

Sinais de cena 7

Junho de 2007





Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 7, Junho de 2007

Propriedade	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
Direcção	Maria Helena Seródio
Conselho Redactorial	Fernando Matos Oliveira, João Carneiro, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda.
Conselho Consultivo	Carlos Porto, Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan Antónío Hormigón, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Michel Vais, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Ana Campos, Ana Gabriela Macedo, Ana Pais, Ana Vaz Fernandes, Anabela Mendes, Christine Zurbach, Constança Carvalho Homem, Eduardo Pedrozo, Georges Banu, João Carneiro, Jorge Loureiro Figueira, José Alberto Ferreira, Kerri Allen, Luis Varela, Luiz Francisco Rebello, Maria Helena Seródio, Maria João Almeida, Maria João Brilhante, Marta Brites Rosa, Mickael Oliveira, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Tatjana Manojlović, Tiago Porteiro, Vanessa Silva Pereira.
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@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., 2007 Edifício Mota Galiza Rua Júlio Dinis 247 - 6.º E1 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	FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR



INSTITUTO
CAMÕES
PORTUGAL

Índice

Editorial

sete | [As razões da crítica](#) | Maria Helena Seródio

Dossiê temático

nove | [O\(s\) Prémio\(s\) da Crítica 2006: Compromisso e tributo](#) | Maria Helena Seródio

onze | [Com Maria João Luís: Uma promessa de felicidade, apesar de tudo](#) | João Carneiro

treze | [João Lagarto: Cativante e imprevisível na interpretação de Beckett](#) | Rui Pina Coelho

dezasseis | [Refazer o deslumbramento da decifração:
Trilogia Flatland, de Patrícia Portela](#) | Ana Pais

vinte | [João Mota e a encenação de vozes](#) | Maria Helena Seródio

vinte e dois | [Vista sonora para Trás-os-Montes](#) | Jorge Loureiro Figueira

Portefólio

vinte e três | [Palcos de afecto: O Festival Internacional de Teatro de Almada](#) | Sebastiana Fadda
Rui Pina Coelho

Na primeira pessoa

trinta e cinco | [Mário Barradas: Um impenitente fazedor de teatro](#) | Christine Zurbach
José Alberto Ferreira

Em rede

quarenta e cinco | [Sobre teatro italiano na rede](#) | Maria João Almeida

Estudos aplicados

quarenta e sete | ["É verdade. Mas...". Duas proposições sobre a censura](#) | Luiz Francisco Rebello

cinquenta e três | [Primeiro Acto – Clube de teatro](#) | Eduardo Pedrozo

cinquenta e nove | [As mulheres \(in\)visíveis de Luísa Costa Gomes](#) | Vanessa Silva Pereira

sessenta e dois | [Por um actor europeu...](#) | Georges Banu

Notícias de fora

sessenta e nove	Richard Foreman está "acordado". E a nossa "mente inconsciente"?	Kerri Allen
setenta e três	Um incompreensível esquecimento	Tiago Porteiro
setenta e seis	Prémios de teatro regressam à Grécia muitos séculos depois	Maria Helena Seródio

Passos em volta

oitenta e um	Um dia particular na vida das criadas em Veneza segundo Goldoni	Christine Zurbach
oitenta e quatro	Uma perturbadora encenação da história	Maria Helena Seródio
oitenta e oito	Um misantropo para todos os tempos	Maria João Brilhante
noventa e um	Um teatro poético e popular	Paulo Eduardo Carvalho
noventa e quatro	Um puro animal	Constança Carvalho Homem
noventa e sete	Uma dramaturgia tchekoviana	Mickael de Oliveira
cem	"Bang bang (my baby shot me down)"	Ana Vaz Fernandes
cento e três	Realidade e ficção em tempo de guerra	Christine Zurbach

Leituras

cento e seis	A peça bilingue de Hélia Correia	Tatjana Manojlovic
cento e oito	Voos de condor e zigzagues de morcego	Luiz Francisco Rebello
cento e dez	O teatro segundo Tarantino	Sebastiana Fadda
cento e treze	Lessing e as vespas	Anabela Mendes
cento e quinze	A memória do teatro como "restauro imaginário"	Ana Gabriela Macedo
cento e dezoito	Publicações de teatro em 2006	Sebastiana Fadda

Arquivo solto

cento e vinte e dois	A revista <i>De teatro</i> : Uma visão parcial da dramaturgia portuguesa dos anos 20	Ana Campos
----------------------	---	------------

As razões da crítica

Maria Helena Seródio

Não será por acaso que recentemente em Tessalonica – no âmbito de uma reunião do Comité Executivo da Associação Internacional de Críticos de Teatro que coincidia com a atribuição do Prémio Europa 2007 – se voltou a insistir na necessidade de definir, com carácter de urgência e com uma abrangência mundial (tanto quanto a AICT a saberá conceber), um “código deontológico do crítico de teatro”. Resultará, entre outras considerações, da consciência do seu valor e, conseqüentemente, da exigência de responsabilidade que se lhe coloca no plano cultural e artístico o que, naturalmente, comportará questões não apenas de competência, mas também de rigoroso posicionamento ético.

No que à APCT diz respeito, continuamos a pautar-nos por um esforço de séria investigação, reflexão e crítica sobre a realidade do teatro – e não só em Portugal – que esta revista procura dinamizar de forma exigente e plural nas suas diversas secções. Mas não nos eximimos ao compromisso do aplauso que nos merecem alguns dos trabalhos feitos em cena, e que nos leva à atribuição do “Prémio da crítica”. Fizemo-lo pelo quarto ano consecutivo, e as razões que motivaram as distinções foram resumidamente enunciadas pelos elementos do júri na cerimónia que teve lugar no belo Jardim de Inverno do São Luiz Teatro Municipal no passado mês de Abril, ocupando aqui – de forma mais desenvolvida nalguns casos – o “Dossiê temático”, como, de resto, vem sendo hábito no número da revista que sai em Junho. □

Merece ainda destaque nesta edição a entrevista a Mário Barradas “Na primeira pessoa”, lembrando a sua diversa, longa e importante carreira de encenador, actor, tradutor e modelador decisivo da descentralização teatral entre nós. Dessa influente tarefa cultural e artística, a que se entregou com entusiasmo e tenacidade, resultou a criação do Centro Cultural de Évora (hoje Cendrev) na sequência da democracia conquistada no 25 de Abril de 1974, e a esse importante pólo de criação (e formação) artística tem, incansavelmente e com uma indiscutível dedicação, devotado o seu tempo, o seu esforço e a sua impenitente paixão.

Também a Companhia de Teatro de Almada é aqui lembrada de forma celebratória – no “Portefólio” – pela extraordinária realização do seu Festival, a festa de teatro por excelência que há 27 anos acende o coração de Almada – e cada vez mais o de Lisboa também – quando chega

o mês de Julho. Momentos importantes da sua história são aqui recordados por Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda a partir de uma investigação atenta que passou pela consulta exaustiva de documentação e por uma cuidada selecção de imagens, necessariamente limitada ao número de páginas disponíveis. É no contexto desse festival, desde sempre dirigido competente e entusiasticamente por Joaquim Benite, que a APCT realizará este ano um seminário internacional para críticos. Dedicado às “Ficções dramáticas e cénicas: convergências / confrontações”, o seminário contará com a presença de vários críticos estrangeiros, para além de todos os críticos portugueses presentes, e terminará com uma sessão aberta a todos os participantes do Festival – criadores e público – para dar conta das análises e reflexões que a temática mereceu aos participantes e para ouvirmos Aleks Sierz – autor do célebre *In-Yer-Face Theatre* (2001) – falar-nos da dramaturgia inglesa contemporânea que tem vindo a estudar mais atentamente.

Na investigação sobre a história do teatro em Portugal, que aqui estimulamos, salientamos, na secção “Estudos aplicados”, o ensaio de Luiz Francisco Rebello sobre a censura e o trabalho de Eduardo Pedrozo sobre a importância seminal do Primeiro Acto – Clube de Teatro em Algés, de que Armando Caldas veio a ser um incansável dinamizador. Para o “Arquivo solto”, Ana Campos – a partir da investigação que realizou para a sua excelente tese de mestrado que apresentou à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – revisitou a dramaturgia dos anos 20 do século passado que a revista *De teatro* por essa altura promovia.

Na reflexão sobre a realidade do teatro hoje, os “Passos em volta” dão conta de vários espectáculos apresentados em Évora, Lisboa, Caldas da Rainha, Coimbra e Porto – respectivamente, do Teatro dos Aloés, Cornucópia, Comuna, Klassikus (e Teatro Nacional D. Maria II), Teatro da Rainha, Escola da Noite, Teatro das Marionetas do Porto e Teatro Nacional São João –, enquanto as “Leituras” nos falam do que se publicou recentemente (em original, reedição, tradução e estudos críticos) a que se acrescentou (como vem sendo regular no número de Junho desta revista) a lista dos livros e revistas publicados em Portugal no ano anterior (aqui, em 2006), num trabalho de recolha criteriosa e atenta de Sebastiana Fadda. Mas no campo da análise da dramaturgia merece ainda destaque o interessante

ensaio de Vanessa Silva Pereira sobre a escrita de Luísa Costa Gomes (incluída nos "Estudos aplicados").

Sobre o que nos chega de outras paragens, Maria João Almeida fala-nos na secção "Em rede" do que a *Internet* nos mostra sobre o teatro italiano, e Georges Banu expõe, na rubrica "Estudos aplicados", a sua teoria sobre o actor europeu. Na rubrica "Notícias de fora" fala-se do Prémio Europa 2007 – atribuído a Robert Lepage e Peter Zadek (ao lado do das "Novas realidades" que recaiu sobre o letão Alvis Hermanis e a sérvia Biljana Srbljanovic) –, mas também se alude a Richard Foreman (que estendeu a Portugal o seu projecto de pontes culturais) pela escrita de Kerri Allen, e a Firmin Gémier agora reeditado em França, e sobre quem Tiago Porteiro tece algumas considerações.

A restrição de espaço impede-nos de incluir neste número os dois importantes ensaios – que João Dionísio traduzira e preparara para publicação – dos reputados filólogos Luigi Giuliani e Burghard Dedner que se têm debruçado sobre os dramaturgos Lope de Vega e Georg Büchner, mas a eles daremos o merecido destaque na próxima edição de Dezembro. E, como saberão os que persistem neste tipo de actividade editorial, não são só de espaço as limitações que nos ensombram a tarefa da escrita e publicação. Felizmente, a essas contrariedades vêm respondendo, com um entusiasmo exemplar, os nossos muitos colaboradores, de diferentes idades e formações, mas que de igual modo se entregam à análise e reflexão sobre o teatro que se fez e vai fazendo aquém e além fronteiras. E para estes cúmplices amorosos da crítica de teatro (entendida, como correctamente o faz a APCT, como uma alargada actividade que se exerce de muitas formas e em várias instâncias) vai um agradecimento especial dos que são mais directamente responsáveis por esta publicação. Mas esse agradecimento estende-se ainda a tantos outros que, de diferentes – mas não menos decisivas – formas, nos vêm ajudando nesta tarefa: fotógrafos que, de modo célere e generoso, nos fazem chegar os seus trabalhos, artistas e companhias de teatro que, pacientemente, nos facultam informações, documentos e ilustrações, funcionários extremamente competentes e dedicados que no Museu Nacional do Teatro nos apoiam indefectivamente, e ainda as instituições que têm aceitado publicitar as suas actividades nesta revista.

Se é o teatro, na sua mais ampla realização, e os seus fazedores os que mais insistentemente concitam a nossa atenção e estudo, também a crítica e os seus cultores ocupam a nossa reflexão. Por isso não podemos deixar de referir dois casos recentes que nos tocaram de muito perto, ainda que de forma diferente: o falecimento de Manuel João Gomes e o expressivo dossiê que o *JL – Jornal de letras, artes e ideias* (28 de Fevereiro de 2007) dedicou a Carlos Porto, Presidente Honorário da APCT. Nos dois colegas reconhecemos destacados exemplos de dedicação e saber que em muito contribuíram para a documentação e estudo do teatro em Portugal, campo científico que queremos consolidar e alargar, mas que – sabemo-lo de "ciência certa" – se fará na intersecção da arte e do seu estudo quando feitos com seriedade, isenção e competência. Essa é a bitola exigente que escolhemos para nós, para a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, que recentemente renovou os seus órgãos sociais: na Direcção, estão agora Maria Helena Seródio, Paulo Eduardo Carvalho e João Carneiro; na Mesa da Assembleia-geral, Luiz Francisco Rebello e Sebastiana Fadda; e no Conselho Fiscal, contamos com Ana Isabel Vasconcelos, Mónica Guerreiro e Rui Pina Coelho. Esta é a equipa a quem é cometida agora a responsabilidade de dinamizar a actividade da Associação e que se distribui, como é sabido, por múltiplas vertentes. E em todas elas reconhecemos a importância que pode ter a crítica de teatro. Esforçar-nos-emos, com certeza, para estar à altura das suas exigências, tanto na actuação interna, como na relação com as instâncias internacionais, aonde é necessário ir fazendo chegar continuamente, e com rigor, as referências ao espaço cultural e artístico português.

Os valores da generosidade, exigência e seriedade aqui invocados e que têm orientado o nosso labor impõem-se com tanta maior urgência quanto incidentes recentes vieram demonstrar a fragilidade de alguns intervenientes com responsabilidades no nosso sistema teatral, tanto no domínio da criação como no da crítica. Se nos afigura como inaceitável que um qualquer criador possa responder com a ameaça de violência a uma opinião crítica que tome como injusta, igualmente reputamos como lamentável que um crítico se possa servir do espaço público de que dispõe para o exercício da injúria e da difamação pessoal. É com renovada serenidade que continuamos apostados em prosseguir melhores caminhos.

O(s) Prémio(s) da Crítica 2006

Compromisso e tributo

Maria Helena Seródio

O lugar e o tempo, como o teatro bem demonstra, são coordenadas imprescindíveis para que alguma coisa aconteça envolvendo actores e público. Mas, para lá dessa evidência, é forçoso reconhecer como o teatro vai invocando muitos ausentes que, na assombração do espectáculo e da sala, vão comparecendo e neles vão deixando a sua marca: autores, criadores, técnicos, memórias do passado, que, podendo não estar ali em corpo, por lá deixaram, muitas vezes, a energia, a invenção, o desafio e o prazer.

Para que a sessão da entrega do(s) Prémio(s) relativo(s) a 2006 ocorresse, a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro contou com a gentil disponibilidade de Jorge Salavisa e toda a sua dinâmica e competente equipa do São Luiz Teatro Municipal, a quem muito agradecemos. Mas contou também com a atenção mobilizadora, que publicamente reconhecemos, do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa, nas pessoas do Sr. Vereador, Dr. José Amaral Lopes, da Sr.ª D. Paula de Carvalho e do nosso colega Rui Cintra.

O agradecimento maior, todavia, vai para os artistas que o júri da Associação de Críticos distinguiu, como indica o seu regulamento do Prémio, por se reconhecer, nos seus trabalhos em 2006, uma "invulgar contribuição para o panorama artístico nacional". E, com satisfação, acrescentamos ainda nesta invocação o público que generosamente compareceu à cerimónia de entrega e a quem prestamos a nossa merecida vênua.

O júri foi constituído por Ana Pais, João Carneiro, Jorge Loureiro Figueira, Maria Helena Seródio e Rui Pina Coelho e o Prémio da Crítica, relativo ao ano de 2006, foi atribuído *ex-aequo* a Maria João Luís e a João Lagarto, pelas suas interpretações, respectivamente, no espectáculo *Stabat Mater*, dos Artistas Unidos, e *Começar a acabar*, uma co-produção dos Crónicos Associação Cultural, ACE – Teatro do Bolhão e Teatro Nacional D. Maria II.

O mesmo júri decidiu ainda atribuir três Menções Especiais, respectivamente, a João Mota, pela concepção cénica de *Todos os que caem*, do Teatro A Comuna, a Patrícia Portela, pela dramaturgia da *Trilogia Flatland*, e a Fernando Mota, pela música e espaço sonoro do espectáculo *Por detrás dos montes*, do Teatro Meridional (em co-produção com o Teatro Nacional S. João e Teatro Municipal de Bragança).

É por duas razões maiores que os Críticos – aqueles que estão reunidos nesta Associação – consideram importante este seu comprometimento com o teatro que se vai fazendo: para que publicamente dêem testemunho da qualidade de algumas criações (explicitando razões e

mobilizando critérios) e para que, desta maneira, se criem condições acrescidas para que os meios de comunicação – desejavelmente – concedam mais atenção e espaço às coisas do teatro. Sonhamos, como é natural, que os alinhamentos dos telejornais se precipitem, e entre si rivalizem, para abrirem com o destaque aos premiados, à obra em si, à carreira de cada um dos artistas, enfim, àquilo que pensamos justificar a informação certa e o tributo devido ao teatro. Falei em sonho, mas acredito na sua possível concretização um dia.

Reconhecemos que não haverá condições ideais para que o recenseamento do teatro a fazer no plano nacional seja exaustivo, por se tratar de uma realidade atomizada, de passagem por vezes fugidia pelos palcos, e por dela não ser possível recolher "exemplares" como farão os júris da literatura, da música ou do cinema. Mas nisso a crítica compartilha o fulgor e o risco da própria criação teatral e, de algum modo, declara que não quer eximir-se a esse compromisso e a esse risco.

De resto, embora Bernard Dort tenha ido buscar a Dante a imagem do "par infernal" para falar da relação entre criador e crítico – na convicção de que se trata de um indeclinável companheirismo sempre à beira da irreconciliação – a verdade é que esse prestigiado crítico fala dessa relação e exerce-a (ou exerceu-a, mais correctamente) na convicção funda de que ela será vital e mutuamente implicando-se criação e crítica. Que se compreenda que essa proximidade suscite alguma exasperação e eventuais desentendimentos não significa, em definitivo, que isso legitime quaisquer atitudes de ameaça ou coação física, o que esta Direcção da APCT naturalmente estará sempre pronta a condenar. Por outro lado, e comprovando, de algum modo, a especularidade destes dois campos, também não podemos deixar de lamentar profundamente que no próprio terreno da crítica, por vezes, se insinuem intrigas e alimentem mentiras, confundindo debate com maledicência. Porém, é evidente que estas são as excepções – pela negativa – e sabemos de ciência certa que, felizmente, há mais mundo.

Mas a cerimónia que se celebrou no bellissimo Jardim de Inverno do Teatro São Luiz, no passado dia 26 de Março, foi, de facto, um momento de celebração e de alegria, demonstrando que a crítica também sabe fazer convergir esforços, aplaudir o que considera de qualidade, comprometer-se com o real, e participar publicamente no tributo que merecem os nossos criadores. E para justificar as suas decisões aqui ficam as razões do júri que, veiculando ideias do colectivo, se desdobraram nas cinco vozes/escritas dos seus membros.

<
Jorge Loureiro Figueira,
Ana Pais,
Maria Helena Seródio,
João Carneiro
e Rui Pina Coelho.



<
Ana Pais
e Patrícia Portela.



Maria João Luís.

<
Carla Maciel
(em representação de
Fernando Mota).



João Lagarto.

<
Patrícia Portela.



Jorge Loureiro Figueira
e Carla Maciel.



<
Stabat Mater,
 de Antonio Tarantino,
 enc. Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos,
 2006 (Maria João Luís),
 fot. Jorge Gonçalves.

Com Maria João Luís

Uma promessa de felicidade, apesar de tudo

João Carneiro

João Carneiro
 é crítico de teatro do
 semanário *Expresso*.
 e membro da Direcção da
 Associação Portuguesa de
 Críticos de Teatro.
 <

Stabat Mater é uma expressão que nos remete para uma imagem dolorosa, a de uma mãe e de um filho morto. Trata-se de uma expressão e de uma imagem que fazem parte de um universo religioso em que o filho morto é uma imagem de sofrimento e, ao mesmo tempo, uma imagem de renovação, de renascimento, de ressurreição. O filho desaparece uma vez quando morre, deixando o reino dos vivos; desaparece uma outra vez quando ressuscita, deixando o reino dos mortos e transformando-se num sinal de que a condição finita dos humanos pode ter uma contrapartida transcendente; o sofrimento pode vir a ser resgatado pela certeza de uma outra vida e de uma outra existência, uma vida eterna e uma existência eterna.

A peça de Antonio Tarantino recria este universo de problemas a partir de uma história trivial, a de uma mulher que anda à procura de um homem que vive com outra, e que não parece querer saber dela. É, também, uma mulher que trabalhou toda a vida, a vender roupas aqui e ali, para sobreviver e para sustentar um filho que desapareceu, dentro dos labirintos das prisões, porque se interessava por palavras, por livros e por política, quer dizer, pela maneira como os homens vivem, querem viver, e podem viver.

Muito apropriadamente, a peça de Antonio Tarantino é para ser representada por uma só mulher. Ela representa a mulher que dá vida aos homens, que dá prazer aos homens, que tem prazer com os homens, que perde o homem que tem e o filho que criou, e que sofre muito por causa disso tudo. É uma mulher que representa a

finitude e a insignificância dos homens e, ao mesmo tempo, a possibilidade de ultrapassar essas limitações, mas não acreditando numa transcendência que nos permite pensar numa vida depois desta vida na terra, uma transcendência que tenta reduzir a nada aquilo que faz a vida de todos os dias para os homens e mulheres de carne e osso. Aquilo que para a personagem de Tarantino, aquela Maria da Cruz que vende roupas e que fala de sexo, de marroquinos e de dinheiro, está no lugar da transcendência religiosa, cristã, é a possibilidade de continuar a viver na terra fazendo face à infelicidade e procurando continuar a viver, mesmo assim, o melhor que pode e que sabe. Para ela não há mística, não há metafísica, não há milagres; só há tristezas, sofrimento e, por estranho que possa parecer, esperança que o segundo ou o minuto seguinte, ou o dia seguinte, ou a semana seguinte, sejam melhores do que o agora. Muito trivialmente, mas também com uma sabedoria imbatível, trata-se de não perder a esperança.

Muito apropriadamente, Maria João Luís, representando a mulher que procura o filho, que sofre e que procura transcender esse sofrimento, tipifica aquilo que penso ser uma das maneiras mais depuradas, mais intensas, e mais emblemáticas de fazer teatro: a do actor, ou da actriz, que está sozinho/a em cena, e que nos faz acreditar em tudo o que diz e faz. Fala com o homem que não aparece, fala com o padre, fala com as funcionárias dos serviços sociais, fala com a namorada do filho. Fala deles todos, consigo e com um interlocutor não nomeado, a que é costume chamar público. Recria uma história da



<>

>

Stabat Mater,
de Antonio Tarantino,
enc. Jorge Silva Melo,
Artistas Unidos,
2006 (Maria João Luís),
fot. Jorge Gonçalves.



humanidade, dialogando com personagens que estão no ponto mais sofisticado da ficção, isto é, que não estão fisicamente em cena, porque só existem nas suas palavras. Recria discursos, e recria uma interação apenas com as palavras, como fazemos com os livros quando lemos, mas estar no teatro não é estarmos sozinhos a ler. É neste ponto que a atriz Maria João Luís substitui a transcendência de que nos fala a história da Virgem e do Filho morto que vai ressuscitar, por uma proposta que nos sugere que a vida nem sempre é só aquilo que conhecemos antes de entrar no teatro, de ler um livro, de ouvir música, de ver um filme, e por isso é que fazemos estas coisas. São coisas de vida diferente, que é também – e isto é crucial – a continuação da nossa vida normal, da nossa vida de todos os dias. Nos melhores casos, e por mais tristes que sejam as histórias que nos contam, essa vida, a da arte, é sempre uma promessa de felicidade.

No caso de *Stabat Mater*, a responsabilidade dessa promessa cai em cima da artista que representa e, caso admirável, a promessa é cumprida. Com o ritmo certo nas palavras, nos gestos, com a apropriação do discurso alheio de maneira a recriá-lo como se ele tivesse, de facto, importância, com uma capacidade de habitar o espaço de representação de maneira a, justamente só com o corpo e com as palavras, transformá-lo no espaço daquela personagem, daquele discurso, daquele universo. Que Peter Brook tenha começado por requerer um actor num espaço para que exista teatro, e que tenha corrigido essa sua proposta e passado a requerer dois actores, não quer dizer que a sua ideia inicial seja para pôr de lado. Quer dizer que ele prefere assim. O trabalho de Maria João Luís em *Stabat Mater*, na encenação de Jorge Silva Melo, será sempre um argumento de peso em favor da primeira opção.



<>

Começar a acabar,
de Samuel Beckett,
enc. João Lagarto,
ACE – Teatro do Bolhão/
TNDMII/ Os Crónicos,
2007 (João Lagarto),
fot. TNDMII / Margarida
Dias.

João Lagarto

Cativante e imprevisível na interpretação de Beckett

Rui Pina Coelho

O espectáculo *Beginning to End* partia de uma colagem de vários textos de Samuel Beckett arquitectada pelo actor irlandês Jack MacGowran (1918-1973), muitas vezes tido como o mais exemplar intérprete beckettiano. Ainda com o título de *End of Day* (e sem qualquer intervenção autoral de Beckett), a peça é estreada a 5 de Outubro de 1962 no Gaiety Theatre, em Dublin, integrada no Dublin Theatre Festival, e reposta no New Arts Theatre, em Londres, a 16 de Outubro desse mesmo ano. Esta *one-man-performance* de MacGowran é mais tarde revista e fixada pelo próprio dramaturgo, titulada *Beginning to End* e transmitida em estreia pela BBC1, no programa *Monitor* a 23 de Fevereiro de 1965. É depois gravada para a etiqueta Claddagh Records (com o título *MacGowran Speaking Beckett*), nos Pye Studios, em Londres e sobre esta gravação escreve James Knowlson: "Alicerçado na minuciosa estrutura frásica e nos ritmos de Beckett, MacGowran estava em esplêndida forma e realizou uma excepcional gravação" (Knowlson 1996: 479, tradução minha). A versão de palco desta nova colagem revelou-se um êxito, sendo apresentada em Paris, no Théâtre Edouard VII, em Abril de 1970 (contando-se entre os espectadores Salvador Dalí, o Embaixador Irlandês, James Mason, os Rosthchilds, etc...), nos Estados Unidos da América, em 1970 (onde MacGowran recebe um *Obie Award* e uma placa de ouro do *New York Critic's Circle*) e na Alemanha, integrado no Festival de Berlim, no Schiller Theatre, em Setembro de 1971. Sendo conhecida a habitual pouca flexibilidade de

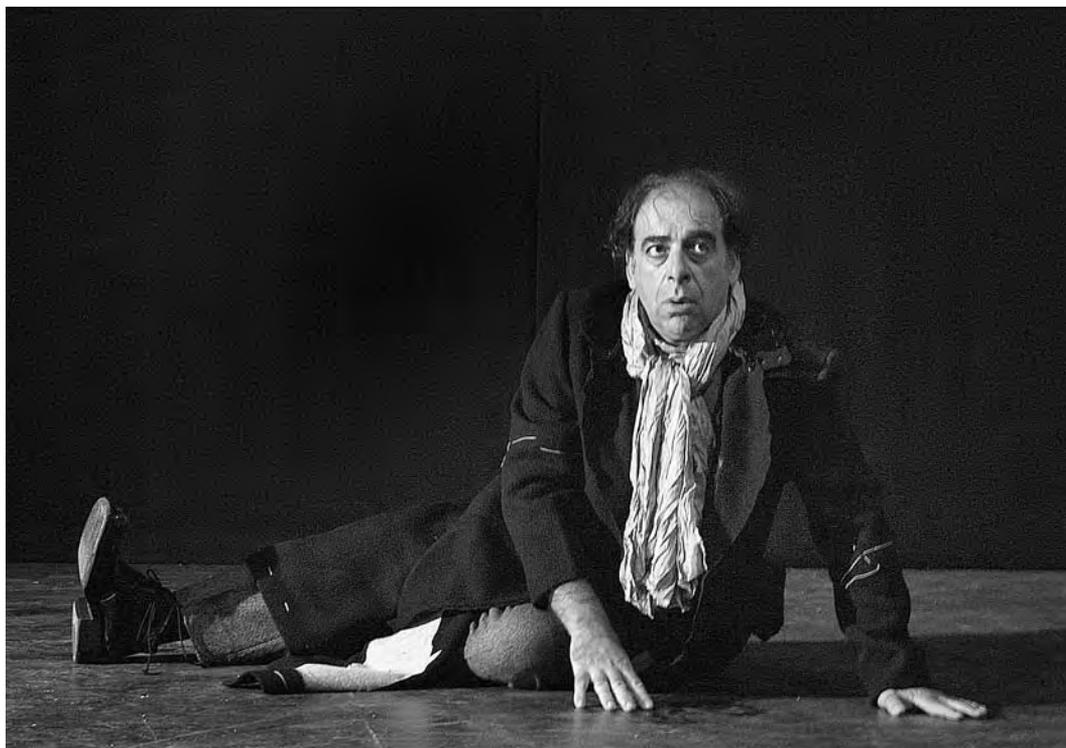
Beckett para com os actores, o dramaturgo terá aqui mostrado alguma indulgência para com as liberdades artísticas de MacGowran. Escreve Anthony Cronin:

Beckett foi estranhamente indulgente para com este espectáculo, que, afinal de contas, era uma amálgama de distintos trabalhos, criando a impressão de que não haveria fronteiras entre eles; de que todos teriam uma simples linha narrativa autobiográfica; e de que todas as variadas projecções do "Eu" poderiam ser interpretadas como uma só. Ele foi também estranhamente indulgente para com as liberdades que certamente saberia que Jackie tomaria após a aprovação do texto, uma vez fora do alcance do autor. (Cronin 1997: 525-526, t. m.)

Mas tais liberdades talvez se deixem sumariamente explicar pela análise que Martin Esslin faz das interpretações de Jack MacGowran das figuras beckettianas: "Se alguma vez existiu a perfeita congruência entre a imaginação de um grande poeta e um actor, foi aqui..." (Esslin 1968: 42, t.m.)

Não obstante toda esta pesada herança histórica, pela carga emotiva, racional e criativa com que João Lagarto pautou todo o jogo interpretativo do seu *Começar a acabar*, a primeira pessoa que ouvimos ao longo do espectáculo nunca é a de Jack MacGowran, nem a de Samuel Beckett, nem tão pouco a das várias figuras evocadas, mas sempre a do actor português – e este era o risco mais visível do projecto, superado com eficácia maior pelo intérprete.

>
Começar a acabar,
 de Samuel Beckett,
 enc. João Lagarto,
 ACE – Teatro do Bolhão/
 TNDMII/ Os Crónicos,
 2007 (João Lagarto),
 fot. TNDMII / Margarida
 Dias.



Começar a acabar é, de facto, e antes de mais, um projecto pautado por uma intensa e generosa marca pessoal. Além de interpretar, João Lagarto traduziu e encenou o texto, constituindo-se este como um premeditado desafio às suas capacidades interpretativas e um exemplar momento de maturidade cénica. Foi contudo um processo longo: tiveram que passar três anos desde o momento em que João Lagarto descobriu a existência do texto para depois, em Nova Iorque, encontrar um dos raros 300 exemplares da edição de 1967/68 (*Samuel Beckett's Beginning to End* da Gotham Book Mart e Oliphant Press) e o vir estreiar à Sala Estúdio do T.N.D.M.II¹. Mas, tal como o actor afirmou nas suas palavras de agradecimento aquando da cerimónia de entrega dos Prémios da APCT este não foi, como é óbvio, um trabalho exclusivamente individual. Para a excelência do espectáculo muito contribuíram a realização plástica de Ana Teresa Castelo, a música de Jorge Palma e o desenho de luz de José Carlos Gomes.

Depois da aplaudida interpretação de Hamm em *Endgame* (Teatro Meridional, 2003/4) e da criação da peça radiofónica *Samuel Beckett: Ensaios para a rádio* (Os Crónicos, 2006)², esta foi mais uma aproximação ao particular universo deste dramaturgo irlandês. Aqui, um homem vestido como um vagabundo ou um mendigo vem a palco para contar quadros da sua vida, derivando de assunto para assunto, enquanto espera a sua própria morte – aliás, a única certeza que atravessa a sua narrativa é a de que a morte em breve o alcançará. Ainda que este mendigo manifeste algum desejo de manter uma coerência narrativa, clara e linear (recorre frequentemente a expressões como "onde é que eu ia?" ou "onde é que estava?"), ele deixa-se sistematicamente sucumbir às derivas de um improvável jogo de associações livres (consequência óbvia da natureza rapsódica da matriz textual de *Beginning to End*). Vai evocando momentos do passado, lembrando-se da mãe, de um cavalo branco, da escola, do olhar que um cantoneiro

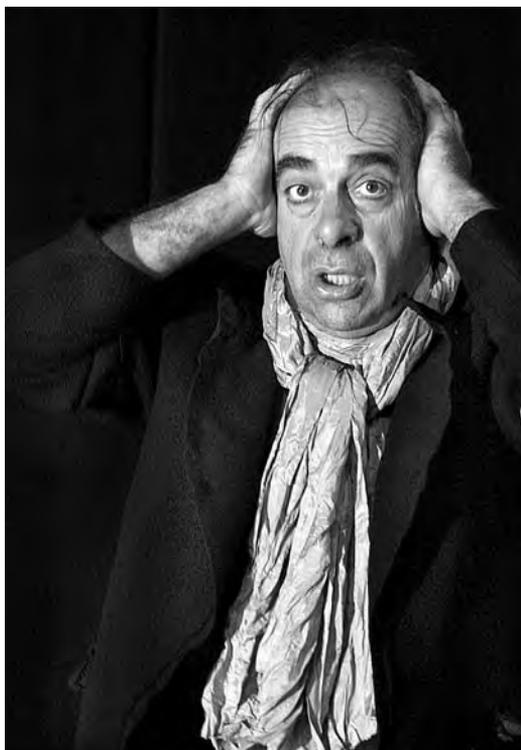
lhe lançou, dos sítios por onde deambulou, dos seus pequenos passatempos... – havendo ainda espaço para o inquietante monólogo de Lucky (de *À espera de Godot*). O tom é de um humor cáustico, terno e humano, mascarado com um desprendimento doloroso: é uma figura que, alegadamente, nunca foi feliz, mas que, enquanto espera, está disposta a rir de si própria. Algumas das habituais marcas beckettianas estão aqui sobejamente patentes: a auto-ironia sem complacência, a derrisão da linguagem, o vazio existencial, a paragem no tempo, as permanentes maleitas físicas (a tosse, a dor de garganta...). E, na encenação de João Lagarto, todas elas são dramaturgicamente sinalizadas e geridas com clareza e intenção precisa.

Dominando com mestria as margens e o âmago da dramaturgia de Beckett, o actor respondeu habilmente ao desafio maior que este texto colocava: intuir nas figuras da narrativa e da lírica deste particular autor a mesma exigência de teatralidade e de figuração cénica que as da sua dramaturgia. Apesar de lá encontrarmos vozes dramáticas, tais como a de Krapp (*A última gravação de Krapp*), Lucky e Vladimir (*À espera de Godot*), Clov e Hamm (*Fim de partida*), bem como vozes provenientes dos textos narrativos (*Molloy*, *Watt*, *Malone está a morrer* e *O inominável*), e de textos poéticos, o actor encontrou no conjunto uma coerência dramática e uma força invulgar.

João Lagarto compôs um solo tragicómico, vibrátil e intenso, em que revelou uma extensa e rica gama de recursos expressivos. A sua interpretação acompanhava e modelava o texto e o público: com olhos de actor de feira, acompanhava e recuperava a atenção dos espectadores; com a sageza de um contador de histórias, encontrava respirações, silêncios e tempos certos; com corpo de actor, encontrava a unidade necessária nas diferentes figuras que lhe alimentavam a voz. Representando com o rigor de um intérprete musical e obedecendo a uma partitura rigorosa, permitia-se contudo, aqui e ali, breves variações sobre a estrutura encontrada, fazendo

¹ *Começar a acabar* estreou a 15 de Setembro de 2006, numa coprodução da A.C.E. – Academia Contemporânea do Espectáculo/Teatro do Bolhão, T.N.D.M.II e Os Crónicos – Associação Cultural, grupo que João Lagarto fundou juntamente com Gonçalo Waddington, Carla Maciel, Afonso Lagarto, Vallerie Braddell e Fernando Mota.

² Apresentada no Centro Cultural Olga Cadaval (Sintra) e transmitida em directo para a Antena 2 na cerimónia de abertura do Teatro Maria Matos, a 27 de Março de 2006.



do seu *Começar a acabar* um espectáculo com um ritmo jazzy e fascinante porque irregular, cativante porque imprevisível e tocante porque imediato – acontecia precisamente ali, absolutamente dependente da relação entre o intérprete e o público (ou pelo menos, criando essa impressão). Burlesco e comunicativo, tenso e contido, pícaro e poético – e sempre inquietante e perturbador – Lagarto criou uma partitura simultaneamente divertida e comovente. Estes diferentes registos vão sendo modelados sem mudanças fortuitas ou abruptas, o que contribui para a coerência geral do trabalho. Assim, há momentos de grande intenção comunicativa e relação cúmplice com os espectadores; momentos de maior gravidade e contenção (como na primeira canção “O meu caminho é na areia que desliza”³); momentos de um humor mais físico (como na cena onde o mendigo rememora um dos seus “pequenos passatempos”, chupando seixos encontrados na praia, guardando-os depois, rotativamente, nos seus vários bolsos); ou momentos de uma mais evidente propensão teatral (como no sempre inquietante discurso de Lucky, aqui jogado quase como que uma prece).

Esta dimensão religiosa é também evocada pela realização plástica do cenário, em que num palco parcamente iluminado três lâmpadas, dispostas num triângulo invertido, parecem sinalizar Céu, Inferno e Purgatório, sendo que o vértice inferior marcaria esta última dimensão e, simultaneamente, será o espaço onde o mendigo se apresenta. Contudo, tal configuração não é impositiva e, pela singeleza do cenário, outras leituras se prefiguram: luzes de uma cidade na noite ou, mais de acordo com o tom geral do espectáculo, as luzes do artifício teatral, transformando assim o local da espera no próprio palco teatral.

Deste modo, no início do espectáculo, de mãos nos bolsos, a figura maltrapilha aparece no centro do palco – posição que raramente abandonará – desgrenhada e andrajosa, com um sobretudo gasto e as calças coçadas

presas por um cordel, evocando os trágicos vagabundos de Beckett, e afirma: “Em breve estarei morto”. Deste modo, assistimos em *Começar a acabar* ao discurso de um actor que anuncia a morte da sua personagem. Contudo, e como “morrer é uma coisa tão demorada...”, este último fôlego perde-se nas diversas micro-narrativas que não funcionam mais do que como meio para adiar o inevitável (lembramo-nos de *As mil e uma noites...*), despedindo-se do público com um inquietante: “Bom, aqui estamos nós. Aqui estou eu. Já chega” – e sai.

A música de Jorge Palma contribuiu também para dotar a interpretação de Lagarto de uma tonalidade ora errática, ecoando os solitários cantares de um Alentejo distante (não será à toa que a primeira canção do espectáculo, musicada por Jorge Palma, aparecerá no próximo álbum do músico, acompanhado por Vitorino e Janita Salomé...); ora disfórica e carnavalesca, evocando a vertigem beckettiana: a fanfarra descontrolada da última canção arrasta Lagarto para um registo mais gutural.

Começar a acabar revelou-se assim um apurado exercício de leitura da obra beckettiana e evidenciou uma fraterna cumplicidade com o autor. A excepcional interpretação de João Lagarto colocou-o também na senda da “congruência com a imaginação do grande poeta”, configurando-se também Lagarto como um exemplar intérprete de Beckett. Por tudo isto, e por tudo aquilo que teimará em permanecer no domínio do inominável, mereceu João Lagarto a justa distinção que a APCT lhe prestou.

Referências bibliográficas

- ACKERLEY, C.J. / GONTARSKY, S.E. (2004), *The Grove Companion to Samuel Beckett*, New York, Grove Press.
- BAIR, Deirdre (1990), *Samuel Beckett: A Biography* [1978], New York, Summit Books.
- CRONIN, Anthony (1997), *The Last Modernist*, London, Flamingo.
- ESSLIN, Martin (1968), *Theatre of the Absurd*, London, Penguin & Eyre and Spottiswoode.
- KNOWLSON, James (1996), *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster.
- PILLING, John (2006), *A Samuel Beckett Chronology*, Houndmills and New York, Palgrave Macmillan.

<

Começar a acabar,
de Samuel Beckett,
enc. João Lagarto,
ACE – Teatro do Bolhão/
TNDMII/ Os Crónicos,
2007 (João Lagarto),
fot. TNDMII / Margarida
Dias.

³ Música de Jorge Palma para o poema de Samuel Beckett “My way is in the sand flowing...”.

>
Trilogia Flatland,
 de Patrícia Portela,
 Prado, 2006,
 fot. Patrícia Bateira.



Ana Pais
 é crítica de teatro do
 semanário *Sol*
 e docente da
 Escola Superior
 de Teatro e Cinema.
 >

Refazer o deslumbramento da decifração *Trilogia Flatland*, de Patrícia Portela

Ana Pais

Cada um que lê reúne-se a uma imensidade pensante, em repouso, quem lê está em estado de levitação, pertence a uma imagem pairante.

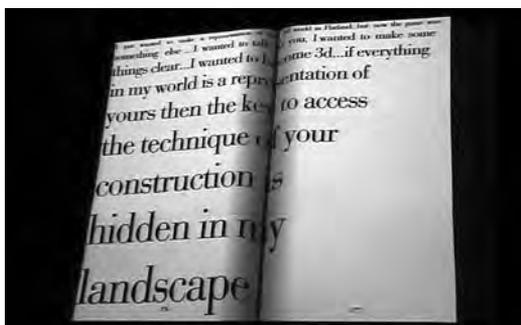
Maria Filomena Molder (1999: 17)

Uma das maiores dificuldades do nosso tempo é a de saber distinguir o essencial – a felicidade de participar no mundo – do acessório – as crenças e condições relativas a essa participação. Significativamente, esta é uma das consequências da sociedade da informação em que vivemos e através da qual acedemos ao mundo. Estigmatizado por uma noção de espectacularidade instrumentalizada pelos *media*, o mundo contemporâneo vive numa dimensão de realidade filtrada misturando, frequentemente, factos com leituras de factos, coisas com as imagens das coisas. Os *media* são, portanto, fabricantes de realidades. Na trilogia *Flatland*, Patrícia Portela mostra-nos que, muito provavelmente, sempre foi assim, apenas o modo como se fabrica o real vai mudando ao longo dos tempos, cabendo-nos a nós a vigilante procura de uma verdade interior. Com inventividade luminosa, ela mostra-nos o essencial.

Crítica dos processos mediáticos mas também consciente da ancestral capacidade criadora do fazer artístico, Patrícia Portela concebeu um espectáculo sobre a realidade e a aparência, sobre os modos como criamos o real com várias camadas de leitura e fruição: desde a mais imediata – a história do Homem Plano – até a uma abrangente visão da condição contemporânea – a mediação existencial –, tocando em aspectos candentes relativos ao próprio acontecimento teatral – mediação

tecnológica, presença do actor em cena ou não, o estatuto do espectador, etc. Num surpreendente e inesgotável jogo de elementos – palavra, imagem, espaços, interpretação –, *Flatland* cativa-nos pela simplicidade com que aborda temas complexos e, ao mesmo tempo, pela complexidade com que relaciona trivialidades (ou aparentes trivialidades) com assuntos fundamentais, entretidos numa imbrincada estrutura narrativa.

O segredo deste espectáculo reside na ligação, tão excepcional quanto imprescindível, estabelecida entre os seus vários materiais cénicos. Justamente por isso, o Júri convidado pela Associação de Críticos de Teatro para eleger o Prémio da Crítica 2006 galardoou *Flatland* com uma Menção Especial pela sua dramaturgia. Dividindo-se em três episódios estreados entre 2004 e 2006, em Portugal e na Bélgica, a trilogia *Flatland* apresentou-se pela primeira vez em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, em Junho de 2006, no âmbito do Alcantara Festival. Apesar já serem conhecidas as duas primeiras partes, a sua apresentação conjunta evidenciou um traço estrutural marcante para a sua dramaturgia: *Flatland* é uma unidade, um tríptico com um ritmo interino próprio, cujas partes são indissociáveis. Para além do inequívoco talento e erudição de Patrícia Portela, aquilo que destaca este espectáculo e sustenta, na prática, a elaboração teórica de *Flatland* é o seu conceito dramático. Este consiste em demonstrar



como as fronteiras entre a realidade e a ficção são humanamente instáveis colocando em cena, a todo o instante, essa mesma instabilidade: por um lado, no jogo de níveis de ficção dentro da narrativa e, por outro, entre os níveis de realidade ficcional estabelecidos com o público e com os espaços cénicos. A ambiguidade regula a fluidez dos vários planos: a ficção narrativa (o Homem Plano e o seu desejo de realidade que interfere com a realidade do público), a realidade do acontecimento teatral (os espaços cénicos e as experiências proporcionadas ao público), o cruzamento entre teatro e terrorismo (raptos ficcionais e raptos reais), a relação fundadora entre a palavra e a imagem como criadoras de realidade e ficção simultaneamente.

Quando exibidas na sua totalidade, a trilogia ganha o seu sentido pleno. Só depois de conhecermos a história do Homem Plano e o seu conceito de realidade ("ser é ser visto") faz sentido acontecer um rapto (real e simulado) do público que permita integrar outras realidades como a do terrorismo associado ao teatro, pelos mecanismos próprios da espectacularidade deste último. Basta recordar a queda apoteótica das torres gémeas para duplicar as ambiguidades desta associação. Este efeito é sublinhado pela participação ambígua do espectador enquanto "vítima", ainda que tendo acordado contratualmente essa posição e sendo sempre entretido, alimentado, bem tratado, e até, dissimuladamente salvo. Só depois de "salvo" poderá fazer sentido depositar o espectador-vítima numa grande sala-de-estar, com cafés e cházninhos, perante as imagens de noticiários televisivos que reportam e apresentam como reais os acontecimentos que o próprio público presenciou, entregue à realidade que diariamente é criada para ele, no seu quotidiano.

Para compreendermos a pujança deste conceito uno, torna-se necessário olhar com maior profundidade os recursos utilizados na criação dessa teia de sentidos, que produz efeitos específicos para o espectador. Este, não só

tem o privilégio de se medir pelo nível de leitura que escolhe fazer do espectáculo, como também (e talvez este seja o único plano em que é uma "vítima inocente") o de participar num acontecimento artístico. Existe uma porta principal de acesso a esse labirinto de experiências e o espectador traz consigo a chave-mestra: o imaginário da infância, ao qual é associado o deslumbramento da decifração que a leitura institui.

No início, era o livro e uma personagem, o Homem Plano (Anton Sckrzypiciel) que, inquieto pela descoberta da realidade em três dimensões, procura uma forma de sair da sua história para existir "realmente". Neste primeiro episódio, não vemos, porém, o actor em cena; escutamos somente a sua voz, o que nos aproxima, quer das origens remotas de uma teatralidade centrada na palavra, quer da voz interior da leitura silenciosa. Em todo o caso, remete-nos para uma voz que fala a partir de um único lugar cénico, um livro gigante, onde imagens e palavras são projectadas. Nada acontece a não ser o próprio contar da história do Homem Plano, tornado acontecimento principal já que as páginas do livro não nos aparecem cheias de letras, como é hábito, mas vão surgindo à medida do discurso oral. É "como se" ouvíssemos a voz do autor, "como se" presenciássemos o momento criativo de escrita, o momento íntimo e secreto, por excelência. Nesse instante, o lugar do espectador é também o lugar do leitor, pois o livro a cuja narrativa assistimos aparece-nos "como se" estivesse a acontecer naquele preciso momento, "como se" fosse um espectáculo que, por acaso, até é. Ao estabelecer este paralelismo entre aquele que vê e aquele que lê, Patrícia Portela coloca o espectador na dupla condição de decifrador, da escrita e do espectáculo, convocando, assim, a ancestral concepção do mundo como um livro. De páginas abertas, o mundo-livro oferecia-se ao conhecimento daqueles que fossem capazes de o decifrar, de reconhecer códigos e reproduzi-los. E não será por acaso que a descoberta da leitura acontece, por regra,

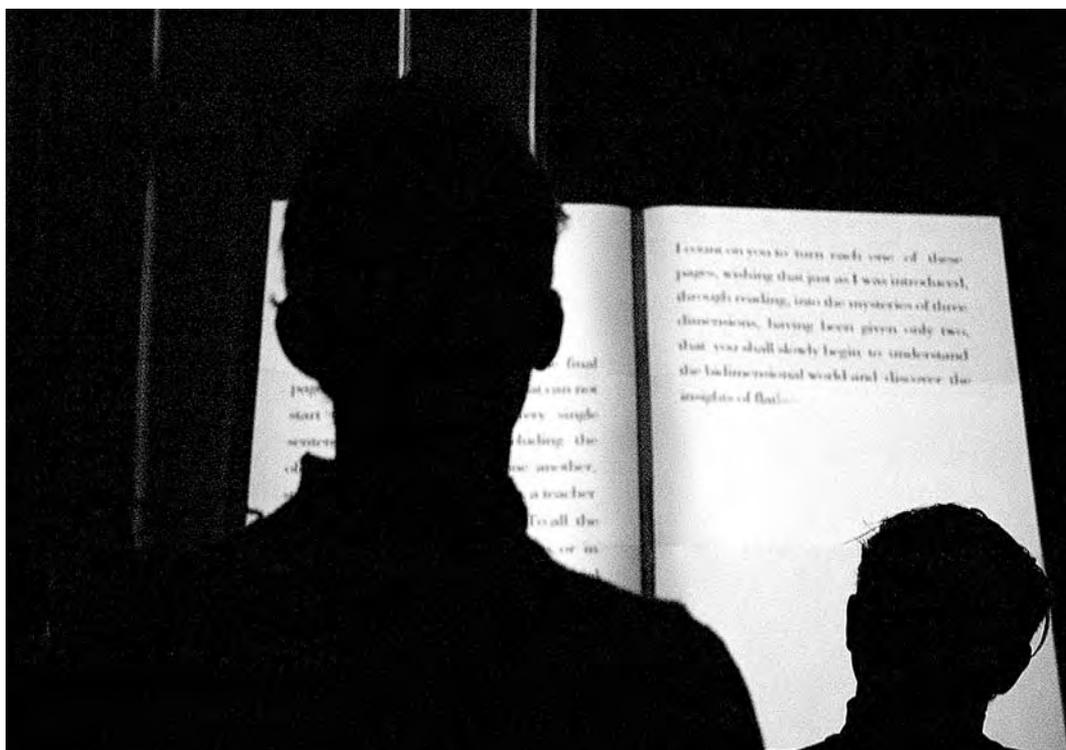
<

Trilogia Flatland,
de Patrícia Portela,
prado, 2006,
fot. Giannina Urmeneta
Ottiker.

<

Trilogia Flatland,
de Patrícia Portela,
prado, 2006,
fot. Giannina Urmeneta
Ottiker.

>
Trilogia Flatland,
 de Patrícia Portela,
 Prado, 2006,
 fot. Patrícia Bateira.



durante a infância nem que as imagens do filme *O feiticeiro de Oz* (*The Wizard of Oz*) sejam uma presença constante. Muito particularmente, a frase com que, num *loop*, termina esta primeira parte – “*there is no place like home*” – conduz-nos para uma ideia de casa, de abrigo protegido de toda a interferência exterior, associada à infância e para onde, de algum modo, todos gostaríamos de regressar. Efectivamente, é lá que estamos durante todo este momento do espectáculo.

Elemento de ligação maior no desenrolar da narrativa e dos seus mil corredores labirínticos, o Homem Plano constata que, para existir, precisa de “pessoas reais”, como os espectadores (para ele, note-se, pertencentes à mesma esfera de existência de James Bond...), passíveis de olharem continuamente para ele de modo a poder ganhar vida (= volume e movimento). Tal como no cinema a sequência rápida de imagens estáticas cria um efeito de movimento contínuo, assim também o Homem Plano descobre, nomeadamente através de abundantes referências e citações do cinema no espectáculo, uma fórmula de sair da página bidimensional. Glosando o verso de Shakespeare “ser ou não ser” (*to be or not to be*), o subtítulo do primeiro episódio – “ser é ser visto” (*To be is to be seen*) – denuncia ironicamente a condição de existência contemporânea ditada pelos *media*, se quisermos acreditar neles. O Homem Plano almeja ser real, logo, ser visto, e, por isso, só no segundo episódio se dará a ver, surgindo inesperadamente por detrás do livro gigante, vestido de smoking e usando os sapatos vermelhos de Dorothy, em *O feiticeiro de Oz*, ao som de irónica música ambiente, para raptar o seu público. Ao desafiar a ordem do seu mundo, o Homem Plano desafia simultaneamente a organização do real a 3D, desestabilizando o lugar criado até então para o espectador. Neste momento de transição, o espectador-leitor é evacuado da segurança da casa, do imaginário infantil, para se confrontar com o exterior. Nesse exterior, há um mundo de imagens, de teatros e de actos terroristas

que resgata a sua segurança. Transportado num autocarro, o público é levado pela cidade para um local desconhecido e assim tem de ser de modo a potenciar a sensação de “perigo iminente”, atestando a similitude de um acto terrorista como um “teatro limite” (*ultimate theatre*) (palavras do raptor!); as traseiras da Cordoaria Nacional foram, nos espectáculos do Alcantara, um local acertadíssimo. Aí, e para manter a sua atenção (visão), é-lhe oferecida uma sessão contínua de entretenimento, misturando, num menu similar ao dos dvd's, opções de números de dança, magia, canções e, claro, contos de fadas. Contudo, estes contos não correspondem ao protótipo da moral e da inocência da infância. São contos em que o real invade da forma mais ameaçadora a ficção, embora o pacto do humor e do riso que tipicamente cativa a criança não fique suspenso: na lâmpada de Aladino, o génio é Einstein, cujas fórmulas possibilitaram a criação da bomba atómica; no teatro em Moscovo, o espectáculo a que Elena Yaroshuk assiste é interrompido por um rapto terrorista, facto real da nossa contemporaneidade. Mas não há tempo para contemplações, o espectáculo continua e todo o segundo episódio procede a um ritmo acelerado (lembrando as sequências de montagem MTV), onde não faltam “aplausos enlatados”, telefonemas da polícia americana, pizzas, bolinhos e martinis, nem um salvamento em grande apoteose imaginária por um escorrega insuflável, elemento dos salvamentos de desastres de aviões e das mais saudosas brincadeiras da infância.

Só depois de um momento de caos, a nova ordem pode ser estabelecida. No terceiro episódio estamos de regresso ao edifício do teatro (CCB) mas agora num *espaço-lounge*, descontraído e seguro. Em vez de um livro, o público tem perante si nove ecrãs de televisão de onde é emitida uma entrevista com o Homem Plano. Não se volta a ver o actor, apenas a ouvir sua voz, na qualidade de entrevistado de telejornais de todo o mundo que reportam os recentes factos (note-se, por exemplo, a

subtileza do recurso ao antigo pivot da SIC-notícias, Luís Gouveia Monteiro, para a gravação noticiosa da FLAT TV; o facto de ser reconhecido como jornalista contribui para a ambiguidade/veracidade dos factos reportados). Apesar de reconhecer a "terra do espaço" (*spaceland*) como um sonho e os seus habitantes como seres imaginários (inventar criaturas de outros planetas são delírios característicos das brincadeiras de crianças), o Homem Plano inventou, supostamente no tempo em que estivemos na parte II, uma máquina para ligar as duas dimensões e tornar possível uma realidade ideal: a televisão. Claramente, o efeito irónico causado por esta conclusão não se prende apenas com o engenho inteligente de Portela, mas também com o facto de ele revelar a concepção actual do mundo como uma infinidade de imagens plurais e fragmentárias. Nesta visão, o mundo já não nos é dado a decifrar, mas é-nos oferecido à contemplação passiva de algo irreversivelmente construído por outros: a imagem do mundo é o mundo; deixámos de a decifrar, de participar do seu segredo, e passámos a desconstruí-la, olhando-a do lado de fora da janela. Neste momento, desvanece-se a pertença à comunidade de leitores-espectadores que ocupou e assistiu aos acontecimentos do espectáculo. Por esta razão, o espaço anónimo de um átrio do CCB não poderia ser mais oportunamente frio e esvaziado de sentido e a acção dramática reenviada com maior propriedade para dentro das caixas mágicas. Este final descendente, instaura propositadamente uma estranheza no espectador, que lhe fica gravado no íntimo. Depois de uma parte de deslumbramento e de outra de perturbação, a força da anterior pertença faz-se sentir por oposição à contemplação individual da imagem televisiva (ainda que repleta de pequenos detalhes divertidíssimos, com aparições subtis do ficcional Homem Plano). O contraste é, porém, atenuado quando o Homem Plano, na sua inocência efabulada, desmistifica o fundo dessa planura televisiva: a sua realidade, como a de todas as realidades, alicerça-se numa questão de crença: "ver é acreditar e acreditar é ver" (*seeing is believing and believing is seeing*). Imagem televisiva ou página de um livro, ambas só existem enquanto realidade na medida em que existe o poder de as imaginar, logo, de as criar; uma vez criadas pelo espírito, elas poderão ser inscritas no real. Sendo o espírito condição primeira para a existência da realidade, então ele assegura a criação de tantas realidades quantas desejar.

Do mais ínfimo detalhe (ex: a distribuição das capas de isolamento térmico, na operação de salvamento) até à

macro-organização por episódios (ex: livro, *performance*, televisão), nada é deixado ao acaso. *Flatland* é um exemplo magistral de coerência e eficácia dramaturgica, circunscrevendo um lugar crítico e construtivo, autêntico e aberto; por outras palavras, um lugar essencial.

Colocando o espectador na posição simultânea de leitor, a experiência do espectáculo torna-se numa participação e pertença duplas: por um lado, faz parte da comunidade real de espectadores-vítimas que assistem em determinado dia e local à trilogia *Flatland*, por outro, pertence a uma comunidade imaginada, a uma "imagem pairante", nas palavras de Filomena Molder. A experiência estética que *Flatland* nos proporciona consiste em nos transportar para este estado imagético, "mover-nos com" ele através do seu labirinto sedutor, guiados por uma "vidência" encenada que rememora o encantamento da leitura, que nos concilia com a nossa verdade essencial de fabricantes do real. Por isso, nos "comove".

Em *Flatland*, a participação inevitável do espectador implica a sua imersão lúdica em questões fulcrais da contemporaneidade: leva-nos a questionar a dificuldade com que gerimos a abundância da informação, do poder de quem a veicula e porque lhe damos tamanho crédito; leva-nos a repensar o modo como as coisas são ou se nos apresentam e como gostaríamos que fossem; leva-nos a perguntar o que será efectivamente essencial para cada um de nós, em que plano de realidade queremos viver; leva-nos a construir uma consciência de agentes implicados na crença e na criação do real. E, sobretudo, *Flatland* transporta-nos para um lugar que conhecemos, que nos é próximo mas talvez esteja adormecido. O imaginário infantil e os códigos de leitura motