e reconhecimento de uma parte vital da nossa história nacional e, potencialmente, da relação entre o teatro escocês e um público popular o mais vasto possível, tanto a nível doméstico como para além das nossas fronteiras”.

Não obstante esta opinião crítica esmagadoramente positiva, surgiram dois comentários importantes e, de algum modo, divergentes ao espectáculo, um deles de ordem mais estética, outro de ordem política. Na minha própria recensão para o *Sunday Herald*, em que se exprimia a opinião de que *Black Watch* “se coloca claramente acima de outras experiências de teatro *verbatim*”, acrescentava-se, contudo, um lamento sobre as sequências de movimento não naturalistas. Referindo, em particular, uma cena em que uma luta breve entre dois soldados é executada ao som da música de Max Richter, tornando-se quase um número coreográfico, escrevi: “Tiffany, o encenador, e Steven Hoggett, o responsável pelo movimento, conseguiram criar alguns momentos coreográficos verdadeiramente risíveis”. Shuttleworth fez uma observação semelhante no *Financial Times*: “Teria preferido que Tiffany controlasse mais o seu gosto por sequências de movimento interpretativas”. Mas nem todos os críticos se mostraram tão irritados pelas opções coreográficas: McMillan, por exemplo, falou das “espantosas e, por vezes, verdadeiramente comovedoras sequências de movimento dirigidas por Steven Hoggett”.

Dada a natureza muito polémica do tema escolhido, é, talvez, surpreendente a reduzida polémica política gerada pela peça. O espectáculo mostra-se, em termos gerais, crítico da guerra do Iraque. Oficiais britânicos completamente ficcionais falam de forma depreciativa do conflito. Os antigos soldados surgem nitidamente retratados como aterrados pela sua participação nas manobras de ocupação. Existe uma tão alargada oposição à guerra do Iraque na sociedade britânica que esta abordagem dificilmente se poderia mostrar controversa. Contudo, a questão da representação da história do regimento dos Black Watch sugerida pelo espectáculo originou menos debate do que seria legítimo esperar. Talvez isso se tenha devido ao nervosismo comprehensível dos críticos em permitirem que o seu juízo estético surgesse assombrado pelas suas opiniões políticas.

Enquanto crítico com simpatias políticas (de esquerda) muito claras, sempre defendi que, na crítica de teatro, a

>
Black Watch,

enc. John Tiffany,
 Teatro Nacional da Escócia,
 Edimburgo, 2006
 (Ryan Fletcher
 e Eman Elliott),
 fot. Manuel Harlan.

estética deve vir antes da política. Pondo as coisas de outro modo, prefiro ver um bom espectáculo conservador do que um mau espectáculo de esquerda. Prefiro a sofisticação artística ao *agit-prop* unidimensional. Concordo com o grande dramaturgo inglês Howard Barker quando ele sugere que "não é um insulto oferecer ambiguidade ao público". Por outras palavras, não vou ao teatro para ver os meus preconceitos políticos confirmados; para isso, tenho amigos a quem posso telefonar! Dito isto, devo acrescentar que quando um elemento político emerge num espectáculo, acredito ser importante que os críticos o identifiquem e o analisem. Acredito ainda que os críticos não devem esconder as suas próprias convicções políticas, escudando-se no mito da "objectividade" jornalística. Desde que o juízo crítico se revele dominantemente estético, é inteiramente aceitável que o crítico manifeste a sua visão política naquilo que escreve.

Tentei aplicar esta perspectiva na minha recensão crítica de *Black Watch*, que descrevi então como uma "sofisticada peça de direita". Devido às particulares restrições de espaço quando se escreve sobre o Festival de Edimburgo, que nos obriga a textos mais curtos para que seja possível falar do maior número possível de espectáculos, não tive a oportunidade de desenvolver esta provocação, limitandom-me a acrescentar: "é anti-guerra, mas não é seguramente anti-militarista. Por repetidas vezes, exibe a sua simpatia para com a visão, expressa por um dos oficiais da peça, de que 300 anos de uma orgulhosa história militar poderiam ser destruídos pela aventura do governo de Blair no Iraque". E não fui o único crítico a observar que a peça tinha muito para dizer sobre a guerra no Iraque, mas acrescentava pouco sobre a história colonial dos Black Watch, que inclui diversos episódios sangrentos, do Sudão à Índia, passando pela Palestina e pela Irlanda. McMillan também acrescentou: "a peça parece ter pouco a dizer sobre o sofrimento infligido pelos Black Watch ou sobre o traço sombrio de selvajaria colonial na história do regimento".

Numa discussão após o espectáculo organizada pelo TNE numa das últimas representações no âmbito do Festival de Edimburgo, surgiu, finalmente, um foco de contradição entre as críticas dirigidas pela peça às decisões do governo de Blair relativamente à guerra no Iraque e a sua abordagem aparentemente acrítica tanto dos Black Watch como da história colonial do regimento. O painel de discussão era constituído pelo encenador Tiffany, o deputado e líder do Partido Democrata Liberal Menzies Campbell, a activista anti-guerra Rose Gentle – cujo filho, Gordon, foi um dos soldados britânicos mortos no Iraque, com a idade de 19 anos –, um antigo oficial dos Black Watch, Julian McElhinney, e eu próprio. Tanto McElhinney como um



representante da campanha para impedir a incorporação dos Black Watch num outro regimento britânico, que falou da plateia, deixaram claro que consideravam a peça como elogiosa da orgulhosa história do regimento. Na verdade, diversos activistas em defesa da sobrevivência do regimento têm tentado arrolar o apoio do TNE à sua campanha, facto que, para alguns, poderia funcionar como prova de que a peça se presta facilmente a esse tipo de interpretação. Falando também a partir da plateia, a directora artística do TNE, Vicky Featherstone, sentiu-se compelida a acrescentar um comentário curiosamente elaborado, no qual expressava o seu "orgulho" no espectáculo, mas também as suas "reticências" relativamente àqueles que a interpretaram como "pró-regimento", o que, segundo ela, "nunca se pretendeu que ela fosse". Foi levantada uma outra questão por um membro do público sobre o facto de a peça insistir unicamente no sofrimento dos próprios soldados britânicos e não no do povo iraquiano. Tiffany esclareceu que para ter feito essa abordagem isso teria implicado fazer de *Black Watch* "um espectáculo diferente", uma posição que parece largamente disseminada entre o público e os críticos.

A principal questão que permanece relativamente ao espectáculo é a de saber se o dramaturgo Gregory Burke, autor da comédia política internacionalmente aclamada *Gagarin Way*, a escreveu tal como ela foi representada, ou se as críticas ao passado colonial dos Black Watch foram retiradas durante a criação do espectáculo. No momento em que o TNE se prepara para levar o espectáculo até Londres e, possivelmente, para organizar uma digressão internacional, esta é uma questão que pode muito bem vir a ser novamente levantada.



< >

*Sad Songs from**the Heart of Europe,*texto e enc. Kristian Smets,
Audronis Liuga Production,
2006 (Aldona Bendoriute),
fot. Liudnus Dainos.

Festival Sirenos

A intensificação sensorial

Paulo Trindade

Foi em Vilnius, capital da Lituânia, que de 21 a 26 de Setembro de 2006, decorreu o seminário internacional para jovens críticos, organizado pela Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT - IATC). Nesta cidade do báltico, que pertencia ao extinto Bloco de Leste, teve lugar o seminário "Como adaptar a crítica a um específico meio de comunicação", orientado pelo crítico e professor canadiano Hervé Guay. Ao longo das sessões, cada participante partilhou a sua experiência na escrita para um determinado *medium*, sem esquecer de contextualizar no país onde se encontra a trabalhar. Houve, assim, uma aproximação à realidade do teatro e às práticas da crítica em Portugal, na Sérvia, Eslováquia, Hungria, Roménia e Lituânia, os países dos "jovens críticos", mas também Canadá, o país do orientador, que apresentou ainda uma comunicação, intitulada "O teatro e os meios de comunicação: O caso do Quebec". Tanto esta como o seminário estavam inseridos no programa do Festival Internacional de Teatro Sirenos, que decorreu entre 21 de Setembro e 1 de Outubro. Uma vez que regressei no dia 26 a Lisboa, o dia imediatamente a seguir ao fim do seminário, não me posso referir aos seis últimos dias do festival, totalmente dedicados à dança, contrariamente à primeira metade, a que assisti, consagrada sobretudo ao teatro.

A programação teatral foi maioritariamente composta por espectáculos lituanos. Um dos encenadores de referência

do teatro que se faz neste país da Europa de Leste, Oskaras Korsunovas, esteve presente com três espectáculos: um *work in progress*, um espectáculo que se encontra em digressão e uma co-criação. Korsunovas fundou a sua própria companhia em 1998, a OKT (Teatro Oskaras Korsunovas), dando continuidade ao projecto estético que já vinha a explorar: encenar textos clássicos como se tratasse de dramaturgia contemporânea e dramaturgia contemporânea como textos clássicos. Criou, assim, uma linguagem cénica que não recusa as diferentes construções e práticas que foram tendo lugar ao longo da história do teatro, apropriando-se destas e do universo dos escritores que tem vindo a trabalhar. Entre eles encontram-se Marius von Mayenburg, Sarah Kane, William Shakespeare, Mark Ravenhill, Sófocles ou Mikhail Bulgakov. A partir da adaptação de um romance do último, *Margarita e o mestre*, Korsunovas construiu um dos espectáculos mais significativos do seu teatro, estreado no Festival Internacional de Teatro de Avignon em 2000.

O *work in progress* que foi apresentado no Sirenos é um esboço do espectáculo na sua forma final. Na expressão lituana *spektaklio eskizas*, empregue quando o espectáculo está ainda em construção, a incompletude que o estrutura parece tornar-se ainda mais patente. A sonoridade de *eskizas* é semelhante à do vocábulo português esquisso, que define uma obra que está apenas esboçada mas não concluída. A primeira parte da trilogia *O caminho de*

< >

*A Gu Gu,*texto e enc. Benas Sarka,
2005 (Benes Sarka),
fot. D. Matvejov.

Damasco (1898), um texto místico do dramaturgo sueco August Strindberg, foi a peça escolhida por Korsunovas para o seu trabalho de invenção e restauração da linguagem teatral. O espectáculo foi apresentado numa das salas do espaço alternativo Arts Printing House. Há o projecto de recuperar este edifício, onde era a tipografia do jornal comunista *Pravda* (a verdade, em russo). Mas, por enquanto, é um espaço quase em ruínas, que de alguma forma confere uma dimensão *site specific* aos trabalhos que aí são vistos. Dado o estado actual do edifício, só se programam espectáculos nos meses mais quentes. É um espaço não-convencional onde se joga com a proximidade entre os actores e o público, o que acontece neste *work in progress* de Korsunovas. Há uma série de estruturas rectangulares, projectadas pelo cenógrafo Jurate Paukekaite, que são uma espécie de materialização da ideia de drama em estações, no interior e à frente das quais a acção decorre. Tanto os gestos como a maquilhagem, os figurinos ou os apontamentos cénicos que ocupam as estruturas são estilizados. A atmosfera construída é grotesca e entraña-se no espectador.

Destes espaço alternativo, tão propício à exploração de uma estética mais experimental, passa-se para um institucional, o Grande Auditório do Teatro Dramático Nacional da Lituânia. Aqui foi apresentado um espectáculo estreado em 2005, que Korsunovas construiu a partir de *No papel da vítima*¹ (2002), um texto dos dramaturgos russos Irmãos Presniakov, num registo de farsa curiosamente inscrito por uma intensa dimensão trágica. Como o resto dos espectáculos a que pude assistir, a sala estava cheia e o público muitíssimo atento e participativo, havendo um sentimento de comunidade na reacção e resposta ao que se passa em palco, o que é expresso de forma clara durante todo o espectáculo, mas torna-se mais evidente, por exemplo, nas cenas em que intervêm os polícias. E, no fim, há mesmo espectadores que se aproximam do palco, durante os agradecimentos, para

entregarem uma flor a um actor ou uma actriz. Se a memória não me falha, neste e noutras espectáculos, foi só o público feminino, mulheres e raparigas, que vi realizar um tal gesto.

Ainda no mesmo teatro mas noutra sala, o Pequeno Auditório, teve lugar *Make-up Opera*, uma co-criação de Korsunovas e Birute Mar, definida, no programa, como uma peça musical em um acto para três vozes. É projectado um vídeo, ao fundo, enquanto os três intérpretes em palco, duas mulheres e um homem, frente a microfones, exploram diferentes registos vocais conforme a tipologia das personagens que aparecem em vídeo. A mensagem é bastante directa: a maquilhagem, a manipulação da exterioridade de cada pessoa, pode resultar, como a dada altura é referido, num *make-up forever*, passando a fazer parte integrante de cada um. É no mesmo sentido que o trabalho de voz é estruturado, como algo que posiciona cada um face ao outro, procurando revelar neste instrumento de exterioridade traços da interioridade da pessoa que executa a sua *performance* social com uma voz específica, que pode ser manipulada até se adaptar à imagem de nós que com ela queremos transmitir.

Volto ao espaço alternativo quase em ruínas de que falei acima, a Arts Printing House, mas a uma outra sala do edifício, significativamente mais pequena, na qual foi apresentado outro dos espectáculos que procuro neste texto destacar, *A Gu Gu*, com encenação, dramaturgia, cenografia e interpretação, de Benas Sarka. A poesia, para o *performer* e encenador, vive entre as palavras e precisa de espaço para se mover, pelo que há que construir uma estética cénica que valorize a incompletude e a suspensão. É o que tem pretendido desenvolver nas *performances* que tem concebido para o Teatro Gliuku, por si criado em 1987, que decorrem sobretudo em espaços não-teatrais, como ruas e armazéns. Por expor o seu corpo ao risco e ao acaso já teve um grave incidente numa *performance* em que não controlou a manipulação do fogo. Costuma

¹ A peça foi encenada em Portugal em 2004 sob direcção de Jorge Silva Melo numa co-produção dos Artistas Unidos e do

Teatro Nacional

D. Maria II.



trabalhar textos de poesia lituana contemporânea, o que também aconteceu no espectáculo programado no Sirenos, estruturado a partir da poesia e prosa do escritor contemporâneo lituano Gintaras Grajauskas.

A sala absolutamente intimista da Arts Printing House é ideal para apresentar a proposta cénica de Sarka: uma dramaturgia visual criada a partir de uma série de objectos cénicos, manipulados com inequívoca precisão. Um dos momentos em que tal precisão se revela é quando ele extraí com golpes secos o fundo das garrafas presentes em palco, para horror dos espectadores que se encontram sentados no chão (numa primeira fila improvisada, dado que o número de espectadores excedia a lotação máxima), que vêem, por momentos, a sua integridade física ameaçada. Embora nada tenha acontecido, já que Sarka tem um absoluto controlo das possibilidades e capacidades do próprio corpo, o público lituano tem memória da performance com fogo que não foi totalmente controlada, ainda que só o corpo do performer tenha sofrido a consequência do descontrolo. Desta vez, expôs novamente o seu corpo ao risco, ao colocar as inúmeras garrafas sem fundo, acabadas de partir, no interior das suas calças. O horror aqui não percorreu só a primeira fila. Para contrapor tais horrores, coloca discos de Elvis Presley num velho gira-discos manipula e joga com vários objectos, como uma boneca de trapos e uma ampulheta, por exemplo. A presença de um objecto em palco, a seu ver, só se justifica se estiver vivo e tiver um som: só assim adquire o estatuto de objecto cénico.

O último dos encenadores a que aqui faço referência não é lituano. É o jovem encenador e dramaturgo finlandês Kristian Smeds, cujo trabalho tem sido reconhecido internacionalmente. Para além dos seus próprios textos, tem explorado autores como Georg Büchner, Henrik Ibsen ou Anton Tchekov, que usualmente reescreve no intuito de os adaptar ao meio onde o espectáculo é produzido. Também escreve peças radiofónicas. No festival, vi apenas

o ensaio geral de *Sad Songs from the Heart of Europe*, já que a estreia foi a 27, dia em que já não me encontrava na Lituânia. É um monólogo interpretado em lituano por uma jovem actriz lituana que é considerada uma das mais geniais do país: Aldona Bendoriute. O texto de Smeds é contaminado pela história e atmosfera de *Crime e castigo* (1866), do escritor russo Fédor Dostoievski, mas começa depois de a acção do romance ter terminado e centra-se na personagem Sónia.

Na pequeníssima sala do espaço Meno fortas, o público senta-se em três frentes, muito perto da actriz/Sónia, como se tivesse entrado no quarto da prostituta e amante do assassino Raskolnikov (a personagem principal do romance). A acção é transposta para a Europa dos dias de hoje, num qualquer subúrbio. Sónia, num exercício de memória, conta a história de algumas das pessoas que se cruzaram consigo e sobre ela tiveram alguma influência. O registo de Bendoriute varia do sussurro ao grito, do riso ao choro, da contenção corporal à explosão (sobe para cima da mesa aos gritos ou bate violentamente no armário). A interacção com o público é sugerida e acontece sem qualquer imposição nem explicação por parte da actriz. Os espectadores aderem à proposta. Podem ser escolhidos para partilhar com os restantes as fotografias que ela lhes entrega, assim como para iluminar a cena com uma vela, ou tão só aceitar que ela lhes toque na perna ou, mesmo, se sente ao colo. Nada é excessivo. Cria-se um gozo e uma intimidade tão grande entre ela e os espectadores que tudo se torna possível, de forma consistente e não gratuita. Ela não coloca os espectadores num plano inferior e vulnerável, procurando apenas expô-los: pelo contrário, trabalha no mesmo plano, partilha com eles a tarefa de contar uma história, ainda que a ela caiba a responsabilidade de a dirigir.

Intensidade é a palavra que melhor define este Festival Sirenos.

<
A Gu Gu,

texto e enc. Benas Sarka,
2005 (Benas Sarka),
fot. D. Matvejev.

Festival mundial de marionetas

O dinamismo de uma arte milenar

Rita Martins

<
La 8^{ème} merveille,
criação e interpretação de
Les Plasticiens Volants,
2004,
fot. Jean-Pierre Estournet.



Galinhas enormes e apáticas saltitam na calçada; uma vaca, rodeada de músicos com dois metros de altura, atravessa a praça e mecanismos alucinantes deslocam-se nas ruas, com grande à-vontade e pouco decoro. Há um local e um momento onde tudo pode acontecer: estamos em Charleville-Mézières e, entre 15 a 24 de Setembro, quem caminha pelas ruas da cidade seiscentista ou atravessa a imponente e elegante Praça Ducal, descobre uma nova dimensão – o Festival Mundial de Teatro de Marionetas. Cento e quarenta e oito companhias, provenientes de quarenta países, apresentam mais de duzentos e cinquenta espectáculos, proporcionando um encontro único entre culturas e práticas artísticas. Esta é a 14^a edição de um festival que tem vindo a crescer desde 1961, sendo hoje considerado um evento incontornável para as artes da marioneta e do espectáculo.

Espaço de encontro e de confronto, o festival apresenta uma vitalidade que reside numa programação eclética, permitindo ao espectador conhecer toda uma diversidade de técnicas e universos criativos contrastantes. Compare-se a simplicidade do Théâtre des Tarabates (França) com o delirante concerto dos Puppetmastaz (Alemanha): no

primeiro, o público senta-se numa sala íntima, diante de um minúsculo cenário coberto de areia, onde duas mãos se transfiguram em seres que se descobrem e digladiam, amam, separam-se e unem-se; no segundo, Panic the Pig, Mr. Maloke, The Wizard, provocam o público, que salta e grita ao som de um frenético *hip-hop*. As múltiplas técnicas apresentadas surgem como sinal de uma evidente capacidade de renovação do teatro de marioneta, manifestando-se ainda, em grande parte dos espectáculos, uma cuidada concepção estética aliada a uma construção rigorosa do espectáculo. Marionetas de sombra, de fios, de luva, de mesa, de dimensão humana e em miniatura transportam o espectador para espaços poéticos feitos de sonoridades musicais e formas plásticas que fascinam crianças e, sobretudo, adultos, o público maioritário nas salas do festival. Percorrendo alguns desses espectáculos, esperamos ilustrar as possibilidades criativas do Teatro de Marioneta, os seus vários registos e linguagens, a capacidade expressiva dos objectos e a sua transfiguração em emoções humanas.

O Teatro Gioco Vita, que prossegue as suas investigações sobre a sombra e a presença do actor, dedica extrema



<
Pépé e Stella,
 a partir de *Pojken och
 Stjärnan*,
 de Barbro Lindgren,
 adaptação de Nicola
 Lusuardi,
 enc. Fabrizio Montecchi,
 Teatro Gioco Vita, 2006.



<
L'uccello di fuoco,
 a partir de Igor Stravinsky,
 dir. Fabrizio Montecchi,
 Teatro Gioco Vita, 2004.



>
Les mondes de Fingerman,
 criação de Inês Pasic,
 Gaia Teatro, 2003.

atenção à harmonia das cores e ao dinamismo da composição cénica em *Pépé e Stella* - a história de amizade entre uma criança e um cavalo. Desenhadas em fundos azul celeste e colorações quentes, as silhuetas narram a separação dos dois amigos, a espera de Pépé e o regresso atribulado de Stella a casa, em evocações homéricas da paciente Penélope e do corajoso Ulisses. Por sua vez, a companhia norueguesa Katta i Sekken utiliza apenas o negro e o branco no espectáculo criado a partir do conto do escritor sueco Gören Tunstöm. Em *Ariel*, o fantástico conjuga-se com o realismo psicológico na estranha história da criança que nasce com asas e do progressivo desamor entre os seus pais. Debaixo de uma luz localizada, quase austera, as marionetas de mesa, esculpidas em madeira branca, deslocam-se num ambiente onírico, sublinhado pelas vozes melodiosas dos actores e os movimentos suaves das figuras.

Mas nem só de ternura vive o Teatro de Marioneta e para prová-lo basta revisitar uma das suas mais famosas personagens – o intrépido Polichinelo, de retorno à vida pelas mãos de Estelle Charlier e Romuald Collinet (*La Pendue*, França), que incutem um ritmo e uma energia exuberantes a um espectáculo de feira impertinente e politicamente

incorrecto. Enquanto não consegue alcançar o seu único objectivo na vida – dormir – a preguiça não impede Polichinelo de se apaixonar, de abandonar dezenas de filhos, de ludibriar as autoridades e, numa das cenas mais incríveis, de vencer a morte. A mais vigorosa pancadaria faz tremer a tenda onde decorre este hilariante espectáculo, que vive da irreverência caótica de uma das personagens europeias mais antigas.

E se parece já não ser possível fazer humor em redor de *Romeu e Julieta*, o Teatro Anpu (República Checa) contraria todas as expectativas ao apresentar a monumental obra de Shakespeare com fantásticas marionetas de fio que medem apenas 30 cm de altura. Dois actores começam por se apresentar como um casal de comediantes esgotados e tão cansados um do outro como dos vinte anos de representação da história de amor mais conhecida do mundo. Com este prólogo, o desenvolvimento do enredo desloca-se para um palco em miniatura, ladeado por colunas clássicas, onde as pequenas figuras repetem incessantemente as frases que lhe competem (Romeu: "Procuro o amor! Procuro o amor!"). Numa sucessiva destruição das convenções dos géneros teatrais, a acção

>
Vampyr,
 de Jan Veldman,
 concepção Neville Tranter,
 dir. Allan Zipson,
 Stuffed Puppet, 2006,
 fot. Renato Runes.



passa das marionetas para os actores, dos actores para as marionetas, a farsa cruza-se com o grotesco, o cabaré dá lugar à poesia. Até o pequeno palco consegue servir de cama aos actores, numa sugestiva cena de amor ao som de Prokofiev.

Neville Tranter (da Stuffed Puppet, Holanda) é um bom exemplo da íntima associação entre a técnica do actor e do manipulador em *Vampyr*, um *one-man show* impressionante. Desdobrando-se em sete personagens – um jovem vampiro, o velho pai vampiro, uma menina moribunda (que ambos os vampiros desejam), criados titubeantes, um crápula ganancioso – o actor vai desfiando um enredo diabólico, tecido com humor negro, quase sádico, rasgado por uma inesperada sensibilidade romântica. A exposição da dependência entre o marionetista e as marionetas portáteis, de dimensão humana, não impede que o espectador seja absorvido pela ilusão e pelo ritmo cinematográfico, graças ao virtuosismo de Tranter.

Nos espectáculos mencionados, vemos trabalhos de excelentes intérpretes, sendo de lembrar que a técnica do actor perdeu a sua invisibilidade e deixou de estar colocada em segundo plano para ser considerada fundamental na preparação do marionetista, enquanto manipulador e *performer*. Os elementos constituintes do teatro da marioneta, como o trabalho corporal e a articulação entre o humano e o objecto animado, são hoje expostos e integrados no jogo cénico. Por esta razão, o plano curricular da Escola Nacional Superior das Artes da Marioneta associa a técnica da marioneta com voz, corpo e gesto e, neste domínio privilegiado da pluridisciplinariedade, a dramaturgia,

as artes plásticas e a música também fazem parte da formação de base. Um programa aliciante, que privilegia a formação profissional de marionetistas capazes de traçar um percurso pessoal e artístico num espaço de liberdade e pesquisa. E se o limite de idade para os candidatos, entre os 18 e 25 anos, pode ser uma pesada restrição, o Instituto Internacional da Marioneta promove ainda o programa de Investigação/Experimentação, estágios profissionais de Verão, as edições IIM e o seu Centro de Documentação apoia e acolhe investigadores nacionais e estrangeiros.

Ao propor o tema "Marionetas e novas tecnologias" para 14^a edição do festival, o Instituto assegura a convivência entre a tradição e as formas contemporâneas, abrindo a possibilidade de, num mesmo dia, o espectador descobrir o jogo colorido das marionetas sobre água vietnamitas, que atravessou dez séculos, e o mais recente trabalho da alemã Íris Meinhart, *Intimitäten*, no qual a jovem encenadora e *performer* explora o seu corpo com uma micro-câmara, projectando no ecrã fragmentos de si (pele, dentes, retina) – superfícies transfiguradas em imagens poéticas e abstractas. Se a pertinência da sua presença neste espaço é questionada por alguns, o seu afastamento teria como necessária consequência o empobrecimento da reflexão teórica sobre o conceito de marioneta, manipulação, movimento e forma animada. Entre o passado e o futuro, a tradição e a vanguarda, as instituições que nasceram em Charleville, todas elas fundadas por Jacques Félix (1923-2006), continuam a situar o Teatro de Marionetas num universo dinâmico, aberto à investigação e à renovação de uma das artes de espectáculo mais antigas do mundo.

A (in)evitabilidade da espera(nça)

Sebastiana Fadda



<

Waiting for Godot,
de Samuel Beckett,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional, 2006
(Pedro Gil e
António Fonseca),
fot. Patrícia Poção
/ Rui Mateus.

Título: Waiting for Godot (À espera de Godot, 1952). *Autor:* Samuel Beckett. *Tradutor:* Francisco Luís Parreira. *Encenação:* Miguel Seabra. *Assistência artística:* Natália Luiza. *Cenografia e figurinos:* Ana Limpinho e Maria João Castelo. *Desenho de luz:* Miguel Seabra. *Intérpretes:* Miguel Seabra (Estragon), João Pedro Vaz (Vladimir), Pedro Gil (Lucky), António Fonseca (Pozzo) e Luís Martinho (Criança). *Co-produção:* Teatro Meridional – Associação Meridional de Cultura e Centro Cultural de Belém. *Local e data de estreia:* Lisboa, Centro Cultural de Belém, 18 de Maio de 2006.

Conforme consta na cronologia de textos de Samuel Beckett representados em Portugal que se publicou em *Sinais de cena* n.º 5 (cronologia tão completa quanto possível), desde a sua estreia nacional em 1959 pelo Teatro Nacional Popular dirigido por Francisco Ribeiro, são cerca de duas dúzias as diferentes produções em várias línguas e leituras de *Endgame* a que teve acesso o público português. O texto, originalmente escrito em francês e publicado em 1952, estreou-se em 1953 em Paris no Théâtre Babylone, dando a seguir a volta ao mundo com um êxito que ainda perdura.

Dois anos volvidos desde a primeira aproximação ao universo beckettiano efectuada em 2004 pelo Teatro Meridional com *Endgame*, a experiência repetiu-se agora com *Waiting for Godot* (À espera de Godot). O subtítulo em português que se regista no programa da estreia deveu-se a uma imposição unilateral da direcção do Centro Cultural de Belém, que co-produziu o espectáculo; nos restantes espaços onde este foi apresentado não ficou vestígio dessa interferência.

Se persistir na conservação dos títulos em inglês é uma opção tradutória que evidencia as ligações com o original de referência utilizado (apesar de terem sido consultadas várias fontes), voltar a Beckett por parte da companhia é um claro indício de partilha de uma visão estética que privilegia o despojamento. E neste caso tratou-se de um despojamento perseguido até quase aos limites da aceitabilidade, pois da paisagem beckettiana desapareceu um elemento tão significativo como a estrada, sobrando uma árvore ressequida na direita alta da cena e um ramo torcido onde se aninha Estragon na esquerda baixa. Apesar de Miguel Seabra e Natália Luiza, no texto que escreveram para o programa, afirmarem não dar prioridade às significações extra-cénicas, o apagamento daquele elemento carrega-se de sentidos *malgré soi*: não há estradas, não há sentidos, não há fugas possíveis, não há caminhos, todo e qualquer caminho se equivale, toda e qualquer estrada levaria a nenhures... Mas há caminhantes, de que as botas deixadas bem visíveis no centro da ribalta são o emblema. Caminhantes que se sucedem

>
Waiting for Godot,
de Samuel Beckett,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional, 2006
(João Pedro Vaz
e Miguel Seabra),
fot. Patrícia Poção
/Rui Mateus.

>
Waiting for Godot,
de Samuel Beckett,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional, 2006
(Miguel Seabra
e João Pedro Vaz),
fot. Patrícia Poção
/Rui Mateus.



anonimamente num tempo que passa e nos consome *malgré nous*.

Esta omissão¹ poderia assumir também outro significado, pois se o espaço de *Endgame* aparecia inequivocamente fechado (com longínquas hipóteses de abertura), o espaço aparentemente aberto de *Waiting for Godot* é assim submetido a um semelhante processo de fechamento, mantendo-se a aparente circularidade da obra ao nível do texto e estendendo-se ao nível do espaço cénico. Mas a geometria, como os restantes elementos que compõem o teatro beckettiano, é aleatória e variável, não oferece nenhuma garantia de estabilidade, nem de coerência. Por isso convocar a figura da espiral é mais oportuno do que apelar para o círculo: a história não se repete cicличamente igual a si própria como pressupunha Heraclito, mas atira os homens para o vórtice de uma queda centripeta denunciada pela degradação física de Lucky e Pozzo no segundo acto da peça; o espaço, contra a lógica da dissolvência, pelo contrário, regista um movimento centrífugo, materializado nas novas folhas que despontam da árvore. Presos entre estas duas forças, os dois representantes da humanidade e da sua condição, Vladimir e Estragon, esperam. Aguardam sem desistir da espera, ou sem desesperar apesar de tudo, no meio de um caos aparentemente ordenado ou de uma ordem substancialmente caótica. Tal como afirma Gontarski,

Por certo Beckett vê a vida, quer a interior quer a exterior, como algo de caótico, absurdo, em contínuo movimento, não governado por princípios fundamentais. Qualquer ordem existe enquanto é criada, impõe ao homem arbitrária e artificialmente, para apaziguar a sua alma e os seus nervos. Os falaciosos e artificiais sistemas do homem – a linguagem, a matemática, a lei, a religião, a lógica naturalmente, e muitas vezes a própria arte – criam a aparência enganadora de uma ordem e a tal ponto desentendem essa realidade, que para Beckett é simplesmente caos. (Gontarski 1992: 121; tradução minha)

Muita tinta correu sobre o teatro de Beckett, sobre os sentidos de *À espera de Godot*, sobre as personagens

duplas e unas, complementares e antagónicas, que interagem segundo jogos de poder em que vítima e carrasco têm papéis permutáveis, precisando cada um do outro para nessa relação se validarem mutuamente. Nem é fundamental saber-se se Godot é identificável com Deus (*God* em irlandês estaria por *God* e teria o seu *alter ego* humano em *Pozzo* – cf. Mayoux 1997: 65), se o título corresponderia ao *incipit* de uma narrativa de Honoré de Balzac, se Godot é um acróstico dos nomes *God* e *Charlot*... Qualquer destas leituras parece legítima, mas talvez uma das mais contundentes, e que permite todas as restantes, é a que vê em Godot, fundamentalmente, uma "ausência" (Worton 1997: 174). Que as personagens preenchem como podem e sabem, cientes de que toda e qualquer ação ou palavra não passa de um entretenimento, um jogo tragicómico, um faz-de-conta para passar um tempo corrosivo, porque, enquanto espera, a humanidade precipita-se na espiral dantesca da degradação progressiva e inexorável. Mas há mais:

O tempo que corre em direcção à morte representa ainda a vida, aceita-se a vida com a espera. À espera de Godot representa uma dialéctica do suicídio. (...) é evidente, como em toda a obra, que esperar significa viver. O suicídio aparece na obra como uma decisão racional que deveria ter sido praticada desde a primeira tomada de consciência do absurdo da vida. Se nos deixarmos arrastar pela engrenagem da "espera", nenhum momento nos parecerá decisivo. (Mayoux 1997: 73; tradução minha)

E apesar de tudo, é ainda a vida que este espectáculo celebra. Interpelado sobre o significado da peça, o autor respondeu que o que queria dizer foi exactamente o que disse. Da mesma forma, no já referido programa do espectáculo, Miguel Seabra e Natália Luiza apropriaram-se das palavras beckettianas para afirmarem o direito do Teatro Meridional de não acrescentar nada ao que já foi dito ou feito. Houve, isso sim, um objecto cénico admirável, que confere uma coerente continuidade artística ao programa da companhia, privilegiando o essencial do

¹ Que não seria propriamente uma omissão, pois no entender do encenador todo o palco seria a própria estrada, aludindo-se assim à condição passageira e em trânsito das personagens.



<

Waiting for Godot,
de Samuel Beckett,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional, 2006
(Miguel Seabra,
António Fonseca
e João Pedro Vaz),
fot. Patrícia Poção
/ Rui Mateus.

teatro tal como ela o entende: textos em que a poesia e a ternura humana são contrapontos à crueza da existência, uma entrega generosa por parte dos actores, um grande cuidado no desenho de luzes, a presença de adereços quando justificada e necessária, figurinos que reforçam a linha do espectáculo. Neste caso, é enfatizado o aspecto lúdico, quase circense, que exalta o humor negro da peça, em que os próprios conceitos de transcendência e imanência são motivo de trágica irrisão. Recuperando o percurso do Meridional, poderíamos ver em Miguel Seabra/Estragon e João Pedro Vaz/Vladimir os *Clowns/Clown Dei* de Beckett/Godot.

Em relação à tradução, ainda no programa do espectáculo, Francisco Luís Parreira fornece esclarecimentos sobre as fontes utilizadas: uma edição crítica, académica, em inglês, fixada em 1994 pela Universidade de Reading; a primitiva versão francesa; uma posterior versão alemã de 1975, que contou com intervenções do autor na altura da sua encenação da peça em Berlim. O tradutor desmente nos factos o que afirmou numa mesa redonda sobre "Beckett Hoje", que decorreu no Fórum Municipal de Almada no dia 12 de Julho integrada no Festival Internacional de Teatro daquela cidade: "A tradução não tem mistérios. Basta traduzir o que lá está". Se fosse tão simples, pois a determinação e interpretação do "que lá está" é susceptível de ser subjectiva, tanto zelo teria sido inútil. E não o foi. Antes pelo contrário, demonstra a dignidade que merecem a tarefa, o papel e o profissionalismo dos tradutores.

A nível de interpretação, destacou-se a profícuia cumplicidade cénica estabelecida entre Miguel Seabra e João Pedro Vaz, que criaram belos diálogos sempre em aberto, bem como uma conseguida unidade de registo. Mas a tão reiterada complementariedade das duplas Vladimir/Estragon (raciocínio/emoção) e Lucky/Pozzo (servo/patrão), palpável no primeiro caso, é um pouco prejudicada no segundo. Menos feliz resultou a caracterização da outra dupla beckettiana que, apesar da surpreendente gestualidade de Pedro Gil, surge em parte

comprometida pela tendência para a declamação de António Fonseca, inserindo uma nota dissonante no conjunto.

Talvez o actor beckettiano devesse transmitir cambiantes e subtilezas que passam pela interiorização não apenas da essência da personagem, mas também da palavra e do gesto enquanto matérias palpáveis e voláteis, necessárias e supérfluas ao mesmo tempo. Se a palavra é algo que dá a impressão de existir a quem a profere, o gesto é expressão não de um papel social ou de um estereótipo, mas de uma condição metafísica. Por isso os actores são seríssimos, sem contudo chegarem a levar-se a sério, seja qual for o tom em que estejam a actuar. É neste sentido que interpreto as palavras de Jean Martin, que representou o papel de Lucky na estreia parisiense de 1953: "Beckett não quer que os seus actores recitem. Quer apenas que eles façam o que ele lhes diz. Quando eles tentam recitar, fica furioso" (apud Worton 1997: 170; tradução minha).

Ainda uma nota: é de encorajar o trabalho do jovem Luís Martinho, cuja origem africana reitera o interesse e a vocação pela lusofonia do Teatro Meridional. Segura e rigorosa é a encenação de Miguel Seabra. Será que nos voltará a levar na direcção da humanidade beckettiana? Isto é: ao reencontro da nossa própria humanidade e à dos nossos semelhantes? Esperemos.

Referências bibliográficas

- GONTARSKI, Stanley E. (1997), "L'estetica del disfacimento", in Sergio Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 107-133.
- MAYOUX, Jean-Jacques (1997), "Parodia d'azione, parodia di teatro", in Sergio Colombo, *op.cit.*, pp. 57-81.
- PROGRAMA (2006), "*Waiting for Godot* (À espera de Godot)", de Samuel Beckett pelo Teatro Meridional, Lisboa, Centro Cultural de Belém.
- WORTON, Michael (1997), "Il teatro come testo", in Sergio Colombo, *op.cit.*, pp. 169-195.

A esfuziante – ainda que velada – forma do som

Maria Helena Serôdio

>

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



Titulo: Todos os que caem (All that Fall, 1956). *Autor:* Samuel Beckett. *Tradução:* Carlos Machado Acabado. *Direção:* João Mota. *Ambiente sonoro:* José Pedro Caiado, Hugo Franco. *Desenho de luz:* João Mota. *Figurinos:* Carlos Paulo. *Interpretação:* Maria do Céu Guerra, Miguel Sermão, Hugo Franco, Álvaro Correia, João Tempera, Victor Soares, Ana Lúcia Palminha, Sara Cipriano, Alexandre Lopes, Carlos Paulo, Luís Filipe Costa. *Produção:* Comuna – Teatro de Pesquisa. *Local e data de estreia:* Teatro da Comuna (Sala das Novas Tendências), 19 de Janeiro de 2006.

O gosto de João Mota por processos experimentais, que em 1972 lhe inspirou (e a alguns outros actores) o gesto fundador da companhia que ainda hoje dirige, fê-lo escolher, em ano de centenário do nascimento de Beckett, iniciar-se na sua dramaturgia com uma peça radiofónica que só agora, com ele, se estreia em Portugal¹. E, para lá desse desafio, a que respondeu de forma inspirada, não será possível esquecer que, enquanto "actor", João Mota se estreou com oito anos de idade, justamente na Emissora Nacional. Não terá sido esse, muito provavelmente, o fundamento maior para a opção por esta peça, mas não deixa de ser importante que quem encenou este espectáculo tenha feito esse percurso e contactado com essa realidade.

Apesar de a peça ser posterior (em 4 anos) a *À espera de Godot* – que, de forma tão ousada, rombia com a convenção da peça realista ou de forte intriga –, há na fabricação de *Todos os que caem* – que, aliás, responde a uma encomenda da BBC – uma maior acomodação ao

formato tradicional (neste caso, da peça radiofónica) e uma mais visível ancoragem a um naturalismo rural, que não deixa de lembrar as suas raízes irlandesas², bem como a dramaturgia de J. M. Synge ou Lady Gregory (mais do que a do simbolista W.B. Yeats ou a do ambiente realista do proletariado urbano de Sean O'Casey).

Com efeito, a figura central – a Sr.^a Rooney, Maddy Rooney – é construída de forma elaborada como uma mulher credível do ambiente provinciano, e que, no seu caminho para a estação de comboio, vai falando com vizinhos e conhecidos. Por seu lado, a topografia sinalizada discursivamente – de uma hipotética Boghill – coincide com a imagem que possamos ter de uma vilória irlandesa. E é ainda verdade que as muitas sonoridades que vão sendo concitadas para a partitura radiofónica são de um verismo que ressuma uma paleta variada e sugestiva de convincente ruralidade, com a ovelha, o galo, a vaca, o comboio, etc.

¹ Embora com algumas reticências, Beckett permitiu a realização televisiva da peça em 1963 (dir. Michel Mitrani).

² Os aspectos biográficos que podem estar presentes nesta peça foram referidos pelo seu biógrafo James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett* (1972), Londres, Pocket Books, 1997.



Mas há também traços muito reconhecidamente "beckettianos" que atravessam este universo ficcional: as limitações físicas das personagens (a cegueira do Sr. Rooney e a dificuldade de andar da Sr.^a Rooney, gorda e cheia de reumatismo), a ironia cruel de muitos dos seus comentários, um vago enigma sobre a razão do atraso do comboio (terá o Sr. Rooney sido responsável pela queda na linha de uma criança?), o traço paródico na citação bíblica de que foi retirado o título³, a suspeita de que talvez toda a "acção" exterior não deixe de ser uma cena puramente imaginada pela mulher numa forma muito própria de sobreposição de vozes. E, nesse sentido, a invisibilidade dos corpos – própria da criação para a rádio – serve bem essa ideia de construção mental. De resto, Jonathan Kalb, falando da primeira emissão radiofónica em 1957, refere ter havido um tratamento deliberadamente diferenciado das vozes: Maddy Rooney (por Mary O'Farrell) falava mais perto do microfone e muitas vezes, sobreponha a sua voz ao início e fim da fala das outras personagens (1996: 127)

Por outro lado, esta fixação nas vozes não deixa de assombrar outros textos dramáticos beckettianos, mesmo os mais minimalistas, quantas vezes confrontando Falante (Leitor ou Contador) e Ouvinte (*Não eu (Not I)*, *O improviso*

de Ohio (Ohio Impromptu), Eh Joe, Passos (Footfalls)), outras reduzindo estas entidades a uma só figura que ouve uma gravação da sua própria voz ou ouve as suas palavras como se elas, enigmaticamente, viesssem de algures (*A última gravação de Krapp (Krapp's Last Tape)*, *Aquela vez (That Time)*, *Baloíço (Rockaby)*). Didier Anzieu argumenta mesmo que o mito de Eco, sem voz própria e impossibilitada de ter um amor partilhado, é subliminar a muitas das criações deste dramaturgo irlandês (1990: 41).

É nesse formato de vozes encenadas que gostaria de falar deste espectáculo da Comuna, ainda que isso signifique passar ao lado de algumas das muitas virtualidades de sentido da peça que, de resto, Armando Nascimento Rosa analisa de forma sistemática e bem argumentada no texto do programa⁴. É o caso, por exemplo, do possível significado simbólico dos nomes (de figuras e de localidades), ou de uma imaginativa hipótese hermenéutica (de sentido assumidamente gnóstico) que o autor constrói com mal disfarçado – e interessantíssimo – furor inventivo.

A produção da Comuna, baseada numa tradução que me pareceu cuidada, teatralmente funcional e estilisticamente feliz de Carlos Machado Acabado, trazia à cena muitos dos traços que vêm definindo a estética electiva de João Mota, ao mesmo tempo que revivificava em cena um texto que, tendo sido escrito para a rádio, ganhava uma expressividade cénica notabilíssima. Não foi, por isso, de admirar que a produção fosse colocada na Sala das Novas Tendências, de formato mais reduzido, com uma exposição frontal e uma relação mais próxima entre a cena e os espectadores.

Entretanto, na criação da imagem cénica estiveram dois elementos estruturantes que, de algum modo, sinalizavam a especificidade de uma peça que não fora escrita para o palco: a disposição dos actores em cena e a cortina translúcida que os separava do público. No primeiro caso, viam-se, encostados à esquerda e à direita do palco, em linha, os actores sentados em frente de mesas de trabalho onde instrumentos simples eram usados para fazer os ruidos pedidos no texto, como se se tratasse de um estúdio radiofónico. No segundo caso – o da cortina translúcida –, tratava-se de um dispositivo que jogava numa dupla sinalização: por um lado, como a parte frontal de certos rádios antigos (aliás, havia um destes aparelhos no lado exterior esquerdo da cena aparecendo esta como, eventualmente, a amplificação do objecto), ou então como um ecrã de filme ou televisão onde, através da geometrização a duas dimensões, se dá a ver uma imagem; e, por outro lado, como a questionação dessa visibilidade,

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

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

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

³ "O Senhor ajuda a levantar todos os que caem e reanima todos os que desfalecem", Salmo 145 (144), versículo 14, in *Bíblia sagrada: A boa nova*, trad. interconfessional do hebraico, do aramaico e do grego em português corrente, Lisboa, Difusora Bíblica, 1993. Na versão "autorizada" da Bíblia em inglês, sob o reinado de Jaime I o salmo é: "The Lord upholdeth all that fall, and raiseth up all that be bowed down".

⁴ É possível ler este seu texto em http://www.triplov.com/colocuio_05/armando_rosa.html.

>

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

uma vez que nem o ecrã era de cristalina transparência, nem a imagem cénica pretendia naturalizar a representação. Esta ostensiva "teatralização" decorria de dois procedimentos básicos: por um lado, os actores que estavam sentados a produzir os sons "entravam em cena" de vez em quando para contracenar com as figuras principais (a Sr.^a e o Sr. Rooney, interpretados por Maria do Céu Guerra e Carlos Paulo, respectivamente), e, por outro lado, verificava-se uma dramatização do corpo da Sr.^a Rooney que nos surgia inchada como uma figura do pintor colombiano Fernando Botero e a que Céu Guerra conferia uma força redobrada pela expressão do riso entre o derrisório e o demencial.

Dois outros elementos abriam o espectáculo da Comuna explicitamente reconduzindo-o a uma realidade radiofónica: a voz em off de Luís Filipe Costa, realizador de cinema, mas a cuja voz aos microfones da rádio nos habituámos durante muitos anos e que, na madrugada do 25 de Abril, teve o importante papel de anunciar uma das canções que funcionaria como o detonador do movimento dos capitães: *E depois do adeus*, de Paulo de Carvalho. A sua voz, sobre um breve trecho musical, dizia na abertura do espectáculo "Noite de teatro", ao mesmo tempo que uma luz incidia sobre o velho aparelho de rádio colocado fora da cena, à esquerda. Entravam depois sons de vozes de animais que os espectadores localizavam já em cena por vermos a sua "produção" a partir dos instrumentos usados em estúdio e, finalmente, o lento arrastar de pés sobre a gravilha por parte da actriz, enquanto se ouviam os acordes de *A morte e a donzela*⁵, de Schubert. Esta referência musical acabava por funcionar como uma espécie de *lead* em termos musicais, introduzindo o tema da morte de uma figura – feminina – jovem (de que se falará na peça em diversas identificações), ao mesmo tempo que criava um ambiente sonoro e reconduzia à realidade radiofónica da peça.

Na configuração plástica da cena, eram de destacar em todas as figuras os chapéus, ícones bem beckettianos, ao mesmo tempo que vagos traços de figurinos dos anos 50 jogavam não só com a data da peça, mas, mais que tudo, com um tempo em que a rádio era ainda o meio de comunicação mais difundido e presente em todo o lado. No espaço limitado da cena muitas eram as "presenças" referidas – a mula, a bicicleta, o carro, o comboio, etc. – que se imaginavam a partir dos movimentos ou dos gestos dos actores, na habitual depuração que João Mota traz à cena, sempre destacando a figura humana e privilegiando o gosto da fantasia com que o espectador se relaciona com a cena. Resultavam excelentes os trabalhos de expressiva fisicalidade de vários actores, sem que isso os levasse à paródia simples, mantendo, pelo contrário, a tensão entre o esforço e a sua repetida "desvalorização", e reconduzindo, com gosto, a cena à ideia de um jogo teatral subtil, entre a compaixão e a troça. E naquele pequeno quadrado de cena, que ao fundo se elevava com um lanço de escadas que conduzia à estação de comboio, não era possível definir grandes percursos para as marcações, razão pela qual a Sr.^a Rooney entrava em cena



pela direita alta caminhando depois na direcção do público e revolvendo os seus passos numa constante atribulação para a frente e para os lados, dando conta desse fingimento que a peça e o espectáculo gostosamente revelavam.

No conjunto das interpretações destacava-se naturalmente a actriz Maria do Céu Guerra num trabalho de admirável composição, não só na construção exterior da figura, mas também no arrebatamento interior (e sua paródia, simultaneamente), marcando um momento de grande fulgor na sua carreira, e tornando claro que o diálogo entre artistas de diferentes companhias e percursos pode resultar num desafio artístico de importantes consequências. Carlos Paulo, como o Sr. Rooney, num recorte de grande expressividade, Miguel Sermão como Christy, num jogo de eloquente gestualidade, e, em geral, todo o elenco trazia à cena uma brilhante recriação do universo dramático de Beckett. Que, como escreveu Bernard Dör, "[se] organiza como um cruzamento de escritas cénicas virtuais" (1990: 232), e que neste caso, de encenação de vozes, João Mota soube tão bem – com a sua sensibilidade e fina inteligência – esconjurar num dos palcos da sua Comuna.

Referências bibliográficas

- ANZIEU, Didier (1990), "Le théâtre d'Echo dans les récits de Beckett", in *Revue d'Esthétique*, Hors série, Paris, pp 39-43.
- BISHOP, Tom (1990), "Transpositions pour la télévision: transmutations des œuvres de Beckett", in *Revue d'Esthétique*, Hors série, Paris, pp. 385-388.
- DORT, Bernard (1990), "L'acteur de Beckett: avantage de jeu" in *Revue d'Esthétique*, Hors série, Paris, pp. 227-234.
- KALB, Jonathan (1996) "The mediated Quixote: the radio and television plays, and Film", in *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, CUP, pp. 124-144.

⁵ Em termos de memória teatral entre nós, recordemos que a peça do argentino Ariel Dorfman com este mesmo título, publicada em 1991, e que inspira a Polanski um filme em 1994, foi levada à cena no Teatro Aberto, com encenação de João Lourenço em 1995.



<
Trilogia Flatland,
de Patricia Portela,
2006, prado e wpzimmer
(Patricia Portela),
fot. Giannina Urmeneta
Ottiker.

Trilogia Flatland,
de Patricia Portela,
2006, prado e wpzimmer,
fot. Giannina Urmeneta
Ottiker.

>

Ser é ser verdadeiro? Ou a verdadeira dor é ser visto?

Dúvidas existenciais da arte contemporânea

Ana Pais

No mês das festas de Lisboa, a cidade ganhou um bónus inesperado: o primeiro Alkantara Festival assentou arraiais durante duas semanas, em variadíssimos teatros e espaços menos convencionais, trazendo consigo uma lufada vital de espectáculos. A programação do Alkantara marcou pela diferença, relativamente a outros festivais, pela diversidade e qualidade média dos espectáculos, em quantidades a que já estávamos desabituados. Numa lógica de continuidade relativamente ao antecessor Danças na Cidade, outra particularidade do Alkantara consistiu em desenhar um programa de referências das artes performativas contemporâneas, essencialmente virado para propostas estéticas pouco tradicionais, ainda que, parte delas, já bastante institucionalizadas (como é o caso de Alain Platel, da Needcompany, da recente linha desnorteada dos Forced Entertainment ou até de uma Societas Raffaello Sanzio genial, mas fraquejante sem um texto que sustente o seu imaginário). Resultou esta aposta num "mapa-mundos" reflexivo e poliglota, detonador de possibilidades da arte, da figura do artista e da sua relação com o mundo.

Destas múltiplas possibilidades, destacaram-se dois espectáculos pelo modo como conseguiram posicionar-se claramente numa relação com o mundo, a um tempo directa, actual e singular. Refiro-me a *Flatland*, de Patrícia Portela, e a *Who's afraid of representation?*, do libanês

Rabih Mroué, excelentes espectáculos sobre questões fundamentais da condição humana, tais como, a existência e a verdade, de um ponto de vista muito pertinente para a contemporaneidade. De forma totalmente distinta, ambos colocam a ênfase na noção de representação mas, ao contrário do que terá sido mais urgente para as últimas décadas do pós-modernismo (desconstruir ou anular), escolhem fazê-lo numa perspectiva de construção, jogando com níveis de ficção e "realidade", tecendo enredos e interrogações num texto cénico complexo. Não se trata, porém, de uma celebração incauta da representação, mas da constatação da sua inevitabilidade, uma vez que ela será tanto limitação e constrangimento (do Ser e da imagem) quanto possibilidade de construção ficcional (da dor, da verdade). Neste sentido, implicitamente, *Flatland* e *Who's afraid of representation?* reequacionam a verdade e a existência da figura do artista e do seu espaço ou capacidade de intervenção no mundo actual.

No programa do festival, escreve Rabih Mroué: "O artista é um projecto de indivíduo que ameaça a comunidade." Algo eminentemente perigoso parece ligar o artista e o fora da lei, paralelismo inscrito há muito na tradição do artista maldito. Do ponto de vista artístico, a ameaça de que nos fala concretamente Mroué é a do desvelamento de verdades profundas à comunidade, como

>

Who's afraid of representation?,

de Rabih Mroué, 2006

(Rabih Mroué),

fot. Samar Makaaroun.



< >

Who's afraid of representation?,

de Rabih Mroué, 2006

(Rabih Mroué),

fot. Samar Makaaroun.



indicia a citação da obra *Who's afraid of Virginia Woolf?*, de E. Albee, no título do espectáculo, *Who's afraid of representation?*. A representação está para Mroué como o lobo mau para a obra de Albee, isto é, remete-nos para uma verdade dolorosa e insondável do ser humano ou de uma comunidade, habilmente camouflada por imagens de si mesmos que o artista ameaça, justamente, expor à luz. No caso, a representação é simultaneamente o lobo mau e o meio pelo qual o artista o revela, chegando ao cerne da questão: a dor na arte, em particular, nas performances de auto-mutilação realizadas nos anos 60-70, e a dor na vida, na história verídica de um homem que, inesperadamente, mata todos os colegas de trabalho de escritório em Beirute. Quais as possibilidades e os limites de expressão da dor extrema?

Ao colocar na boca de cena uma tela de projecção (um quadro dentro do quadro do proscénio) onde se desenrolam os dois planos de representação do espectáculo, Mroué intensifica o carácter duplo de inevitabilidade da representação e dos seus mecanismos. Num primeiro plano, o espectáculo estrutura-se numa sequência (ficcionalmente?) de performances, encontradas aleatoriamente nas páginas do clássico álbum da Phaidon *The Artist's Body*, em que os limites da dor corporal são levados ao extremo. Lina Saneh relata, na primeira pessoa, performances de nomes como Gina Pane, Marina Abramovic ou Chris Burden num tom neutro, atrás do ecrã. O próprio Mroué, sentado a uma mesa ao lado da tela, cronometra cada apresentação de Saneh segundo o tempo designado pelo número da página aberta em cada ocasião (pág. 119 – 1'19"). Este jogo bem-humorado, evidenciando características caras ao pós-modernismo (o processo, o aleatório, o registo não narrativo e não ficcional) cruza-se, gradual e subtilmente, com o plano histórico (e pessoal) da guerra civil do Líbano (1975-90). À frente do ecrã (demarcando a divisão arte/vida,

representação/verdade), Mroué vem trazendo a história de Hassan Ma'moun, responsável pelo assassinato em Beirute.

Mas, se, por um lado, a tela divide dois mundos de representação (ou dois mundos de dor), por outro, o texto de Mroué junta-os, criando uma espécie de renda disforme entre eles, talvez porque a verdade e a dor não tenham forma (e que diríamos nós agora, vendo este espectáculo depois dos bombardeamentos no Líbano?). Aos poucos, primeiro gerando suspeita, depois o riso, surgem referências históricas ao Líbano integradas nas performances apresentadas por Saneh, esbatendo ou confundindo os contextos artísticos, históricos e das vivências pessoais de Mroué, num dos aspectos mais singulares do espectáculo. Não deixa de ser curiosa até a escolha dramatúrgica de cruzar factos históricos com a história particular da performance, sobretudo, convocando obras de uma época tão pródiga em explorar todos os limites. À semelhança da concepção dupla da representação neste espectáculo, inevitável mas não limitadora, na performance o corpo é simultaneamente o lugar do lobo mau e do desnudamento da verdade. Assim também, a violência e a dor de certas obras servem o propósito de revelar a dor no corpo, local onde ela se inflinge e reprime social e culturalmente. Por conseguir um resultado tão estimulante intelectualmente quanto cativante do ponto de vista da narrativa, *Who's afraid of representation?* provou que até o seu poder ameaçador é meramente ficcional, pois só a representação no-lo pode garantir. A arte ameaça, e por vezes consegue, atravessar a representação e tocar a verdade, a dor ou o segredo.

A trilogia *Flatland* pertence ao conjunto de obras que ameaça e toca, verdadeiramente, em segredos obscuros. Aqui, a verdade interrogada inscreve-se na questão intemporal da existência mas é contextualizada nas sociedades mediatizadas, servindo-se para tal, e à semelhança de Mroué, dos próprios meios limitadores da



expressão/representação, no caso, do discurso e das estratégias mediáticas. Em *Flatland*, porém, a ficção domina e dissimula a subversão dos esquemas instituídos, tornando menos acessível a sua estrutura conceptual mas claramente mais envolvente e participativa a sua fruição. Na primeira parte, um livro feito de projeções video e narrado por uma voz off (Anton Skrzypiciel) ganha proporções de protagonista. Único objecto cénico visível, o livro preserva a saga inaudita de um homem plano que, insatisfeito com a sua condição bidimensional de ponto, descobre uma fórmula de existência no mundo de três dimensões: "ser" implica ganhar volume e espaço de existência, o que, por sua vez, implica ser visto. Nesta descoberta está já contida a principal crítica à sociedade mediática, ou seja, à condição contemporânea de existência deferida, mediada, legitimada por algo exterior (a câmara de vigilância, a televisão, a notícia). Assim, o homem plano delineia uma estratégia para conservar o olhar dos outros: raptar os espectadores e mantê-los a olhar para si durante o máximo tempo possível (parte II). Bem alimentados e bem salvos no final de algumas viagens de autocarro para parte incerta, os espectadores são reconfortados numa sala/lounge onde assistem às notícias do seu próprio rapto em todos os canais televisivos do mundo e se ficam a saber, com ironia requintada, que o inventor da televisão, a máquina de factos, é o próprio homem plano (parte III).

É nas passagens que a trilogia conquista a sua integridade. O público só pode ser efectivamente raptado (num autocarro turístico, com direito a vídeos informativos sobre o comportamento adequado a um espectador/vítima) quando está numa sala. Pela mesma razão, a passagem do II para o III, marcada pelas viagens de autocarro imprevisíveis só faz sentido quando não somos salvos (do rapto) para as nossas vidas reais, mas para um outro local, onde somos apenas aparentemente livres. Todas as formas de disparatar e de gerar o riso facilmente se confundem

com um recurso cómico gratuito. Mas se suspendermos a fruição imediata, poderemos reconhecer que o tríptico se faz vítima intencional das estratégias mediáticas, transferindo para o público a ilusão de que participa num absurdo *big brother* teatral, através da paródia, que pode ser riso e *nonsense*, mas não ingenuidade. A ilusão deste mecanismo ofusca de tal modo (ou estamos de tal modo imersos nela), que obscurece a evidência de que a personagem principal também somos nós, esse homem plano, obcecado unicamente com a legitimação da sua existência, abandonando a sua vida, ela própria uma "máquina de factos". Neste sentido, importa reforçar o paralelismo crítico estabelecido desde o início entre teatro e terrorismo, entre espectador e vítima, entre realidade e ilusão, assinalando o carácter ficcional do mundo, que será sempre o que nós desejarmos/construirmos, mediado pela faca de dois gumes que é a representação.

Flatland surpreende, exactamente, na subtileza com que constrói um universo tão complexo e, ao mesmo tempo, tão deleitante e afável. Não só as várias camadas de sentidos dos textos e da concepção global de *Flatland*, abundante em citações, referências, saberes, conhecimentos e associações de ideias particularmente cativantes alimentam à saciedade o intelecto, mas também os momentos de puro disparate oferecem ao público uma "vida real" enquanto espectadores-vítimas. Como em qualquer ficção, o que vivido é real e, ao propor esta experiência ao público, Portela renova a nossa (e a sua) confiança na arte e na vida. A sua capacidade de intervenção no mundo nasce de um olhar que se coloca, ingénuo e genial, num plano de existência.

Referência bibliográfica

WARR, Tracey / JONES, Amélia (2000), *The Artist's Body*, Londres, Phaidon.

<
Trilogia Flatland,
de Patricia Portela,
2006, prado e wpzimmer
(Anton Skrzypiciel),
fot. Giannina Urmneta
Ottiker.

<
Trilogia Flatland,
de Patricia Portela,
2006, prado e wpzimmer
(Anton Skrzypiciel),
fot. Giannina Urmneta
Ottiker.

>
Rhinocéros,
de Eugène Ionesco,
enc. Emmanuel
Démarcy-Mota,
Théâtre de la Comédie
de Reims, 2006
(Serge Maggiani
e Hughes Quester),
fot. CTA.



Revisitar Ionesco

Um novo figurino para a rinocerite

Maria João Brilhante

Titulo: Rhinocéros (1958). Autor: Eugene Ionesco. Encenação: Emmanuel Démarcy-Mota. Produção: Comédie de Reims. Apresentações em Portugal: Rivoli Teatro Municipal, Porto, 7-8 de Julho de 2006; Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 13-14 de Julho de 2006.

Se o interesse pelas peças de Ionesco esmoreceu no final do século XX, isso deveu-se sem dúvida às mudanças que aconteceram no mundo e no teatro: a queda do muro de Berlim e o aparente fim da guerra fria declarando a morte das ideologias, o pós-modernismo subsumindo categorias e géneros, quebrando fronteiras e propondo o hibridismo nas artes e nas letras, o teatro pós-dramático emergindo do embate entre teatros realista, épico, absurdo e a performance.

Situemos o texto de Ionesco para tentarmos perceber o que pode ele significar ainda hoje para nós e que peso tem na recepção do espectáculo¹.

Na rádio França Internacional em final de Setembro, Ionesco era referido pelo até há pouco director da Comédie Française como um autor clássico, que mantém as suas qualidades e merece ser revisitado: exemplo disso era precisamente a revigorante encenação de Démarcy-Mota. Na Cimeira da Francofonia que estava então prestes a decorrer em Bucareste, a já histórica encenação de *A Cantora careca* em cena há décadas no Théâtre des Noctambules fazia parte da mostra cultural francesa. Claro que Ionesco nasceu na Roménia e a França prestava assim homenagem ao país que acolhia a cimeira. Todavia, fazia-o como se transportasse uma peça de museu...

Entrado no panteão literário, Ionesco não tem sido, na última década, muito chamado à cena, ou tem-no sido menos do que Beckett que parece interessar igualmente

jovens e menos jovens encenadores.

É talvez preciso regressar aos idos de 50 para perceber que Ionesco, mais do que Beckett, foi centro de polémicas, controvérsia e que os seus textos (de teatro ou sobre teatro) animaram um momento histórico decisivo na configuração do campo teatral francês (do ponto de vista institucional e artístico). Nesse final de década viveu-se o combate entre um teatro entendido como instrumento de ação política e um (anti)teatro de contestação ao teatro de tese, que ainda confiava na sua capacidade de representar e interpretar o mundo. Próximos na manifestação de mal-estar face a uma prática artística reproduutora de valores e ideias de uma burguesia que continuava a dominar os meios de produção cultural, separava-os os modos de expressar esse mal-estar, do ponto de vista tanto artístico, como político.

Refiro-me, é claro, ao tempo em que a França, recuperando do pós-guerra, está na origem de transformações que colocam alguns campos da sua cultura (teatro, literatura, filosofia, sociologia) no centro irradiador de modelos para consumo da elite ocidental. No teatro, viver-se-á a divulgação para cá da "cortina de ferro" do teatro épico e com ele a prevalência da dimensão cénica, isto a par da afirmação de uma dramaturgia que a crítica começa a chamar "do absurdo".

É neste quadro que se inserem os textos de Ionesco, especialmente os que subiram à cena entre 1949 e 1953

¹ A CETbase regista 53 espetáculos apresentados em Portugal entre 1959 e 2006 sobre textos de Ionesco.



e suscitaram vivas tomadas de posição como as dos críticos ingleses Kenneth Tynan e Philip Toynbee (no *Observer*, em Junho de 58), testemunhas do entusiasmo de algum público perante a novidade deste teatro, mas também questionadores do que consideravam ser o seu carácter anti-realista ou a sua pretensa autonomia relativamente ao real. Criticado pelo humanismo abstracto das suas peças, Ionesco defende-se dizendo que não são as ideologias, nem mesmo o cidadão burguês ou de esquerda, que lhe interessa pôr em cena, mas o simples mortal, o homem comum prisioneiro das suas angústias.

Estes e outros críticos acusaram-no igualmente de transmitir da arte uma visão solipsista e de lhe negar qualquer função social. A relação entre arte e realidade será na verdade abordada em inúmeras entrevistas ou intervenções públicas por Ionesco², através dela se enunciando a questão mais funda da tomada de posição ideológica da obra de arte e do seu autor perante o mundo em que vivemos. Segundo Ionesco, a criação artística permite ao autor e ao receptor descobrir aspectos desconhecidos do mundo e da humanidade e não confirmar ou ilustrar ideias pré-estabelecidas: é expressão da vida e não emanação das ideologias. A única utilidade da arte deveria ser mostrar que há práticas humanas que não servem para nada. A sua defesa da redução da arte à mera expressão de uma visão individual do mundo entrou por isso em fricção com as então dominantes perspectivas existencialista e marxista num quadro político de "guerra fria", sendo que o Ionesco crítico dos regimes totalitários e da alienação da sociedade burguesa passou a coexistir com o Ionesco nihilista, incapaz de apresentar uma saída para o desconcerto, apesar de, como defendeu, escrever ser uma forma de se explicar.

Em que medida poderia este quadro de referências interessar ao espectador que em Julho deste ano assistiu em Lisboa e no Porto ao espectáculo *Rhinocéros*? No tempo em que vivemos, onde tudo parece (equi)valer(-se) e as coordenadas ideológicas são remetidas para a margem

do agir quotidiano dos indivíduos como havemos de nos relacionar com este *Rhinocéros*? Que razão levou Démarcy-Mota a visitar um texto que exibe a sua "mensagem" de uma forma quase ingénua, que põe em relevo a vulnerabilidade da comunicação linguística quando, passado meio século, as ciências da linguagem, a filosofia, os estudos literários, as tão estimadas ciências da comunicação vulgarizaram e converteram em "natureza" a "estrانheza" dessa invenção humana? Por que meios fazer falar, então, este texto de modo a que sejamos sensíveis à actualidade da sua proposta, ou dito de outro modo, para que ele aja sobre nós? Como iluminar mais uma vez o debate que opõe totalitarismo e massificação à liberdade individual sem lhe atribuir uma função didáctica ou exemplar, como tornar visível a eterna resistência do sujeito à sua absorção/anulação gregária ("Sou o último homem, e assim permanecerei até ao fim") apesar do impulso insustentável para se tornar igual aos outros ("Como sou feio! Maldito aquele que quer conservar a sua originalidade!") sem exacerbar a vertente "existencialista" que o texto também possui? Como interessar o espectador pelo dilema que Bérenger corporiza e que o sentimento que hoje temos da dimensão trágica da nossa alienação parece tornar ridículo?

Creio que Démarcy-Mota e os seus artistas escolheram a via mais inteligente para darem a conhecer um texto e um autor entretanto canonizados: sem subestimarem a sua espessura histórica (apelativa, como disse, para alguns espectadores) e nele a centralidade da linguagem verbal, quer na sua construção (veja-se o carácter explicativo de muitas das cenas e o modo de caracterização das personagens), quer como tópico propriamente dito (a maior ou menor capacidade de as personagens usarem as palavras, a questão do domínio do raciocínio lógico), conseguiram criar um notável equilíbrio entre a presença do texto e a das demais linguagens do teatro, oferecendo um objecto artístico a todos os títulos singular.

São, nesse sentido, de destacar as contribuições dos actores, da cenografia, figurinos e adereços, da iluminação e da banda sonora. Na verdade, o espectador começa por apoiar-se no texto para descobrir a fábula que ele encerra e seguir o desenvolvimento do tópico: a capitulação dos humanos à epidemia de rinocerite.

Todavia, cedo descobre que tem de acompanhar também uma ação desenhada para os corpos dos actores, cujo funcionamento transcende a mera ilustração das situações dramáticas e que ameaça qualquer apreensão literal ou realista do que sobre o palco vai tendo lugar. O espectador é, deste modo, impelido a procurar pontos de apoio ora no texto ora na acção cénica, os quais, de facto, nunca colidem ou se anulam, mas, num processo

<
Rhinocéros,
de Eugène Ionesco,
enc. Emmanuel
Démarcy-Mota,
Théâtre de la Comédie
de Reims, 2006
(Hughes Quester
e Serge Maggiani),
fot. CTA.

<
Rhinocéros,
de Eugène Ionesco,
enc. Emmanuel
Démarcy-Mota,
Théâtre de la Comédie
de Reims, 2006,
fot. CTA.

² Algumas delas reunidas em *Notes et contre-notes*, Paris: Gallimard/Idées, 1966.

de inteligente articulação, produzem uma significação coerente e surpreendentes soluções artísticas.

Desde logo a primeira cena introduz-nos num universo marcado por alguns sinais de estranheza. Reduzindo a pormenorizada e historicamente datada descrição do espaço proposta por Ionesco (e que imagens da encenação de Barrault mostram numa concretização tipificada da França dos anos 50) à sua expressão mais simples, o encenador cria um lugar liberto de referência histórica precisa, que sugere aproximações ao tão poderoso imaginário cinematográfico. Para isso concorrem a iluminação e os figurinos ao proporem uma tonalidade única – o cinzento – que deixa toda a cena numa espécie de indistinção e apresenta os actores e as suas personagens como massa anónima apesar da tipificação com que o texto as trata. Quase poderíamos dizer que isso constitui a materialização cénica da predisposição para a aceitação da perda de traços humanos a acontecer mais tarde. Mas o trabalho de iluminação está longe de funcionar como "tradução": é aqui um princípio da criação artística.

Por outro lado, ao longo do espectáculo as luzes constituirão, em diálogo com o movimento dos actores, o principal elemento de transfiguração do espaço cénico, o privilegiado ajudante do desenho das cenas, isolando-as e criando zonas a serem mobiladas pela imaginação do espectador, criando gradações de percepção do espaço (entre fundo e boca de cena), dinamizando ou expondo a movimentação dos actores, ora agindo imperceptivelmente sobre a nossa percepção ora, pelo contrário, estabelecendo rupturas surpreendentes. Ao longo do espectáculo o desenho de luzes transfigura espaço e corpos e está em sintonia com a metamorfose de que as palavras nos falam. O espectador toma, assim, consciência de algo que tantas vezes lhe escapa no teatro: que a construção de um espectáculo parte da escuridão total e que se trata de dar a ver e ouvir acções humanas iluminando-as de uma maneira certa.

Que outros aspectos em *Rhinocéros* foram então banhados por essa luz primordial? Os actores, que são o centro do teatro, de algum teatro pelo menos. Dos que actuaram no espectáculo podemos dizer que foram melhor a significar com o corpo do que com a voz. A uma pouco variada paleta de entoações e registos, demasiado próxima, para ouvidos estrangeiros pelo menos, dos convencionais acentos da língua francesa (o que em certa medida se explica através da opção feita por Ionesco pelo registo coloquial) opõe-se uma extraordinariamente expressiva coreografia de movimentos. Démarcy-Mota soube extrair dos corpos dos actores possibilidades significantes inesperadas, quer criando correspondências com a caracterização das personagens feita verbalmente, quer amplificando essa caracterização através da composição de acções e gestos sem qualquer função narrativa, numa sequência de imagens que retiram as situações dramáticas (e o espectáculo) do foro estrito da sátira.

Rompendo com as limitações impostas pelo teatro realista e em consonância com o clima criado pela luz e pela cenografia – de que ainda não falei, mas que coloca em cena um dispositivo monumental em dois andares que cita as propostas de Meyerhold e da biomecânica, promovendo a estilização dos movimentos e a exploração rítmica de fragmentos de gestos e acções – os actores, na emblemática cena passada no escritório (I quadro do II acto), produzem alguns estereotipados gestos de escriturários, num curioso trabalho de "desnaturalização" com o qual o espectáculo pretende mostrar simultaneamente um tipo de relação interhumana (fundamental para entender o desenvolvimento da fábula) e a dimensão alienante de uma prática que a sociedade moderna capitalista inventou. O tratamento plástico dos corpos, ao desconstruir a esperada série de acções humanas e a sua imediata interpretação, produz um objecto artístico pleno de estranheza e sedução.

Ao desempenho dos actores, à cenografia e à iluminação é preciso acrescentar a exploração do espaço sonoro que estava já presente na encenação de Barrault através da música concreta de Michel Philippot. Para além das sonoridades previstas pelo texto para sugerir a vibração provocada pela presença cada vez mais numerosa de rinocerontes na cidade e também a reacção humana perante a rinocerite, ouvimos uma composição musical que transmite um clima sonoro e condiciona o modo como captamos o texto, sublinhando, pontuando, segmentando a acção verbal e cénica. As vozes, quando tratadas em conjunto, ganham por vezes uma dimensão instrumental concreta, repercutindo palavras, explorando tons e ritmos, de certa maneira impondo ao espectador um espaço habitado e vivo fora de cena que sublinha o isolamento e a solidão a que, em cena, irá ficar confinado Bérenger. A banda sonora acompanha, deste modo, a crise do sujeito e o angustiado desfecho da acção.

Podemos, pois, afirmar que o teatro de imagens encontra, neste espectáculo, a tradição do teatro de texto, sem complexos nem conflitos, apontando-nos talvez um dos caminhos a trilhar num mundo onde contar e ouvir histórias continua a fazer sentido e obriga a inventar outras formas de o fazer.

Dito isto, um balanço desta recriação do universo de Ionesco revela que, longe de se sujeitar à canonizada interpretação do texto e à demonstração da sua possível "utilidade" ou eficácia para representar os males que assolam o mundo contemporâneo, este *Rhinocéros* oferece uma visão muito singular do dilema sempre presente nas sociedades que prezam a liberdade, dizendo-se consciente, no entanto, de que aquilo que de absurdo a acção encerrava em 1959 deixou de o ser e que, como acontece com a representação de Beckett, embora este em registo trágico, somos cada vez menos humanos embora julguemos continuar a sê-lo.



<
D. Juan,
 de Molière,
 enc. Joaquim Benite,
 Companhia de Teatro de
 Almada, 2006
 (Margarida Gonçalves,
 Marques D'Arede
 e Cecília Laranjeira),
 fot. José Frade.

D. Juan de Molière com o seu criado Esganarello em Almada

Christine Zurbach

Titulo: **D. Juan** (1665). *Autor:* Molière. *Tradução:* António Coimbra Martins. *Encenação:* Joaquim Benite. *Cenografia:* Manuel Graça Dias e Egas José Vieira. *Luz:* José Carlos Nascimento. *Figurinos:* Sónia Benite. *Colaboração musical:* Fernando Fontes. *Intérpretes:* Alberto Quaresma, André Gomes, Cecilia Laranjeira, Celestino Silva, Margarida Gonçalves, Marques D'Arede, Miguel Damião, Miguel Martins, Pedro Saavedra, Teresa Gafeira e André Albuquerque, Carlos Ramos e Filipe Neves. *Concepção da estátua:* Ildeberto Gama; *Quadro (s/título, 1938):* Luís Bernardo Leite de Ataíde. *Produção:* Companhia de Teatro de Almada. *Local e data de estreia:* Teatro Municipal de Almada, 28 de Setembro de 2006.

Esta recente (e também 100^a) produção da Companhia de Teatro de Almada tem um significado muito especial: é a primeira criação teatral da companhia no novo Teatro Municipal de Almada, um dos maiores e mais modernos palcos portugueses. Os arquitectos Graça Dias e José Egas Vieira, também cenógrafos do espectáculo, conceberam um verdadeiro equipamento cultural aberto, virado para a cidade e para os criadores de teatro.

A proposta de encenação de Joaquim Benite para a mais famosa comédia de Molière encontra a sua maior legibilidade em dois aspectos complementares no trabalho de criação teatral que nem sempre ganham idêntico relevo e

eficácia na produção do espectáculo de teatro nos nossos dias.

O primeiro traço que caracteriza este *D. Juan*, o último à data em Portugal na longa série das suas re-visitações teatrais¹, é a sua inscrição numa estratégia consistente de repertório de uma companhia experiente nessa matéria.

Mas tal dado reflecte, também, o percurso de um encenador cujo trabalho artístico já confirmou por diversas vezes um interesse evidente por um "teatro de texto", sendo que no caso presente – e será este o segundo traço relevante para esta análise –, a escolha recaiu num autor e numa obra que podemos considerar como emblemáticos

¹ Recentemente foram feitas duas outras encenações sobre este texto de Molière: *D. Juan ou o festim de pedra*, pela Academia Contemporânea do Espectáculo / Teatro do Bolhão, com encenação de Kuniaiki Ida (1/ de Abril de 2005) e *D. João*, pelo Teatro Nacional S. João, encenado por Ricardo País (16 de Fevereiro de 2006).

>
D. Juan,
 de Molière,
 enc. Joaquim Benite,
 Companhia de Teatro
 de Almada, 2006
 (Marques D'Arede),
 fot. José Frade.



do nosso património teatral clássico e universal, e numa personagem que, como escreve o tradutor Coimbra Martins no texto que prefacia a edição² da versão agora posta em cena acerca de *D. Juan*, já "deu a volta ao mundo".

Na verdade, incluir Molière, hoje, numa política de repertório significa, como esta leitura de *D. Juan* pela companhia de Almada não deixa de o mostrar, antes de mais nada, enfrentar o desafio de, voltando aos chamados "grandes" textos dos igualmente "grandes" autores, não só com eles elaborar um objecto artístico original mas, também, ao visitá-los de novo, com eles continuar a construir uma leitura do mundo que sirva para o seu espectador e para a compreensão do mundo em que vivemos.

Nesse sentido, para esta encenação, Joaquim Benite adopta um tratamento actual do mítico *D. Juan* de Molière. A exclusão do peso eventual de uma historicização do texto é perceptível de imediato na tradução utilizada, que, de acordo com o tradutor Coimbra Martins, optou por fugir ao literalismo de modo a favorecer a "maravilhosa oralidade e espontaneidade das peças de Molière"³. Optando pelo rigor e pela sobriedade, o conjunto do espectáculo é pautado pela coerência entre a proposta de leitura dramatúrgica, as escolhas de encenação e cenografia, e o jogo dos intérpretes. A actualidade de uma obra tão carregada de história como o é *D. Juan* também é evidenciada no guarda-roupa predominantemente escuro, tanto nos fatos dos homens como na indumentária de D. Elvira, em contraste com peças de vestuário com conotações contemporâneas, de cor branca, para as jovens camponesas Carlota e Maturina, ou ainda com a referência mais rústica, e mais tradicional em termos teatrais, da roupa do camponês Joaquim. Os elementos de cenografia concebidos por Manuel Graça Dias e Egas José Vieira seguem igual propósito. Sob uma iluminação geralmente fria, o palco, imenso, sombrio, que o encenador utiliza na sua totalidade ao longo de toda a peça, permanece vazio, sendo apenas ocupado por mesas de metal e cadeiras

austeras, nas cenas de interior. Nas cenas de exterior, a referência à natureza é distanciada pela introdução da reprodução de um quadro paisagista moderno que, juntamente com árvores de um recorte estilizado e quase agressivo, apaga qualquer tentação de bucolismo romanesco. Um pano de veludo vermelho que cobre parte da mesa da ceia para o penúltimo acto deixa ao espectador a mesma impressão de violência latente.

Numa tal opção, de despojamento quase minimalista, o palco reencontra a sua função primordial enquanto espaço destinado a acolher e destacar o jogo dos actores, em particular o par Esganarello / D. Juan no qual assentam as opções dramatúrgicas orientadoras do espectáculo, baseadas numa revisão do conflito recorrente no teatro clássico entre amo e criado.

De facto, esta proposta dramatúrgica é focalizada no modo como um poder discricionário de um privilegiado, socialmente superior, se exerce sobre um outro indivíduo, dependente dele em tudo, desde logo na sobrevivência material, como o mostra de forma violenta a cena da ceia em que Esganarello é intimado a "devolver" a comida que "desviou" da mesa do amo. Quanto à dependência moral e intelectual, apesar de ter prazer em expressar o seu sentir sobre todas as questões que marcam o percurso polémico do amo, é visível a sua desigualdade quando a sua explicação "filosófica" sobre o "dois e dois são quatro", única crença de D. Juan, seu amo, apenas resulta numa penosa e delirante exibição verbal.

Entre D. Juan e Esganarello não há cumplicidade. E compete à fábula desvendar, ao mesmo tempo que questionar, os limites para a afirmação de uma liberdade individual absoluta, fundada no prazer e no pensamento libertino e agnóstico, quando é reposta na complexidade da rede das relações inter-subjectivas e inter-humanas, principalmente quando os seres são entendidos como membros de uma sociedade desigual. Fiel ao projecto de Molière, o espectáculo constrói um retrato de D. Juan reenviado para a pressão da realidade dos valores que

² Molière, *D. João, ou o festim de pedra*, prefácio e tradução de António Coimbra Martins, Livros de Areia Editores, Lda, 2006.

³ *Ibid.*, p.19.



<
D. Juan,
de Molière,
enc. Joaquim Benite,
Companhia de Teatro de
Almada, 2006
(Marques D'Arede,
Alberto Quaresma
e Pedro Saavedra),
fot. José Frade.

sustentam a sociedade em que vive, aliás pouco diferente da nossa, das suas normas, e que, após o brio inicial de um discurso apenas orientado pela afirmação do prazer da conquista, é lamentavelmente absorvido pelo Inferno que o atira para o subpalco. Respeitando a unidade de tempo, Molière condensa num só dia todas as razões para o merecimento de uma punição fatal, e confronta o espectador com uma sequência de ações marcadas pela crueldade e pela frieza de D. Juan, em particular para com D. Elvira e para com o pai, pela prepotência e pelo desprezo arrogante do aristocrata ("le grand seigneur méchant homme") para com os inferiores, bem patentes nas cenas das camponesas seduzidas e do camponês sovado, ou na visita do credor, o alfaiate gozado e expulso com brutalidade. Mas é a tirania exercida sobre Esganarello, aquele que depende de um amo que julga criticamente e que despreza, mas que se diz dominado pelo medo, que acaba por sobressair nesta leitura de *D. Juan*. A veemência da denúncia inicial do seu desacordo com o amo feita na auséncia de D. Juan por um Esganarello que, neste início de peça, tem tudo do fanfarrão, transformar-se-á numa última revolta diante da perda irreversível dos seus ordenados em atraso. A encenação revela-o como encerrado na sua função de criado, pelo traje próprio para o trabalho e pela redundância da sua função enquanto maquinista de cena encarregado de dirigir, com um apito, as intervenções dos seus "colegas". Desprovido de qualquer heroísmo, posiciona-se no fundo da cena ou tem atitudes de claro alheamento – algo covarde na cena com os camponeses – ou de ironia disfarçada em comentários indirectos, de resto facilmente silenciados por qualquer reparo mais brutal do seu amo, nas inúmeras cenas que apenas o apresentam como espectador involuntário, se bem que distante, das ações do seu amo.

Menos marcada pela sensualidade e pelo erotismo do corpo (permanentemente enamorado) de D. Juan – duas vertentes que seriam igualmente pertinentes em tal personagem –, a construção do jogo do intérprete de D.

Juan parte sobretudo da força da palavra neste texto magnífico que Molière nos deixou, reforçando a sua clareza numa relação directa com o público, preferencialmente situada no proscénio. O texto resulta assim como discurso sedutor e perigoso: sedutor pela sua capacidade transgressiva e pela sua ousadia, e também pela sua surpreendente actualidade temática, sobretudo na sátira dos inimigos de estimação do dramaturgo – médicos, hipócritas, gente dita honrada e censores de toda a espécie⁴ –, mas perigoso também pela sua repetida surdez na relação com outrem, em particular com quem o ama ou quem o ameaça. Resulta deste modo um D. Juan tragicamente condenado por ele próprio a ser excluído e castigado. Mantido nessa contradição, o espectáculo não procura responder de maneira taxativa a um qualquer pedido de tomada de posição quanto à aceitabilidade quer dos valores que movem a personagem central, quer das recriminações das suas vítimas. O texto de Molière continha, e ainda contém, uma clara ironia quanto à sociedade "bem pensante", fundada na repressão do desejo e do prazer, e até do racionalismo que apenas poderá encontrar no século seguinte uma aceitação não só teórica como prática, com 1789 e o fim do dogmatismo cego e dos privilégios de classe injustamente fundados. E, mais uma vez, coube ao teatro antever tal mudança e expressá-la na ficção, no poder das palavras.

Com efeito, quer na sua concepção mais fortemente enraizada na tradição europeia e universal, quer na sua inevitável dimensão mítica, Molière significa e resume uma concepção do teatro assente no papel e no valor incontestáveis de um texto de partida. E na sua leitura, Joaquim Benite revela com clareza de que maneira uma prática teatral séria, atenta à complexidade da problemática dos "clássicos", pode dar resposta à questão do seu sentido actual, indo além do seu estatuto de monumento consagrado pelo tempo, e como, apesar dos séculos que deles nos separam, podemos com eles celebrar os poderes do teatro que, nesta comédia de Molière, tão brilhantemente resistiram à passagem do tempo.

⁴ É contra a proibição do tabaco pelos Jesuítas que Molière abre a peça com o elogio do tabaco por Esganarello envolvido numa nuvem de fumo, cena que hoje em dia ganha uma dimensão difícil de imaginar na época de Molière...

O teatro a três tempos

Constança Carvalho Homem

>
Curto-círcito,
de Regina Guimarães
e Saguenail,
enc. Francisco Alves,
Teatro Plástico, 2006
(Daniel Pinto),
fot. Inês d'Orey.



Título: Curto-círcito. Autores: Regina Guimarães e Saguenail. Encenação, dramaturgia e direcção plástica: Francisco Alves. Interpretação: Daniel Pinto. Desenho de luz: Mário Bessa. Desenho de som: Ricardo Serrano. Assistência de encenação: Catarina Falcão. Fotografia: Inês d'Orey. Produção: Teatro Plástico. Local e data de estreia: Mosteiro de S. Bento da Vitória, Plano B (Rua Cândido dos Reis, 30) e Pequeno Auditório do Rivoli Teatro Municipal, 7 de Outubro de 2006.

Dando sequência a uma lógica de actuação que prima pelas ideias, pelo arrojo cénico e pelo "teatro fora do sítio", o Teatro Plástico volta a habitar espaços normalmente vedados ao jogo dramático, convocando o seu público a participar da ocupação. Depois de *Na solidão dos campos de algodão*, de Koltés, que assumiu a forma de um *drive-in* em radiodifusão, no parque de estacionamento da Rotunda do Castelo do Queijo, em *Curto-círcito* a proposta é a de uma incursão pela baixa portuense, com paragem no Mosteiro de S. Bento da Vitória, no Espaço B, e, finalmente, no Pequeno Auditório do Teatro Rivoli.

Fundado em meados da década de 90, numa conjuntura favorável à emergência de várias das mais jovens companhias da cidade, como o Teatro Bruto ou As Boas Raparigas..., suas contemporâneas, o Teatro Plástico assinalou, entre Setembro e Outubro de 2006, os seus dez anos de actividade com um conjunto variado de iniciativas – entre exposições, instalações e espectáculos de *performance* e dança –, com destaque para a encenação, pela primeira vez na vida daquela estrutura, de um texto português original. Harold Pinter, Edward Bond, Mark

Ravenhill, Israel Horovitz e Neil Labute são apenas alguns dos dramaturgos que a companhia trouxe à cena ao longo dos anos. Dentro desta linha de privilégio à dramaturgia contemporânea e de afastamento do mais puro *entertainment*, o Teatro Plástico dá voz a uma criação conjunta de Regina Guimarães e Saguenail, dois artistas residentes no Porto, conhecidos sobretudo pelo seu trabalho enquanto cineastas e videastas, mas cuja actividade se reparte também pela dramaturgia, tradução, pedagogia e crítica, entre outros. A solo, Regina Guimarães tem mantido uma colaboração mais assídua com a Companhia de Teatro de Braga, tanto a nível de autoria, como de tradução, bem como colaborações pontuais com outras companhias do Porto. Do seu percurso dramático em comum com Saguenail, destacaria o mais recente *Boca* (2004), um texto perspicaz e divertido sobre as dificuldades de verbalização do amor que o Teatro Bruto transformou num invulgar momento de teatro musical, na Casa do Vinho Verde.

Este *Curto-círcito* de Regina Guimarães e Saguenail é um objecto singular pela sua concepção de teatro



<
Curto-circuito,
de Regina Guimarães
e Saguenail,
enc. Francisco Alves,
Teatro Plástico, 2006
(Daniel Pinto),
fot. Inês d'Orey.

enquanto coisa móvel e fraccionária. O texto divide-se em três actos, que podem ser vistos separada ou conjuntamente, mas que são transversalmente perpassados pela premência em questionar algumas das instâncias fundamentais do teatro. A inevitabilidade da mentira colectiva, o horror ao funcionalismo mercenário, a sobranceria dos rectos e a procura de uma liberdade sem contingências são alguns dos temas abordados ao longo dos três monólogos que aceitei percorrer.

21h, Mosteiro de S. Bento da Vitória. O primeiro acto decorre no antigo claustro do mosteiro, e é, talvez, o mais desconcertante. Há, em primeiro lugar, a noção de uma certa gravidade inherente ao local, por onde um dia terão ecoado terços e louvores, e que o rigor do desenho de luz de Mário Bessa veio ampliar. Há, depois, a entrada em cena de um homem à margem: cáustico, inconveniente, totalmente displicente, irado – e imundo. E é este último ponto o que mais perturba. A opção por uma caracterização hiper-realista da personagem, cujo figurino está impregnado de suor, álcool e urina, estilhaça um conceito de que a contemporaneidade não prescinde, o de higiene; aos odores "nobres" do teatro, o papel queimado de uma carta ou o incenso que convoca ritos religiosos ou uma cor local, junta-se agora, legitimamente, o recurso a outros odores não menos significantes, mas em todo caso menos canónicos. Evidentemente, esta opção faz com que o palco

deixe de ser estanque e passe a ser intrusivo, o que abala certos hábitos adquiridos da ida ao teatro. Há uma notória clivagem entre o local e quem o habita, como se aquele homem fosse um fungo a crescer encostado a uma árvore, que imita de certa forma a fisionomia da cidade, naquilo que tem de desigual e insólito. Reafirma-se assim a insolência da personagem, que sabe que tem público, que aos olhos do seu público se sabe desfasada, e que, não obstante, põe de lado todo o decoro. O tom crispado do seu discurso tem um alvo perfeitamente definido, um contabilista, escolhido a título exemplar como bode expiatório para os piores tiques da desumanização. Do ponto de vista ideológico, levantam-se questões que têm que ver, sobretudo, com a etiquetagem da vida segundo critérios de produtividade ou validade, e o ponto de vista apresentado é o do homem inútil, que, segundo estes critérios, ocupa demasiado e consome demasiado para quem não produz. O curioso deste monólogo é que alia, por um lado, uma ferocidade que não deixa espaço à auto-vitimização, e, por outro, um humor impertinente, por vezes quase epigramático: "No dia em que a merda valer dinheiro, os pobres nascem sem cu!"². O mérito do texto prende-se também com o facto de conseguir a aparência de um discurso à deriva, qual chorrilho de invectivas destemperadas, sem nunca menosprezar a estrutura do raciocínio. Por outro lado, é uma delícia ouvir em teatro

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.

> *Curto-círcito*,
de Regina Guimarães
e Saguenail,
enc. Francisco Alves,
Teatro Plástico, 2006
(Daniel Pinto),
fot. Inês d'Orey.

português um texto de raiz tão oral, tão "feito para ser dito", que a meu ver teria pedido uma interpretação mais natural, mais em consonância com aquilo que o texto sugere ser a aceitação da marginalidade.

22h, Espaço B. Estamos à espera no andar de cima e, por enquanto, o teatro faz-se fazendo sala. Pouco depois, desce-se ao escritório de um homem de negócios. O local é perfeito, lúgubre e húmido quanto baste, e começa a confirmar-se uma força fundamental, a da ausência do alvo visado. Não sabemos bem se este é outro homem, se o mesmo do acto anterior, outrora. Mas reconhecem-se claramente a crispação, as mesmas curvas entonacionais, os mesmos gestos, os mesmos bordões quando fala, ainda que de forma mais polida. Houve um minucioso trabalho de identificação verbal, acompanhado por um não menos minucioso trabalho de identificação física dos maneirismos de cada personagem. "Tenho-me na conta de ser um homem de princípios. E de fins", diz-se a certa altura, e essa contradição é parte do problema. O conflito passa sobretudo pela dificuldade em articular esses princípios e esses fins com a vigilância de um subordinado "demasiado quadrado". Neste quadro, o hedonismo foi feito refém de um "manga-de-alpaca", do excesso de zelo, da "atençözinha", do "primeiro o dever, depois o prazer." Mas uma vez mais, a ira não redunda em ação propriamente dita, apenas em rasgos de humor e eventualmente em fuga, sendo que um dos momentos mais bem conseguidos deste acto é a leitura do registo de despesas diárias que o contabilista preenche escrupulosamente.

23h, Pequeno Auditório do Teatro Rivoli. Este último acto talvez esteja para o teatro assim como *Branca de Neve*, de João César Monteiro, esteve para o cinema. É o mais irreverente dos três e também o mais simbólico, uma vez que toma de assalto o teatro para recusar os seus habituais protocolos. É na plateia, às escuras, que estala o verniz, que se ouvem acusações a esse protagonista ausente que há-de vir ao palco, esse homem "de trazer por casa". Aqui, mais do que em qualquer outro momento, são fundamentais apenas o actor e o seu vínculo com o público, os tempos que medeiam as falas, a obediência da quietude ou o restolho da impaciência, todos os sinais que emanam de um fôlego partilhado e de uma responsabilidade partilhada. Curiosamente, à data de finalização deste artigo, logo pela manhã a televisão noticia que, após a última sessão de *Curto-círcito*, actores, autores, amigos e público do Teatro Plástico ocuparam o Rivoli como forma de protesto. Não interessa tanto aqui referir os motivos dessa ocupação quanto sublinhar as potencialidades do espectáculo enquanto gatilho para a assunção das capacidades do espectador dentro do teatro



e sua consequente repercussão, dentro e também fora do teatro. Talvez se venha a comentar este acto em termos da instrumentalização de um evento cultural, para fins políticos ou propagandísticos, mas creio que poucos espectáculos poderiam ter criado um tal clima de congregação capaz de mover os espectadores a ponto de se barricarem num espaço público, e esse parece-me ser um mérito intrínseco, e não apenas extrinsecamente motivado.

Onde o *Curto-círcito* mostrou ser mais frágil foi na sustentabilidade dos monólogos, que a meu ver pecam levemente por excesso. Esse excesso é, até certo ponto, compensado pelo recurso a um português coloquial, vernáculo, cheio de trocadilhos e de astúcias lexicais, mas creio que o veicular da crispação patente no texto foi porventura demasiado amplo, às vezes demasiado gritado, para que houvesse uma absoluta apreciação do texto, até pelo actor. Ocasionalmente, o resultado é o de uma sintaxe relativamente artificial, porque muito fragmentada, e essa é uma questão que grande parte da elocução do teatro contemporâneo ainda não resolveu. *Curto-círcito* é, apesar destas notas, um espectáculo de uma consistência narrativa e dramática raras, e mais uma prova de que o Teatro Plástico se assume como um projecto dramatúrgico de relevo na cidade do Porto.

Para cada um a sua verdade

Ana Campos



Jorge Bastos da Silva, *Shakespeare no Romantismo português: Factos, problemas, interpretações*, Porto, Campo das Letras, 2005, 331 pp.

Veneza, de Luís Augusto Rebello da Silva (1856); *Sonho de uma noite de S. João*, de António Feliciano de Castilho (1874); *Hamlet* (1877), *O mercador de Veneza* (1879), *Ricardo III* (1880), *Othello, o Mouro de Veneza* (1885), as quatro de D. Luís de Bragança (versões que muito contribuíram para suscitar o interesse pelo autor entre nós dada a importância do tradutor); *Hamlet* (1879) e *O mercador de Veneza* (1881), de Raimundo António de Bulhão Pato; *Othello ou o mouro de Veneza* (1881) e *Hamlet* (1887), de José António de Freitas, ambas acompanhadas de interessantes estudos críticos; *Hamlet* (1890), de João Félix Pereira; *Rei Lear* (1896), elaborado sobre a versão de Ducis, de José Maria da Costa e Silva, obra póstuma. O autor não deixa de realçar a estranheza desta escassez de traduções dada a importância do autor em Inglaterra desde o início do século XVIII, o apreço que lhe votavam nomes como os de Scott e Byron tão apreciados entre nós, e ainda a sua divulgação em países como a França e a Alemanha.

Não procedendo o autor a um levantamento dos espectáculos realizados em Portugal (e só pode lamentar-se o desconhecimento que revela relativamente a uma fonte de informação como a CETbase - www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm), é para a referência a periódicos que recorre. Centra-se, assim, em primeiro lugar, em artigos publicados nos periódicos editados no exílio por intelectuais portugueses fortemente empenhados nas lutas liberais, em seguida em textos dados à estampa na imprensa portuguesa, posteriormente nas reflexões críticas mais alargadas dos principais pensadores do nosso século XIX, como António Feliciano de Castilho e Camilo Castelo Branco, entre outros, e, por fim, nas conferências proferidas em Lisboa e no Porto por Sheridan Knowles em 1845 sobre a obra do autor isabelino.

Um dado adquirido na análise da recepção de Shakespeare em Portugal durante o Romantismo é o de que a imagem que o público tinha deste autor era construída por via indirecta, quer através de versões sobretudo francesas, muito adulteradas em nome do decoro neoclássico, quer das óperas de temática shakespeariana, e não através do contacto directo com os dramas que efectivamente escreveu. As personagens e as obras surgem assim descharacterizadas, reduzidas a traços esquemáticos que, por vezes, se encontram tão afastados da sua essência que se chega a esquecer a sua origem.

João Bastos da Silva neste seu livro traça, como o próprio título indica, as linhas dominantes da recepção de Shakespeare no Romantismo português, entendido este como o período que vai da década de 1830, marcada pelo fim do Portugal antigo e pela instauração da sociedade liberal, a meados da década de 1860, quando a jovem Geração de 70 impõe novas regras ao discurso intelectual dominante. Não são, portanto, exclusivamente literários, nem unicamente decorrentes da recepção de Shakespeare em Portugal os limites temporais estabelecidos.

Procura o autor, deste modo, fazer uma "sociologia da recepção" (p. 20) de Shakespeare em Portugal, ou seja, analisar os meios pelos quais a composição literária do dramaturgo isabelino chegou aos literatos portugueses do século XIX e o modo como foi por eles entendido e avaliado.

No que diz respeito a versões portuguesas – que o autor indica mas aqui não estuda em pormenor – regista-se a tradução de vários excertos, bem como versões completas de algumas das suas peças: *Othello*, por Simão de Melo Brandão, deixada em manuscrito (último quartel do séc. XVIII); *O intrigante de Veneza*, imitação de *Othello* de José Maria da Silva Leal (1842); *Othello ou o mouro de*

Temos, assim, um Shakespeare destituído do privilégio da organicidade ou da estrutura, um universo dramático descaracterizado, as obras como que desintegradas pela apropriação sumária dos seus elementos constituintes – e, portanto, na oportunidade de todas as excisões, deturpações, fraudes intelectuais e enganos involuntários. (p. 18).

Nos periódicos portugueses editados no exílio, eram sobretudo os assuntos políticos, militares e comerciais que dominavam, ficando relegadas para último lugar as questões literárias. São, contudo, exceções dois jornais: o *Correio brasiliense* e *O investigador portuguez em Inglaterra*. O primeiro, a partir de meados de 1812, apresenta breves recensões (ou tão só referências sumárias) de obras inglesas recentemente editadas, noticiando a publicação, em inglês, das conferências dos irmãos Schlegel – August Wilhelm e Friedrich – que foram efectivamente importantes na canonização de Shakespeare. No entanto, estas alusões são tão breves que levam a duvidar que os redactores conhecessem realmente as obras que anotam. Curioso é também notar a quase ausência de menções aos mais importantes vultos da literatura inglesa de então como Wordsworth e Coleridge. Pelo seu lado, *O investigador portuguez em Inglaterra*, jornal politicamente concorrente do *Correio*, embora também remettesse para um plano secundário as questões literárias e culturais em geral, demonstrava um conhecimento mais aprofundado das obras, ocupando Pope e Milton um lugar de destaque. Interessantes para o estudo da recepção de Shakespeare em Portugal são as notícias da publicação de uma série de obras inglesas de e sobre o autor isabelino. Tal como acontecia com o *Correio brasiliense*, os redactores não deixam transparecer um conhecimento directo destes textos. Entretanto, um projecto de um periódico intitulado *O atheneu lusitano*, de que se falava em 1816, onde seriam publicadas as mais importantes obras dramáticas europeias adaptadas aos palcos portugueses, nunca veio a ser concretizado.

De entre os exilados mais ocupados com questões políticas destacava-se Garrett que, em 1822, considerava a barbaridade do teatro inglês incompatível com os nossos palcos, não deixando, no entanto, de reconhecer o mérito do poeta de Stratford-upon-Avon. Na sua vertente política, artigos vindos à estampa no periódico *Paquete de Portugal* – onde colaboravam nomes como os de Rodrigo da Fonseca Magalhães, Marco Pinto Soares Vaz Preto e José Liberato Freire de Carvalho –, usam passagens das obras de Shakespeare para ilustrar a defesa dos ideais liberais e antimiguelistas. É o caso de *Macbeth* para sinalizar o carácter usurpador da liderança de D. Miguel, a perversidade do seu carácter, bem como a sua dependência da rainha-mãe e das suas cortesãs.

Na segunda parte do seu ensaio, o autor debruça-se sobre a imprensa periódica editada em Portugal. Aqui o cenário era diferente. Os jornais procuravam satisfazer as necessidades variadas de um público cada vez mais numeroso e diversificado. Emergem aí inúmeras formas de

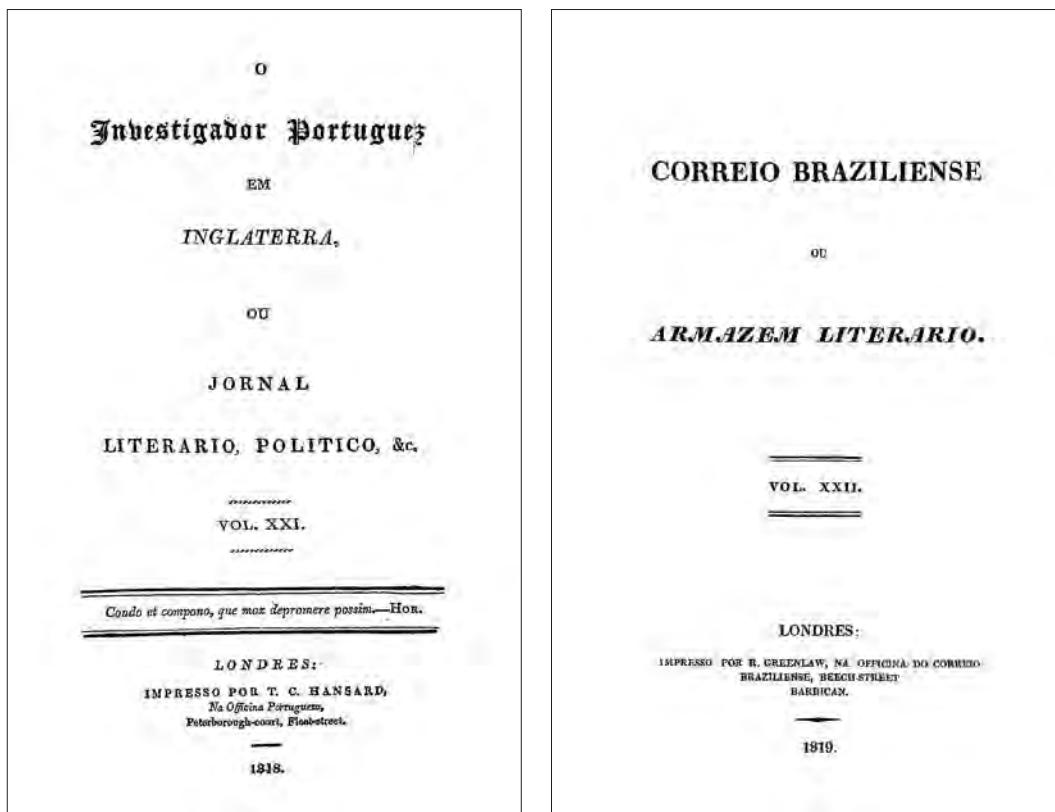
relacionamento com a obra do dramaturgo isabelino, quer sob a forma de textos literários originais ou traduzidos, quer na modalidade de recensões, ensaios, alusões, citações, bem como apreciações da obra do dramaturgo e de óperas de temática shakespeariana.

São, todavia, em número reduzido, os textos com carácter informativo sobre a vida e obra do autor, dos quais Jorge Bastos da Silva nos dá conta num interessante apêndice documental que inclui ainda os textos de reflexão crítica tratados na terceira parte do seu estudo. Aparecem com maior frequência os elogios e as alusões passageiras. É sintomático da falta de informação (e menos ainda de reflexão) sobre o dramaturgo que o tricentenário do nascimento do autor, em 1864, tenha sido quase ignorado entre nós, não lhe chegando a fazer qualquer referência a ópera de Rossini apresentada em Dezembro desse ano no S. Carlos, sem que, contudo, o autor indique as fontes a que acedeu na procura dessa informação.

É recorrente nos textos dos periódicos da época consultados, assinados por autores como Latino Coelho, Lopes de Mendonça, J. A. D. de Carvalho, Gustavo de Almeida entre outros, o que o autor considera um "débil carácter informativo (...) e fraca qualidade formativa" (p. 125), para lá de um apego – tardio e até certo ponto inconsistente com os ideais românticos – a "uma série de resistências e preconceitos, em geral devidos à persistência de noções críticas herdadas de uma corrente neo-clássica que entre nós demorou muito tempo a desaparecer" (*Ibidem*).

O mais interessante artigo encontrado por Jorge Bastos da Silva foi publicado, em 1854, em *A concórdia*, jornal portuense, aliás, de pouco relevo. Aí é apresentado, em tradução, um texto espanhol, de autor não identificado, que recusa o anedotário sobre a vida do autor, que tenta distinguir textos genuínos de textos apócrifos e que procura falar da obra de Shakespeare no contexto histórico e literário em que foi produzida. Embora esta seja uma visão comum ao romantismo europeu, destaca-se, entre as opiniões recolhidas por Jorge Bastos da Silva, a apresentação do trabalho do dramaturgo isabelino como fruto de uma profunda reflexão que lhe permite atingir a verdade das figuras, legitimando-se, desta forma, o seu desrespeito pelas regras que, aliás, o autor anónimo afirma serem comuns a autores coetâneos como Jonson, Marlowe, Norton, Sackville, Beaumont e Fletcher, ou seja, insere Shakespeare numa linha que vem de Chaucer e Spenser. Este artigo aparece, assim, como uma resposta às censuras que recaíram sobre a obra de Shakespeare desde Voltaire, orientadas pelo gosto e pelo quadro teórico do classicismo.

Surgem ainda artigos que demonstram a familiaridade do público português com os grandes intérpretes shakespearianos como Garrick, Kemble, Talma e Kean e algumas alusões esparsas a dramas de Shakespeare representados entre nós. As referências às óperas, porém, são em geral meramente noticiosas ou apontamentos subjectivos do efeito do espectáculo no articulista. Curiosamente, é raro atribuir-se a matéria de certas óperas



a Shakespeare, mas não podem estas ter deixado de servir de veículo de divulgação dos temas e das personagens do autor, criando curiosidade e expectativa entre o público.

É também interessante notar que os dramas de temática histórica não suscitarão grande atenção entre nós, no período analisado, numa época de tanto apreço pelo medievalismo. Subjacentes a este facto poderão estar motivos de ordem ideológica. Com efeito, o ideário absolutista e de direito divino da monarquia Tudor e Stuart – ao qual, no entanto, não podemos querer resumir o drama histórico shakespeariano – eram contrários ao novo espírito liberal.

Na terceira parte da sua obra, Jorge Bastos da Silva debruça-se sobre as opiniões críticas mais elaboradas como as assinadas por Tibúrcio Craveiro, António Feliciano de Castilho, Rebelo da Silva, Lopes de Mendonça, Latino Coelho, Mendes Leal e Camilo Castelo Branco, variando estas da maior adesão à mais séria resistência, fruto ainda de preconceitos neoclássicos que só com a Geração de 70 desapareceram. São exemplos da resistência ao elogio de Shakespeare a exigência que Tibúrcio Craveiro faz de que os heróis das tragédias fossem seres superiores, o que leva a inferir, embora o autor não o expresse abertamente, que os heróis de Shakespeare são demasiado humanos. No pólo oposto, Rebelo da Silva exalta no dramaturgo isabelino exactamente o modo ímpar como perscrutou a humanidade das figuras que concebeu. Activista político, fortemente ligado ao ideário socialista, Lopes de Mendonça adopta uma perspectiva política da literatura. Para ele os autores são fruto do seu tempo e da sua nação. Entende, assim, a história da literatura como reflexo da conjuntura política, vendo nos movimentos visando a democratização momentos de avanço da literatura, enquanto que os momentos de absolutismo surgem também no campo artístico como sendo de estagnação. E na sua clara apologia de Shakespeare

e da Inglaterra (numa opção anglófila pouco comum nessa altura), considera-o "um génio criador, um génio tipo que fecha o círculo da Idade Média e abre com chave de ouro as portas ao mundo do individualismo, ao mundo da burguesia, ao mundo da indústria e do trabalho" (p. 148). É também uma ideia tipicamente romântica a veiculada por Camilo de que Shakespeare representa uma viragem na tomada de consciência da humanidade.

Por fim, o autor apresenta as conferências do dramaturgo irlandês James Sheridan Knowles, dadas em Maio de 1845, em Lisboa e no Porto, tendo como anfitrião e promotor Garrett, e que foram marcos importantes da recepção de Shakespeare no nosso país. Essas conferências analisaram, ao que se sabe¹, o carácter paradoxal da obra do dramaturgo isabelino, a relação do seu génio artístico com a multiplicidade de figuras que criou, a realização teatral dos seus dramas e a sua recepção, tendo, no entanto, sido já esta temática abordada, talvez, de forma menos sistemática, por outros autores do nosso romantismo.

Ainda que incompleto, como o próprio autor reconhece, por não ter analisado todos os periódicos da época em estudo, nem apresentar o que já foi publicado sobre esta matéria, o ensaio de Jorge Bastos da Silva é um contributo válido para o estudo da recepção de Shakespeare em Portugal, devido à recolha documental a que procedeu (e cuja transcrição ocupa quase cem páginas do volume), às hipóteses de abordagem que sugere, aos problemas que levanta, às interpretações que faz. É, contudo, de lamentar que este ensaio não apresente uma conclusão onde sejam sistematizadas todas as ideias expostas no decurso do estudo. Esperemos que essa conclusão surja numa segunda obra, complementar desta, que o autor irá editar (como promete na p. 330), sobre as repercussões na literatura da recepção de Shakespeare no Romantismo português e a análise das suas traduções.

¹ Os apontamentos de Sheridan Knowles, escritos entre 1820 e 1850, foram publicados postumamente, em 1873, com o título *Lectures on Dramatic Literature Delivered by James Sheridan Knowles During the Years 1820-1850* (London, James McHenry, 1873) sem, no entanto, serem especificadas as datas das conferências a que correspondem.

Devolver ao remetente¹

Tiago Bartolomeu Costa

André Guedes (Concepção e org.), *A dois*, Vila Velha de Ródão, Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas, 2005, 92 pp.

Gabriela Vaz-Pinheiro (Coord. e trad.), *Curadoria do local: Algumas abordagens da prática e da crítica*, Torres Vedras, Transforma AC, 2005, 274 pp.

Do conjunto de publicações recentes sobre o registo, fixação e reflexão em torno da criação contemporânea, sobressaem estas duas, surgidas no seio de estruturas de pesquisa e criação: o Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas e a Transforma Associação Cultural, exemplos credíveis, não só de efectiva descentralização cultural, mas também de espaço para o encontro com a obra artística no seu estado mais puro: a comunicação com o outro².

As duas publicações prolongam o intenso trabalho de pesquisa que têm vindo a desenvolver: um efeito de confrontação com um quotidiano (do lugar) reconhecível e o apelo a um olhar demorado sobre os objectos. E são tão mais importantes se considerarmos que a discussão surge de confrontos entre propostas, em muitos casos, desenvolvidas nos próprios espaços e em diálogo directo com os seus autores – artistas plásticos, performers, sociólogos, investigadores – aproximando as obras de um discurso crítico e de recepção mais distanciado, normalmente praticado em revistas universitárias temáticas.

O propósito de *A dois* – “ultrapassar um projecto de exposição” (p.15) –, combinou residências artísticas (a criação) com exposição (visibilidade), naquilo que a socióloga da cultura Vanda Gorjão, em entrevista a André Guedes, o comissário da exposição e editor do livro, refere como “dar visibilidade ao invisível” (*Ibidem*). Guedes salienta que quis “imaginar como podia inserir-se a presença de um grupo de artistas no contexto de residência daquele espaço – que é no campo, afastado de uma povoação urbana – durante um determinado tempo” (*Ibidem*). O livro, consciente da impossibilidade do registo – porque a ideia de criação *in situ* assim determina e amplia a condição efémera e “limitada” da intervenção – resgata as memórias dos processos criativos do trabalho feito por três pares de artistas visuais (Ricardo Jacinto/Carlos Roque, Frederica Bastide Duarte/Susana Mendes da Silva e Leonor Antunes/André Guedes)³.

Graça Passos, directora do CENTA, prefere falar em editorial da “catalisação de um encontro” (p.11) e num contributo para o “reconhecimento do papel fundamental da arte contemporânea para o desenvolvimento humano e social” (*Ibidem*). Na verdade é mais do que isso. É também

¹ O título desta recensão é roubado ao texto “Devolver ao remetente – a revolução do carrossel”, de Alan Read, Professor e Director do Departamento de Teatro e Estudos da Performance da Universidade de Surrey (Reino Unido), incluído em *Curadoria do local* (pp. 15-33).

² Uma outra obra que permitiria um aprofundar dos diálogos que têm lugar nestes livros é o registo dos Encontros Acarte 2003, entretanto denominados *Capitals*, e reunidos em edição homónima, editada pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

³ As residências artísticas decorreram em 2003 no CENTA e a exposição em Setembro desse ano no Museu Francisco Tavares Proença e Júnior (MFTPJ), em Castelo Branco, tendo a publicação sido lançada em Fevereiro de 2006.



uma viagem pelo percurso pessoal e criativo de cada um dos artistas, pelo modo como se envolveram com o espaço e a proposta, e como, auxiliados pela distância, são capazes de reflectir sobre o que fizeram. O livro, em edição bilingue, contém diálogos com criadores – fornecendo novas pistas para o entendimento de uma obra em aberto –, uma ampla cobertura fotográfica das obras, tanto em processo como em exposição, a contextualização do projecto e ainda o trabalho desenvolvido pelo Serviço Educativo do CENTA e do MFTPJ.

Falamos aqui de uma vontade de marcar o tempo e o lugar. O projecto desenvolvido pelos artistas amplifica o espaço do CENTA – uma imensa herdade encravada no vale de Vila Velha de Ródão que tem sido palco para as mais variadas experiências estéticas no domínio das artes contemporâneas, nomeadamente as visuais e performativas – enquanto tela viva onde se conjuga o vídeo, a instalação cenográfica, a escultura, a intervenção performativa e a noção de espaços aos quais nada se pode acrescentar. Esta ideia transforma o exercício de descoberta (a criação e a leitura do livro) numa pertinente reflexão sobre a condição de criação *site-specific*.

Estão na ordem do dia questões dependentes de uma nova forma de pensar as artes performativas. A convocação de outras ciências para o estudo da arte efémera, e a vontade de entrecruzar disciplinas, têm feito acionar mecanismos de deslocação do discurso da teoria e da crítica teatral (e o termo "teatro" existe aqui por defeito, deveria ler-se "representação") para relações com a sociologia e a antropologia. Se é relevante que assim seja – porque se assume que a dança ou o teatro não são só dança e teatro, mas disciplinas de estudo da sociedade contemporânea –, podemos incorrer na criação de termos, não só impraticáveis, como história e culturalmente inadaptados, deslocados e reflexo de ausência de memória, como seja a "transdisciplinaridade" e o "hibridismo".

Nesta ordem de ideias, *Curadoria do local* é uma proposta de discussão sobre o que está em causa quando falamos da relação entre espaço e criação. O livro é, também ele, fruto de encontros, debruçando-se "sobre os mais recentes desenvolvimentos ao nível das práticas artísticas contemporâneas que procuram estabelecer novas formas de relacionamento com as sociedades actuais, bem como sobre o pensamento que questiona a produção artística nesses contextos" (p.12). Procurando ser mais abrangente no alcance das intervenções, reúne as actas do Encontro internacional sobre a importância do local no pensamento e na arte contemporânea, que decorreu em Torres Vedras a 24 e 25 de Setembro de 2004, apresentando as participações de oito intervenientes, divididos entre a antropologia, as artes plásticas, o teatro, o cinema e a sociologia. As intervenções são acompanhadas

de documentação visual que contextualiza o discurso.

Curadoria do local, que inaugura a coleção *Desvios*, constitui-se então como oportunidade para pensar no modo como certas retóricas podem limitar o alcance dos objectos propostos. Isto porque todo este discurso sobre o contemporâneo e a sua recepção é, ele mesmo, efêmero. A terminologia e o seu significado, porque usados com frequência ou limitados no seu raio de ação – anexos ao tempo e circunstâncias em que surgiram –, tendem, na evolução dos objectos que analisam, a tornar-se quase impeditivos de uma verdadeira apreciação. Parece ser essa a posição de Gabriela Vaz-Pinheiro, artista plástica e teórica, especialista em questões relacionadas com o espaço, em relação ao uso da expressão *site-specificity*. No ensaio (pp. 67-85) que dá título ao livro, apesar de reconhecer que o termo foi bastante útil nos anos 60 para a definição de objectos artísticos pensados a partir/em relação ao espaço, salienta, no entanto, que o mesmo carece hoje de nova actualização. Tanto assim é que, segundo a autora, é importante conceber permanentes variações à triade "obra de arte-observador-local". E justifica: "as funções da obra de arte têm sido constantemente reinventadas ao longo dos séculos. De religiosas a celebratórias, de produto comercial a objecto de encantamento ou contemplação, é talvez pela escolha de funções (necessária e frequentemente múltiplas) que tanto o sistema da arte como os artistas decidem atribuir à obra de arte, que novos modos de produção se desenvolvem. As diferenças de função determinam, consequentemente, diferenças de finalidade e resultado" (p. 72).

Reside aqui a importância fundamental destes dois objectos em forma de livro. Se por um lado abrem pistas para a fruição dos objectos artísticos, por outro criam novas relações entre artista e espectador. Importa pensar se a criação de obras de arte está ou não dependente da sua exibição/confrontação pública. André Guedes, em *A dois*, diz que "a residência vem dar visibilidade ao que permanece lateral" (p.15), enquanto Gabriela Vaz-Pinheiro afirma (*Curadoria do local*, p.117) a necessidade de separar o que cabe ao artista e o que cabe ao avaliador, posição contrariada por Patrícia Brown⁴: "Eu acho que o papel dos artistas é questionar a lógica de tudo isto" (*Ibidem*).

A procura de uma plataforma de entendimento, ambicionando através dela a constituição de um discurso sobre o fazer artístico, tem que ser pensada quer a partir do efeito que um ambiente provoca num criador (e o leva a querer intervir), quer nesse mesmo ambiente transformado após a inserção da obra e apresentação ao espectador. O mérito destes dois livros reside, por isso mesmo, na oportunidade de se constituírem enquanto ponte de diálogo entre o fazer, o pensar e o observar.

⁴ Directora executiva da Central London Partnership, que neste livro apresenta um estudo sobre a intervenção pública de artistas em zonas da cidade de Londres ("Criando lugares: O papel da arte no desenvolvimento da cidade", pp.34-59).

Passos gravados nas cidades¹

Mónica Guerreiro

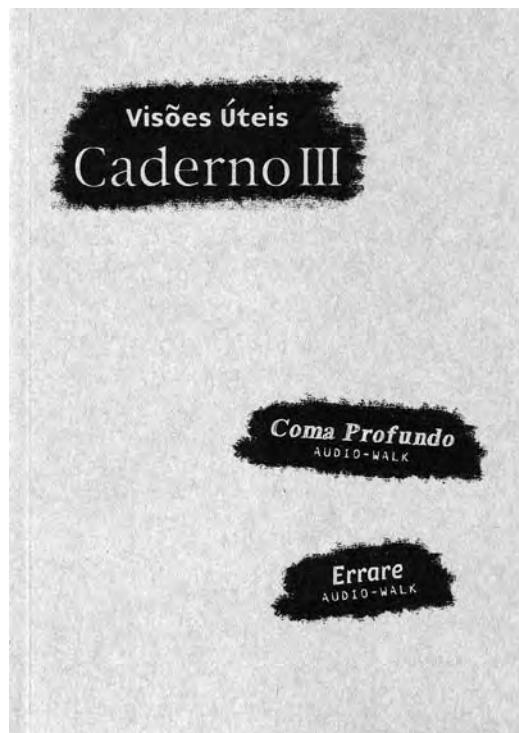
**Visões Úteis, Cadernos III
[Coma profundo + Errare], Porto,
edição de autor, 2006, 72 pp.**

Há algo na noção de solidão que atrai antepassados e contemporâneos. A deambulação solitária por um determinado espaço – mental ou físico – corresponde, nas mitologias urbanas, a uma sensação de poder: refém de uma cidade, enclausurado nos seus labirintos, o passeante é livre de sobre ela pensar e escrever o que quiser. Multiplicam-se as histórias de liberdade permitidas ou incitadas pela radical experiência da cidade: será preciso convocar o flâneur? Decidido, o transeunte traça o seu próprio percurso, não deixa que o façam por si.

Frequentemente, para aqueles com sorte de habitar ou visitar uma cidade assim localizada, esse caminho vai ter ao mar.

Mais significativamente afagadas por rios do que por mares, Porto e Parma terão em comum o facto de sobre as narrativas de si nascentes o Visões Úteis ter construído outras, que traduzem uma dramatização da experiência da solidão. Afinal, o rastro dos meus passos não é consequência do invisível determinismo do desenho urbanístico mas sim de um conjunto de decisões, influências, pressões ou curiosidades que, sopesadas, me incitam a seguir por ali. Estes traços marcados sobre a cidade, que a cidade lembra e que o caminhante tende a esquecer, deram ao colectivo teatral matéria para pensar uma forma de devolver aos habitantes ou visitantes – tornados espectadores de uma criação artística – as memórias deixadas no sulco dos passeios por passagens de homens (personagens da cidade) cuja marca definitivamente alterou a percepção sobre como a cidade se transmite a quem, agora, a atravessa. Que a forma encontrada para propiciar essa passagem seja uma gravação sonora, e que o meio de usufruir o espectáculo seja um passeio, solitário, a pé, podia ser não mais que um conjunto de circunstâncias. Mas a experiência de *Coma profundo* e de *Errare* mostram à saciedade que o formato não só não negligencia o propósito como, afinal, se afigura como o que melhor o serve.

O conceito *audiowalk* não é invenção recente. Qualquer habituado frequentador de museus conhece o sistema de auscultadores multilingue que, por razão de captação rádio, transmite ao ouvinte os conteúdos específicos acerca da sala onde se encontra. As transferências sociais desta forma privilegiada de comunicação (porque respeita os diferentes ritmos de cada um), depois de saturada a via do turismo, chegaram a dada altura às artes, como é habitual no sistema (ou não fosse a criação artística o mais hábil parasita – e regurgitador – de soluções e



¹ Este texto é uma versão revista da comunicação proferida aquando do lançamento desta publicação, na loja FNAC de Santa Catarina, no Porto, a 5 de Maio de 2006.

² Informações adicionais sobre o trabalho desta artista, que já criou audiowalks em Florença, Londres, São Francisco e Nova Iorque, em <http://www.bombmagazine.com/cardiff/cardiff.html> (uma entrevista de Atom Egoyan), em <http://www.artcritical.com/ludwin/> [VLCardiff.htm](http://www.vlcardiff.htm) (uma crítica de Victoria Ludwin) ou em <http://hirshhorn.si.edu/exhibitions/description.asp?ID=20> (uma entrevista da curadora do projecto, Kelly Gordon).

³ O trabalho referido pelo Visões Úteis é *Missing Voice* (case study B), de 2000. Uma abordagem crítica a este trabalho está disponível em <http://www.artfocus.com/JanetCardiff.html>.

fórmulas). A canadiana Janet Cardiff², um exemplo entre vários, é aquela que directamente o Visões Úteis responsabiliza³ por ter experimentado, de forma considerada feliz, um modelo de narrativa auditiva, "vagamente policial", seguindo um percurso por uma cidade. Ao tomar contacto com as criações desenvolvidas pelo grupo (de 2002 e 2004, que em 2006 são objecto de edição num único volume), concluímos que não se afastaram daquelas premissas. Que são, sucintamente: objectos realizados sob a forma de um teatro onde se vai, mas que apenas a nossa presença concretiza; um teatro cujos corpos se manifestam através de um pretérito, do pensamento e do discurso construídos sobre o património edificado; um teatro que, como sempre, se funda na relação do olhar entre quem vê e quem é visto – só que, aqui, quem é visto já partiu, quem vê não sabe se está ou não a ser visto, e não antecipa se vai mesmo ver alguém. Porque o teatro acontece misturado com o resto da cidade, e essa diferença é tão difícil de perceber que cada casa, cada esquina e cada rua se transformam em actores de uma trama policial. E se falo em teatro é por isto: as estratégias a que recorre o *audiowalk* são efectivamente subsidiárias do jogo dramático. Sabemos, porém, ser *Errare* um projecto apoiado no âmbito da recém instituída, para efeitos de financiamento público, área da



transdisciplinaridade. Daí, talvez a disciplina teatral não resolva totalmente os problemas de categorização de objectos como estes (detenhamo-nos no papel do espectador – sujeito, interlocutor, destinatário ou, como aqui, veículo da acção?).

Há, na construção ficcional dos autores (e trabalharam na dramaturgia Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins, Pedro Carreira e Nuno Casimiro), o desígnio de dar a ver, da cidade, recantos inusitados ou interpretações diversas daqueles lugares, por mais familiares que sejam a quem os conhece, pela voz que nos encaminha. Depois do conceito do ponto de vista – de onde olha quem olha –, impõe-se o conceito da direcção do olhar, de como um olhar dirigido é mais atento, mais clarividente, mais disponível para descobrir coisas que lá estavam, mas não eram vistas. Como escreve o Visões, em prefácio a esta edição, "acreditamos que as pessoas só ouvem o que já sabem e para que ouçam o que queremos dizer, temos de ser capazes de as desconcertar ou embalar". Essa intenção, a que chamaria engenharia do olhar, oferece aos sentidos – à audição, primeiro, à visão e ao tacto e ao olfacto, depois – a possibilidade de ler no tecido urbano e humano novos sentidos, de descodificar leituras outras em notícias velhas. A historicidade "oficial" embebida pelo recorte urbano é assim, passível de ser desmontada, articulada

com a múltipla historicidade individual, através das narrativas – fragmentárias, articuladas, que se atropelam e enriquecem mutuamente – que, essas sim, descobrimos com um olhar virgem. Desse confronto nasce o jogo ficcional: duvidamos se aquilo que nos é relatado se pode ou não furtar à categoria de "verdade". Esta destrinça talvez não tenha interesse para a fruição do objecto; mas passar por vielas e estradas com um guia que nos sopra ao ouvido e o olhar perdido entre dois prédios (sobre os quais julgamos saber tudo) é dar aos sentidos um alcance outro, de modo provocatório, porque oferece um estímulo principalmente intelectual.

A cidade como matéria suja, desabitada, e que amedronta, é o cerne do exercício desenvolvido em *Coma profundo*. A ameaça de um crime paira sobre esta história: quem não sentirá medo ao avançar por ruas estreitas, quando uma voz enumera devagarinho o que parecem ser os minutos antes do fim, quando alguém nos assusta dizendo que estamos a ser observados, quando essa mesma voz teme ter seguido – e nós com ela – o caminho errado? O guia é o nosso garante, a certeza de que os seus passos guiarão os nossos e que nada de ominoso acontecerá; mas mesmo nele não sabemos se podemos confiar, pois relata episódios que cremos reais, mas cujo carácter surreal nos convence de que a realidade é mais surpreendente que a ficção: "à nossa direita podemos observar a Capela de Nossa Senhora da Conceição. Desconhece-se a data e o objectivo da sua construção, já que os documentos que continham essa informação desapareceram em circunstâncias pouco claras. Ao fundo, podemos observar a extensão do largo da capela, executada em 2001 no âmbito dos programas de requalificação urbana da Capital Europeia da Cultura. Actualmente, a capela está encerrada. Abre apenas no dia treze de cada mês, para que a Venerável Ordem de Malta possa executar o seu ritual nocturno".

Em *Coma profundo*, os discursos cruzados têm origens diversas: o rádio do táxi, uma aula de psicologia social, o testemunho de um carpinteiro ou a notícia da morte do homem que o tinha contratado para reparar o estuque do tecto. As narrativas fragmentárias alimentam a sensação de ameaça, a que a banda-sonora só vem acrescentar uma ambição intimidatória. É, aliás, também do delicado trabalho musical e de sonoplastia de João Martins que ressurge a tentação de não confiar em quem nos guia: acreditamos que nos diga que "aquele bebedouro é ao mesmo tempo lampião e pelourinho", mas percebemos que estamos a ser manipulados quando o som da água a correr, que vemos à nossa frente e nos precipitamos para sentir, está, afinal, gravado como tudo o resto.

A manipulação da verdade – ou a mentira que a verdade inclui, resultado das subjectividades em jogo, que

<
Coma profundo,
imagem de promoção.

⁴ Ainda disponível na cidade de Parma, este trabalho tem direito a uma página web própria: consultar sinopse, objectivos e imagens em <http://www.audiowalk.it>.

>

Errare,

vista de uma das paisagens por onde passa o espectador e onde se evidencia um grafito feito pelo Visões Úteis,
fot. João Martins.



redistribui noções tão pessoais como fé, identidade, sentido de pertença – é continuada, senão reforçada, em *Errare*⁴. Novamente, somos confrontados com um mistério: um homem desapareceu e o seu irmão tenta encontrá-lo, o que o leva a uma cidade que desconhece. Importa por isso saber que, na língua italiana, *errare* tem igualmente o duplo sentido que no português – errar é incorrer em engano e também vaguear, andar sem rumo certo. O dispositivo dramatúrgico desenvolvido pela companhia é aqui mais rico: desaparece a figura do guia e quem agora se assume como narrador é o protagonista da história, que, ao contrário de nos conduzir – na posição superior de quem sabe por onde vamos –, pede a nossa ajuda, solicita a nossa companhia para a sua demanda por um caminho desconhecido. É outro o grau de envolvimento na história: quem connosco erra não sabe mais do que nós. Vale-se do mesmo que, em *Coma profundo*, era fornecido ao aventureiro: uma gravação sobre cujas indicações recaem as mesmas suspeitas de veracidade. A subtileza é outra: o irmão desaparecido deixa atrás de si uma cassette, que desde logo anuncia a manipulação que no anterior projecto era intuída: "faz de conta que isto é um jogo. Esta cidade construí-a eu. Tu andas por onde eu disser. Confia em mim". Uma dispersão narrativa similar interrompe a ação, fornecendo fragmentos de vivências: tanto no Porto como em Parma, ficções inspiradas e/ou influenciadas pela imponência ou degradação do espaço público, pela monocromia ou diversidade da fauna habitante ou passageira. Em *Errare*, cruzam-se com o nosso percurso um engenheiro, uma velha mulher, três prisioneiros ou uma funcionária de aeroporto, anuncianto-se enquanto vozes cortadas, a cujo discurso é possível atribuir um sentido. Como fazemos nos outros dias, quando apanhamos na rua e no supermercado frases soltas de conversas cujo encaixe nos cabe a nós inventar.

Mencionei há pouco os sentidos e talvez se estranhe que refira o tacto. Mas de que outra forma, segundo o

irmão desaparecido, saber se esta cidade em que estamos existe mesmo? É ele quem aconselha: "se quiseres, passa a mão pela parede para saberes que estás vivo". Somos manipulados ao ponto de obedecer, porque deixámos lá atrás, suspensa como a roupa nos estendais, a hipótese da descrença. Porque nos sentimos perseguidos e ameaçados, ou porque nos sentimos perdidos e errantes: mas quando nos é sugerido entrar numa livraria, ou numa igreja (lugares de fé, e de solidão também), sabemos que mesmo entre o caos urbano, há sempre um refúgio possível. O nosso parceiro, porém, tem mais dificuldade em deixar-se convencer, chega a ficar revoltado. Teme que tudo seja uma brincadeira: "Puseste toda a cidade a olhar para mim", queixa-se. Não é possível evitar, mais uma vez, a sensação de estarmos a ser observados. Somos nós quem explora e desventra a cidade, ou é ela que segura um binóculo gigante voltado para nós? A rua, lugar de exposição, mostra-nos e mostra-se: quem dirige agora o olhar?

Mensagens em código, símbolos obscuros, palavras indecifráveis, sentidos baralhados. Abandonada a denúncia política sobre a cidade que não pára de crescer, tão presente em *Coma profundo*, uma postura forçada pela vivência quotidiana, no audiowalk de Parma já não sentimos essa urgência: porque lá o Visões Úteis, estrangeiro, foi também sujeito a um processo de descoberta da cidade. Mas se a dimensão politizada foi trocada pela reflexão memorialista, e se isso é evidenciado pela leitura, não deixa porém de se impor uma ressalva: a experiência dos projectos não pode ser subsumida à sua vertente textual. Se isso é verdade para qualquer texto teatral, que só a cena completa, aqui são mais as variáveis em falta: e as didascálias introduzidas no texto não conseguem acrescentar a trilha sonora e o imenso cenário que é a cidade. Por isso, em complemento a esta edição, é indispensável perder alguns minutos em www.visoesuteis.pt, descarregar para um disco os ficheiros e, se for possível, ir até à Foz Velha do Porto ou ao posto de turismo de Parma e carregar no play.

A Casa da Comédia (1946-1975)

De Fernando Amado a Bertolt Brecht

Rui Pina Coelho



<

Grupo inicial e alguns colaboradores da Casa da Comédia nas obras do futuro Teatro de Bolso de Lisboa, 1962,
fot. Elo.

A Casa da Comédia, nas palavras de Fernando Amado (1899-1968), seu fundador e mentor, "nasceu como nascem todas as coisas bonitas. Nasceu quase sem sabermos como..."¹. Contudo, a sua história tem que se contar a dois tempos.

O primeiro tem origem na secção de teatro do Centro Nacional de Cultura intitulada Casa da Comédia, e traduz-se em duas apresentações públicas: em Junho de 1946 e em Maio de 1947, no Teatro do Ginásio. Este grupo vai partilhar algumas afinidades estéticas com o movimento de teatro experimental que, no Portugal do pós-Segunda Guerra Mundial, se caracteriza por uma ânsia de renovação e actualização. São alguns intentos isolados, realizados sobretudo por amadores, que não ultrapassam o habitual reduto da classe intelectual lisboeta. Trata-se de um experimentalismo que se vai reflectir menos no arrojo de inovadoras propostas cénicas, do que numa atitude de divulgação de obras e autores, na valorização de uma ética em relação ao trabalho teatral, e na rejeição dos interesses comerciais e das convenções da profissão.

A Casa da Comédia, depois destas duas apresentações, acaba por desaparecer. Reaparece cerca de vinte anos

depois, animada pelo mesmo director, com a mesma designação, mas desta feita como um grupo de teatro com um espaço próprio e com um núcleo de actores (amadores) relativamente estável, sendo este o segundo momento da sua história.

O primeiro espectáculo da sua primeira fase de vida (1946/47) consiste numa apresentação única a 16 de Junho de 1946, no Teatro do Ginásio, do capricho teatral de Fernando Amado, *A caixa de Pandora*. De uma maneira geral, é recebido como uma "lufada de ar fresco"². Adolfo Casais Monteiro, no *Mundo Literário*, escreve que "a representação de *A caixa de Pandora* deve ser saudada como a mais animadora 'experiência' feita recentemente em palcos portugueses".

Animado por esta recepção, a 30 de Maio de 1947 o grupo volta a apresentar-se a público no mesmo teatro, desta vez com cinco textos de Fernando Amado: a reposição do capricho teatral *A caixa de Pandora*, precedida dos "debuchos teatrais" *O meu amigo Barroso*, *Música na igreja* e *O ladrão*, e do sainete *Novo mundo*. Em relação a este espectáculo, João Pedro de Andrade – que não assistira à primeira apresentação da Casa da Comédia – declara

¹ Citado em "Numa antiga carvoaria transformada em Teatro de Bolso apresenta-se hoje o Clube de Teatro Casa da Comédia", *Diário Popular*, 18-07-1963.

² Adolfo Casais Monteiro, "A caixa de Pandora – capricho teatral em um acto, de Fernando Amado", *Mundo Literário*, n.º 8, 29-6-1946.

³ *Ibidem*.

<
Farsa de Inês Pereira,
 de Gil Vicente,
 enc. Fernando Amado,
 Casa da Comédia, 1964
 (Maria do Céu Guerra),
 fot. J. Marques.



Regresso ao paraíso,
 de Teixeira de Pascoaes,
 enc. Fernando Amado,
 Casa da Comédia, 1963
 (Fernanda Lapa),
 fot. J. Marques.

>



que a reposição de *A caixa de Pandora*, a um ano de distância, não é oportuna. Para além disso, sendo um autor e um crítico teatral animado pelo mesmo espírito de renovação teatral que presidia às iniciativas da Casa da Comédia, declara que o texto de Amado não lhe pareceu "suficientemente convincente na doutrina nem na forma como está exposta"⁴.

O que resalta da recepção a estes espectáculos é a expectativa criada e a exigência que éposta em relação aos chamados grupos experimentais. Embora algumas apresentações tenham resultado em espectáculos mais frágeis, ressalva-se "o renascimento do amor pelo teatro em pequenas iniciativas puras, aparentemente ingénugas"⁵, que se contraporiam à futilidade e ao comercialismo da maioria do teatro profissional.

A Casa da Comédia enquanto grupo de teatro com sede própria é fundada em 1962, mas as suas portas só são abertas em Julho de 1963. Entre estas duas datas são feitas as obras que transformam uma antiga carvoaria numa sala de teatro. É assim que na Rua S. Francisco de Borja, n.º 24, às Janelas Verdes, nasce o que vai ser uma das mais estimulantes salas de espectáculo de Lisboa: o Teatro de Bolso de Lisboa – Casa da Comédia. A escolha do espaço é motivada por um discreto anúncio num jornal lisboeta: "Barracão precisa-se com área aproximada de 150m²". O que se irá aí construir é um pequeno Teatro de Bolso, decorado por José de Almada Negreiros, com capacidade para cerca de 100 espectadores, com um palco de 6,30 por 7 metros, caixa para orquestra, camarins sobre o palco, apto também como sala de conferências.

Destinava-se a ser uma oficina teatral onde se pudesse "experimentar" sem pressões de tempo. Muitos dos que então se reúnem em torno de Fernando Amado virão a ser figuras proeminentes do teatro contemporâneo em Portugal, como Fernanda Lapa, Manuela de Freitas, Maria do Céu Guerra, Santos Manuel, Glória de Matos, entre muitos outros.

⁴ João Pedro de Andrade, "Um espectáculo da 'Casa da Comédia', no Ginásio", *Seara Nova*, 7-6-1947, p. 90

⁵ Armando Ferreira, "O ajustar do ano teatral de 1947", *Diário Popular*, 31-12-1947.

⁶ Anón., "A Casa da Comédia: um teatrinho de bolso que é viveiro de futuros autores", *Diário Popular*, 23-12-1964.

No início da actividade, sem subsídios de qualquer espécie, a actividade da Casa da Comédia era suportada pela cotização dos sócios. Não sendo cobrados bilhetes nem havendo folha de pagamentos, era magro o orçamento, mas era dele que se faziam pagar as despesas de funcionamento como a electricidade, os cenários ou os programas. Este amadorismo, partilhado por muitos colectivos seus contemporâneos, é, regra geral, sinónimo de experimentalismo. Num quadro onde até o teatro comercial – que dominava a cena portuguesa – se encontra ameaçado pela falta de espectadores, Fernando Amado não hesita em proclamar: "Aqui podemos fazer teatro autêntico, teatro de vanguarda"⁶. Reclamando uma liberdade estética e repertorial, o seu "programa de trabalho" deixa entrever alguns eixos norteadores da sua actividade. E não é pequeno o cometimento quando chamam a si objectivos tão vastos como: revelar e representar novos autores portugueses, levar à cena autores portugueses clássicos e modernos; apresentar autores estrangeiros que possam valorizar culturalmente a dramaturgia portuguesa; criar uma Escola de Formação de Arte de Teatro; realizar conferências e palestras por autores, encenadores, críticos ou ensaístas, nacionais e estrangeiros; apresentar espectáculos de qualidade destinados aos mais diversos tipos de público (tais como operários fabris, aglomerados agrícolas ou associações recreativas), fazendo acompanhar essas representações de prévias explicações dos temas tratados e das noções gerais da arte cénica; estabelecer intercâmbios com instituições teatrais, nacionais e estrangeiras, com o fim de promover a aprendizagem teatral dos seus associados; promover e facilitar a presença de actores e técnicos em festivais de teatro nacionais e estrangeiros; para além da publicação de um boletim mensal e da obtenção de descontos para os seus sócios noutros espectáculos em Portugal.

Para a inauguração do novo espaço são escolhidos *Verbo escuro* e *Regresso ao paraíso* de Teixeira de Pascoaes,



estreados a 19 de Julho de 1963. O espectáculo, que consistia na dramatização de nove poemas de Teixeira de Pascoaes e na representação em pantomima de *Regresso ao paraíso*, é saudado pela imprensa, sobretudo, por três motivos: pela inauguração de um novo espaço teatral para a cidade, pela feliz escolha dos textos e pelo desempenho do colectivo. O facto de na estreia se ter optado pela encenação de poemas revela uma preocupação singular com uma linguagem teatral não divorciada das qualidades poéticas. Trata-se da procura do "essentialismo" teatral em que o poder evocativo da palavra substitui outros recursos técnicos. É ainda de realçar a maior intimidade com o espectador – apanágio de um teatro de bolso –, e a centralidade do encenador. A "poesia em cena" exige, com efeito, um local puramente teatral, o que parece ser a definição da própria Casa da Comédia.

Idêntica argumentação justifica a encenação de poemas de Jean Cocteau na homenagem que a Casa da Comédia lhe faz. Fernando Amado encena, do poeta francês, o monólogo *O mentiroso* e o poema dramático *O pobre marujo* (Abril de 1964), intervalados pela declamação de vários poemas por Maria do Céu Guerra. A presença da palavra poética no repertório da Casa da Comédia materializa-se também noutras actividades aí realizadas, tais como recitais, conferências subordinadas a este tema e palestras com poetas.

O valor da poesia em cena liga-se com outro dos eixos estruturantes do repertório do grupo nesta sua segunda fase de existência (1962-65): a montagem de textos originais encenados pelos seus próprios autores. Para além dos pequenos textos de Fernando Amado (*O pensador*, *Descobri uma estrela* e *O iconoclasta*), são apresentados em encenação dos seus autores, no Verão de 1964, a *Invenção da descoberta* de José d'Orey e, de Francisco de Seara Cardoso, *A reconstituição* e *As avestruzes*. Ainda sem obra publicada, estes autores viam na colaboração com o grupo uma forma de dar a conhecer a sua escrita.

A dimensão poética do texto é também o que justifica, e desta vez já com a direcção de Fernando Amado, a escolha de *Loa para o Auto do Divino Narciso* (Fevereiro de 1964) de Soror Juana Inez de la Cruz, um diálogo alegórico entre o Zélo, a Religião, o Ocidente e a América, que é mote para pôr em cena a conquista do México Azteca e as suas nefastas consequências civilizacionais.

O apego à depuração e à ausência de artifícios cénicos, aliado a uma atitude pedagógica para com os actores e demais colaboradores, é também o que explica a significativa presença de Gil Vicente nesta fase da Casa da Comédia. Ainda antes do espectáculo todo ele dedicado ao clássico português – *Recital vicentino* (Setembro de 1964) –, Amado

encena o *Auto da Índia*, *Os mistérios da Virgem* [do *Auto de Mofina Mendes*] e a *Farsa de Inês Pereira*. Apresentados em conjunto com outros textos, são como que a preparação para um grande espectáculo vicentino.

A constituição do repertório da Casa da Comédia sob a direcção de Fernando Amado faz-se igualmente com textos representantes de uma dramaturgia moderna. E neste capítulo incluem-se *Deseja-se mulher* (Novembro de 1963), e *Antes de começar* (Dezembro de 1964), ambos de Almada Negreiros, apresentando-se este último *lever de rideau* juntamente com *O iconoclasta ou o pretendente imaginário* de Amado (Dezembro de 1964), como "um recital de teatro moderno".

O ano de 1965 marca um período de transição na Casa da Comédia. A partir desta data, Fernando Amado, por motivos de saúde, afasta-se progressivamente dos trabalhos. Contudo, nesse ano, ainda supervisiona a encenação do jovem Filipe Ferrer de *Médico à força*, de Molière, e d' *O baile dos mercadores*, do seu colaborador e cúmplice João Osório de Castro, assistido por Luís Sande Freire. Pela primeira vez, Ferrer, que já antes tinha colaborado com o grupo enquanto actor, assume neste espectáculo a função de encenador. Esta "descentralização" vai marcar de maneira indelével a vida da Casa da Comédia depois da morte do seu fundador e principal animador.

A terceira fase de vida da Casa da Comédia (1965-75) tem início com *Morte e vida Severina* (Janeiro 1965) de João Cabral de Melo Neto, dirigido pela encenadora brasileira Maria Barreto Leite e com a participação de muitos nomes novos, como foi o caso de Filipe La Féra e de Vicente Galfo. Entretanto, sem a figura tutelar de Fernando Amado por perto, muitos são os que se afastam do grupo, procurando novas experiências, embora alguns, mais tarde e em diferentes contextos, regressem à pequena oficina de teatro que os fez actores. Nesta terceira fase, as encenações deixam de ter a (quase) exclusividade de uma só mão, passando a envolver outros elementos: uns, colaboradores próximos do grupo, descobrem na encenação uma outra componente do trabalho teatral; outros respondem a convites da direcção, trazendo consigo uma pluralidade de olhares e experiências; outros ainda, chegando de fora à Casa da Comédia, por lá vão ficando, descobrindo nesta "Casa" um espaço aberto à experimentação. De toda esta panóplia, dois nomes se destacam, quer pelo número de encenações que realizaram com o grupo, quer pela projecção que vão alcançando no panorama teatral português: Norberto Barroca e Jorge Listopad.

Mas ainda antes do primeiro trabalho nesse campo de Norberto Barroca, a Casa da Comédia apresenta, em

<
O pensador,
texto e enc.

Fernando Amado,
Casa da Comédia, 1963
(Manuela de Freitas
e Fernando Amado),
fot. J. Marques.

>
Invenção da descoberta,
texto e enc. José d'Orey,
Casa da Comédia, 1964,
fot. J. Marques.

>
A reconstituição,
 texto e enc. Francisco de
 Seara Cardoso,
 Casa da Comédia, 1964
 (Manuela de Freitas
 e Norberto Barroca),
 fot. J. Marques.



> Dezembro de 1966, *Zé Broa no Far-West* de Francisco Esteves, encenado pelo autor, e *Os demandistas* (*Les plaideurs*) de Racine, com encenação de Serge Farkas. A história de Zé Broa e do seu burro Catraio, que se vêem enredados num problema de heranças, bandidos e xerifes, é um espectáculo de teatro para a infância, antecedido por duas experiências de fantoches, e traz consigo a génese daquelas que são duas das vertentes importantes do grupo nesta sua terceira fase de vida: o teatro para a infância e o teatro de marionetas.

Nos finais de 1966, Fernando Amado, já fragilizado pela doença, ainda inicia os ensaios de *A cabeça de Baptista e Sacrilégio*, de Valle Inclán, no âmbito das comemorações do centenário do nascimento deste autor. Contudo, tal intento não vai avante. A sua derradeira aparição no palco da Casa da Comédia será na estreia d' *Os demandistas*, antes do pano subir, onde vem explicar a intenção de dar à peça a roupagem e o estilo da *commedia dell'arte* italiana.

Em Fevereiro de 1967, Norberto Barroca, colaborador de longa data de Fernando Amado, estreia-se na encenação com *Noites brancas*, uma adaptação do conto homónimo de Dostoievski. Este é o primeiro de uma série de espectáculos encenados por Norberto Barroca, que se torna assim um dos principais executantes da ideia teatral do grupo e também aquele que está mais próximo do legado do seu Mestre. Na sua segunda encenação, é ainda mais fácil reconhecermos a herança de Fernando Amado: *À procura da verdade*, uma homenagem a Pirandello (Janeiro 1968), na qual, entre outros textos coligidos pelo encenador, se representam a peça em um acto *O torno e Sonho... mas talvez não*. Trata-se de um tributo à "estrela maior" da "constelação de referências" da Casa da Comédia.

A terceira encenação de Barroca para a Casa da Comédia faz-se sob o signo da urgência. A equipa da Casa da Comédia acelera os ensaios de *A caixa de Pandora*, trabalhando ainda com Amado no início dos trabalhos, naquela que seria uma justa homenagem ao mentor do grupo. Mas a morte nunca atende aos ritmos dos ensaios de teatro e Fernando Amado, a 23 de Dezembro de 1968, parte. *A caixa de Pandora*, a sua peça-manifesto, só estreará em Março de 1969. Este será, então, o primeiro espectáculo da Casa da Comédia após a morte do seu fundador. No programa, a dimensão de tributo assume letra grande. Afonso Botelho, Victor Silva Tavares, João Osório de Castro e Norberto Barroca deixam aí linhas emocionadas, evocando a estreia deste texto no Teatro do Ginásio e o legado artístico e humano que Amado deixou em cada um deles.

Norberto Barroca, em 1969, encena ainda mais dois espectáculos: *Fando e Lis, a caminho de Tar*, de Arrabal, e, de José Régio, *Mário ou eu próprio, o outro*, ambos com

>
Morte e vida Severina,
 de João Cabral de Melo Neto,
 enc. Maria Barreto Leite,
 Casa da Comédia, 1966,
 fot. J. Marques.



>
Noites brancas,
 de Dostoievski,
 enc. Norberto Barroca,
 Casa da Comédia, 1967
 (Graça Lobo,
 Wladimir Franklin
 e Norberto Barroca),
 fot. J. Marques.





<
O fim,
de António Patrício,
enc. Jorge Listopad,
Casa da Comédia, 1971
(Manuela de Freitas
e Vasconcelos Viana),
fot. J. Marques.

<
A caixa de Pandora,
de Fernando Amado,
enc. Norberto Barroca,
Casa da Comédia, 1969
(Carlos Paulo),
fot. J. Marques.

<
Fando e Lis, a caminho de Tar,
de Fernando Arrabal,
enc. Norberto Barroca,
Casa da Comédia, 1969
(Manuela de Freitas
e Norberto Barroca),
fot. J. Marques.

<
A dança da morte,
de August Strindberg,
enc. Jorge Listopad,
Casa da Comédia, 1969
(Carmen Dolores
e Augusto de Figueiredo)
fot. J. Marques.

⁷ Registo nº 8869 da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos / Inspeção dos Espectáculos – Secretaria de Estado da Informação e Turismo / Direcção do Serviço de Espectáculos, consultado na Torre do Tombo e no Museu Nacional do Teatro.

⁸ Norberto Barroca no programa do espectáculo *Fando e Lis* (1969).



estreia em Outubro desse ano. A escolha de Arrabal, porventura facilitada por este ser um teatro de projecção limitada, não é, seguramente, alheia ao interesse que, pelos finais dos anos sessenta, alguma cena portuguesa mostra pelo teatro do absurdo ou de matriz surrealista, onde pontuam os nomes de Beckett, Pinter ou Ionesco. Este interesse não é, como é óbvio, exclusivamente nacional: Samuel Beckett recebe, em 1969, o Prémio Nobel da Literatura. Mas em Portugal, aquele que seria o "concorrente" directo desta linhagem teatral, o teatro épico, tinha mais dificuldade em chegar aos palcos, dada a acção da censura. Assim, era pela via do absurdo que se podia ir construindo um elíptico discurso crítico.

O *Fando e Lis* de Fernando Arrabal merece o seguinte comentário de um censor da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos: "não comprehendo seguramente o seu alcance e significado, melhor, a sua mensagem, se é que a tem"⁷. Mas, se o censor não percebeu, Norberto Barroca, captou bem o seu sentido. No programa do espectáculo declara: "É muito difícil chegar a Tar – impossível mesmo –, mas quando se tem por que lutar, talvez o caminho se torne mais fácil. É preciso continuar, e não destruirmos os nossos próprios sonhos"⁸.

Mário ou eu próprio, o outro é uma homenagem a Mário de Sá-Carneiro, e consiste numa selecção de poemas do poeta e na representação da peça de Régio. Espectáculo modesto, é o regresso da poesia e da geração do *Orpheu* à Casa da Comédia, local onde foram sempre tão bem recebidas por Fernando Amado. Será com esta encenação que Barroca terminará uma série de trabalhos com o grupo. De todos os encenadores que colaboraram com o grupo nesta terceira fase de vida, Barroca foi o mais profícuo e aquele em que se pode observar com mais clareza a herança do ideário teatral de Fernando Amado.

Em 1968, a Casa da Comédia abre-se enquanto espaço de experimentação a elementos exteriores ao habitual círculo de colaboradores: Glicínia Quartin, Artur Ramos, Ruy Furtado e João Abel Manta vêm aí estrear *Dias felizes*, de Samuel Beckett, em tradução de Jaime Salazar Sampaio. Apesar de, na equipa técnica do espectáculo, estarem, em posições de assistência, elementos regulares do grupo – Norberto Barroca (montagem), Rui Anjos/ Filipe La Féria (assistência) – a Casa da Comédia assume aqui a qualidade de entidade que acolhe um trabalho exterior. Não obstante isto, *Dias felizes* entra para o repertório do grupo.

Na mesma linha repertorial, a Casa da Comédia apresentará em Maio de 1970, *Batalha naval*, de Salazar Sampaio, com encenação de um estreante, Victor Poitout. O texto em que dois supostos naufragos esperam o regresso à civilização, numa suposta ilha deserta, jogando um interminável jogo de "batalha naval", herda o absurdo de situações criadas por autores como Beckett, Pinter ou Ionesco, fazendo da Casa da Comédia palco dilecto deste género teatral.

Mas voltemos cronologicamente um pouco atrás, ao ano de 1969 – ano de grande actividade para a Casa da Comédia. Para além das três encenações de Norberto Barroca, estreia também *A dança da morte*, de August Strindberg (Maio de 1969), com encenação de Jorge Listopad, um espectáculo que vai ser considerado um dos acontecimentos mais significativos desse ano teatral. É a primeira de quatro encenações de Listopad com o grupo das Janelas Verdes. O encenador e os actores que compõem

>
Play Strindberg: Dança da morte em doze assaltos,
 de Friedrich Dürrenmatt,
 enc. Jorge Listopad, Casa
 da Comédia, 1972
 (Augusto de Figueiredo
 e Carmen Dolores),
 fot. J. Marques.



a equipa de trabalho chegam mais uma vez de fora do habitual círculo de colaboradores, seduzidos pela experimentação que aí se permite. O elenco reúne Carmen Dolores, Augusto de Figueiredo e Álvaro Benamor, actores de crédito reconhecido na cena nacional.

A segunda encenação de Jorge Listopad para a Casa da Comédia é *O fim*, de António Patrício (Abril 1971), naquela que é a estreia deste texto em palco. A colaboração deste encenador com a Casa da Comédia vai ainda resultar em mais dois espectáculos: *Dança da morte em doze assaltos*, de Friedrich Dürrenmatt (Março de 1972) e *Alice nos Jardins do Luxemburgo*, de Romain Weingarten (Dezembro de 1972). O primeiro surge pelo convite da Fundação Calouste Gulbenkian para repor o texto de Strindberg, após o êxito alcançado três anos antes, no sentido de integrar o III Ciclo Gulbenkian de Teatro (1972). Reúnem-se os mesmos actores, mas decide-se não apresentar o texto do autor sueco, mas sim *Play Strindberg*, de Dürrenmatt, subtitulando-o em português *Dança da morte em doze assaltos*. Por sua vez, *Alice nos jardins do Luxemburgo*, de Romain Weingarten (Dezembro 1972), pela primeira vez apresentado em Portugal, é a última colaboração de Listopad com a Casa da Comédia. As suas encenações em muito vêm contribuir para que esta seja reconhecida como um espaço aberto a projectos experimentais, tornando-se um dos palcos mais interessantes da capital.

Os trabalhos de Norberto Barroca e Jorge Listopad constituem o mais significativo do repertório da vida da Casa da Comédia após a direcção de Fernando Amado. Contudo há vários encenadores que, um pouco mais avulsamente, aí descobrem espaço aberto para projectos pessoais e de experimentação. Logo em 1967 (Maio), Manuela Machado traduz, adapta e interpreta as cartas de Mariana Alcoforado, em *Soror Mariana, a freira de Beja*, um espectáculo assinado por Francisco Relógio e Filipe La Féria. É o mesmo o caso de *Olho de giz*, de Tone Brulin

(Julho de 1967), autor que voltará à Casa da Comédia, em 1969, para ministrar um curso sobre o "teatro pobre de Grotowsky". Também João Osório de Castro, que assumira o papel de director do grupo, decide, em Dezembro de 1970, tentar a encenação, dando cumprimento a uma ideia não concretizada de Fernando Amado: a representação de peças em um acto de Ramon del Valle-Inclán: *A cabeça do Baptista, Laço de sangue e Sacrilégio*.

Em Janeiro de 1972, pela mesma altura em que os Bonecreiros – Teatro Laboratório de Lisboa estreiam o seu primeiro espectáculo - *O círculo imaginário do Super-Basílio*, de Béatrice Tanaka (enc. João Mota, Dez. 1971) - e Ionesco vem a Lisboa proferir uma conferência no Grémio Literário (a 1 de Fevereiro) e assistir à apresentação do seu *O rei está a morrer* (Cia. Rey Colaço/ Robles Monteiro, enc. Amélia Rey Colaço, Fev. 1972), Fernando Arrabal volta ao palco da Casa da Comédia pela mão de Herlander Peyroteo, um nome habitualmente ligado à tele-encenação e que já participara em vários espectáculos de Fernando Amado. Depois da apresentação de Beckett, Strindberg, Arrabal, Salazar Sampaio, Valle Inclán e Patrício (e uns meses antes de Dürrenmatt e Weingarten), este espectáculo ajuda a consolidar o teatro do absurdo, ou de matriz surrealista (ou, na formalização de Arrabal: "teatro de ceremonial" ou "teatro pânico", como hóspede permanente da Casa da Comédia. O espectáculo é composto por *Os quatro cubos* e *Uma tartaruga chamada Dostoevski*.

O ano de 1972 vai ser um ano muito profícuo no pequeno teatrinho das Janelas Verdes. Logo depois das apresentações das duas peças de Arrabal, durante o mês de Março, *Play Strindberg* anda pelo país integrado no III Ciclo Gulbenkian de Teatro, chegando à Casa da Comédia em Abril. Isto obriga a que uma outra parte do grupo ensaie na sala de festas da Sociedade Ordem e Progresso *Deseja-se mulher*, de Almada Negreiros, estreando em Junho na sala do grupo. Umas semanas depois, estreia-se *A chançada d'a vida do grande D.Quixote de la Mancha e do gordo*



Sancho Pança, de António José da Silva, no Palácio Galveias, em Lisboa. E o ano não terminará sem que a Casa da Comédia apresente *Leôncio e Lena*, de Büchner, e *Alice nos jardins do Luxemburgo*, de Weingarten. Muito para um pequeno teatro experimental, como adiante se verá.

Deseja-se mulher, é uma homenagem ao mestre modernista (que morrera em 1970) – assinalando a décima temporada da Casa da Comédia e o décimo aniversário da estreia deste mesmo texto pela mão de Amado. Tem agora encenação de Fernanda Lapa, naquele que é o seu "regresso a casa". Mais do que em qualquer outro espectáculo desta terceira fase da Casa da Comédia, sente-se uma aproximação à época em que Fernando Amado dirigia o grupo, ainda que em interpelação desafiadora.

Entretanto, o espectáculo sobre a peça do Judeu é apresentado ao ar livre, nos jardins do Palácio Galveias, recriando-se um ambiente de feira e carnaval. No ano de 1972, esta é a segunda encenação de que o texto do Judeu é alvo: a primeira é a de Joaquim Benite, para o Grupo de Teatro do Campolide Atlético Clube. Estes dois espectáculos são pretexto para que, na imprensa, se dê a perceber (uma vez mais) a reivindicação por um teatro mais politizado – terreno em que a Casa da Comédia decididamente não se movia, mas que inspirava indiscutivelmente o trabalho de Benite. Embora, de uma maneira geral, se elogiasse a realização plástica das Galveias, plena de cor e movimento, bem como alguns achados de encenação, acabava por ser motivo de desilusão a ausência de uma construção crítica sobre a actualidade. O jovem crítico Jorge Silva Melo escrevia: "tudo se amontoa e nada se comprehende em Peyroteo: tudo se explica e tudo se chama para a nossa actualidade social em Benite"⁹.

E era verdade que o trabalho na Casa da Comédia se pautava mais pela pesquisa artística e por um teatro que não encontrava no social a sua motivação. Ia-se mantendo, tanto quanto era possível, alheado dos ventos que, no Portugal de 1972, anunciam já outras marés.

É essa mesma linha que preside à apresentação de *Leôncio e Lena*, de Georg Büchner, em encenação de Carmen Gonzalez – um projecto adiado desde 1968. A realização obedece mais a um desejo de colmatar uma lacuna no repertório nacional do que estabelecer um diálogo crítico com o quotidiano. Em Janeiro de 1974, Beckett volta a passar pelo palco da Casa da Comédia com *Pantomimas em preto e branco*, um espectáculo do argentino Júlio Castronovo. É a segunda vez que Castronovo se apresenta neste espaço, depois de aí ter apresentado *Fim de festa*, também do autor irlandês, numa encenação para o Teatro Experimental do Porto (TEP), em Março de 1971. Mas nestes espectáculos a Casa da Comédia tem somente papel de sala de acolhimento, não tendo nenhuma participação na sua produção. Já não é esse o caso de *Oh papá, pobre papá, a mamã pendurou-te no armário e eu estou tão triste...*, do norte-americano Arthur Kopit (Fevereiro de 1973), na primeira encenação daquele que virá a ser um dos mais reputados encenadores portugueses, João Lourenço. Sem ceder à tentação do comercialismo, Lourenço consegue um êxito de público e da crítica – pela primeira vez na história do grupo das Janelas Verdes. Os encómios à sua encenação não conhecem moderação. A carreira deste espectáculo só é interrompida para se estrear *Doroteia*, do brasileiro Nelson Rodrigues, com encenação de Morais e Castro. Estávamos em Março de 1974, um mês antes de Abril. O 25 de Abril de 1974 mudava o País e, naturalmente, o seu teatro. A actualização e a renovação teatral, tão sonhadas por diferentes gerações de fazedores teatrais, tinham finalmente as portas abertas.

Mas voltemos, por uns parágrafos apenas, de novo aos tempos do período anterior a essa data, para darmos conta, mais detalhadamente, de duas vertentes dos interesses da Casa da Comédia nesta sua terceira fase de vida: o teatro para a infância e o teatro de marionetas.

O primeiro destes interesses – o teatro para a infância – para além de *Zé Broa no Far-West*, de Francisco Esteves

<
Os quatro cubos & Uma tartaruga chamada Dostoievski, de Fernando Arrabal, enc. Herlander Peyroteo, Casa da Comédia, 1972 (Jorge Vale), fot. Fotolucas.

>
Leôncio e Lena, de Georg Büchner, enc. Carmen Gonzalez, Casa da Comédia, 1972, fot. J. Marques.

>
Oh papá, pobre papá..., de Arthur Kopit, enc. João Lourenço, Casa da Comédia, 1973, (Jorge Vale e Lia Gama), fot. J. Marques.

⁹ Jorge Silva Melo, "2 Sanchos, 2 Quixotes", *Critica*, n.º 9, Julho 1972, p. 6.

<
Doroteia,
de Nelson Rodrigues,
enc. Morais e Castro,
Casa da Comédia, 1974
(Maria do Céu Guerra
e Lia Gama),
fot. J. Marques.



As espingardas da
mãe Carrar,
de B. Brecht,
enc. João Lourenço,
Casa da Comédia, 1975
(Carmen Dolores),
fot. J. Marques.

>



(1966), é consubstanciado na realização de *As cem moedas de ouro*, de Michel Demuynick (Dezembro de 1970), *O rapto das cebolinhas*, uma comédia policial infantil de Maria Clara Machado (Março de 1971) e *A cigarra e as formigas*, de Isabel da Nóbrega (Dezembro de 1971). Numa altura em que este género de teatro vai ganhando cada vez mais adeptos e respeitabilidade, o grupo das Janelas Verdes vê-se também envolvido nesta campanha. Mas a actividade mais significativa relacionada com o teatro para a infância é aquela que se integra na iniciativa "Ao encontro do teatro", desenvolvida de 1971 a 1974 em colaboração com o Instituto de Meios Audio-Visuais de Educação (I.M.A.V.E.)¹⁰, e destinada a alunos do ensino primário e secundário. Levada a cabo na sede da Casa da Comédia e em vários liceus de Lisboa, a iniciativa envolveu actores como Carmen Dolores, Glicínia Quartin, Manuela de Freitas, Isabel de Castro, Irene Cruz, Clara Joana, Fernanda Alves, Graça Lobo, Norberto Barroca, Álvaro Benamor, Augusto de Figueiredo, Paulo Renato, Raul Solnado, Rui Mendes, Manuel Cavaco, entre muitos outros. Esta colaboração serve ainda para a Casa da Comédia estrear mais dois espectáculos: *Mestre Gil vai às escolas* e *Escola de domadores*, ambos escritos propositadamente por João Osório de Castro para esta iniciativa. *Escola de domadores* (1973/74) teve a particularidade de ser encenado por João Lourenço, que, sobre esta sua nova experiência teatral, declara ao *Diário de Lisboa*: "Estou a tratar este espectáculo com um carinho e um cuidado especiais, como se fosse o mais importante da minha carreira. Vejo isto como uma experiência muito importante"¹¹.

Pelo seu lado, o teatro de marionetas tem em Francisco Esteves o seu maior cultor. A convite de Fernando Amado, João Osório de Castro e Luís Sande Freire, o marionetista desenvolve aí a sua actividade, fazendo deste tipo de teatro também um dos interesses do grupo: desloca-se por todo o país, promovendo cursos e apresentando espectáculos.

¹⁰ Instituição que irá mais tarde dar origem ao Instituto de Tecnologia Educativa.

¹¹ Anón., "Oh papá, pobre papá a caminho das 100 representações", *Diário Popular*, 27-11-1973, p. 2.

O teatro para a infância e as marionetas são, assim, também uma face visível da actuação dinamizadora e culturalmente intervintiva da Casa da Comédia, a par da sua actividade enquanto grupo de teatro experimental. Mas a sua linha programática e os interesses são alterados quando se dá o 25 de Abril. Corta-se com as linhas estéticas e culturais que tinham prevalecido até aí e, um pouco à semelhança do resto do panorama teatral português, rumam-se em direcção a um teatro de natureza mais política.

Em Julho de 1974, com a revolução acabada de estrear, Norberto Barroca regressa para encenar *Um barco para Ítaca e outros poemas*, de Manuel Alegre, um espectáculo de teatro, poesia e música. Com *As espingardas da mãe Carrar*, de Bertolt Brecht (Janeiro de 1975), a mudança de rumo é clara. O teatro épico, o teatro político, finalmente livre, chegava também à Casa da Comédia. A encenação é de João Lourenço – o primeiro dos vários Brecht que fará –, e possibilita a Carmen Dolores o seu primeiro Brecht, num espectáculo, contagiado pelo fervor pós-revolucionário, que não deixava esquecer que a vizinha Espanha ainda era governada por Franco.

Nesses anos de democracia recém-adquirida, nem a sociedade nem o teatro vão parar de mudar. E, consequentemente, a Casa da Comédia mudará também. A 18 de Junho de 1975, constitui-se em sociedade artística o Grupo de Trabalhadores da Casa da Comédia, com sede na Rua S. Francisco de Borja, n.º 24, com o objectivo de trabalhar para um público mais vasto e menos favorecido, usando preferencialmente textos portugueses, já teatralizados ou coligidos pelo grupo, e dando atenção ao contexto sócio-político.

A terceira fase de vida da Casa da Comédia encerrava-se aqui. Contudo, a Casa da Comédia, uma carvoaria feita teatro de bolso, um espaço para a prática do teatro que a ideia de Fernando Amado e a paciente dedicação de muitos outros ofereceram à cidade, essa, irá continuar ainda que noutras modalidades e com diferentes protagonistas.



Presidente honorário	Carlos Porto
Direcção	Maria Helena Serôdio Paulo Eduardo Carvalho Rui Cintra
Assembleia Geral	Luiz Francisco Rebello Fernando Midões
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Maria João Caetano Mónica Guerreiro
ESTATUTOS	<p>Capítulo Primeiro (Da Associação e dos seus fins)</p> <p>Art.º 2.º</p> <p>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.</p>

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 7 e 8 da revista Sinais de cena (correspondentes a Junho e Dezembro 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:

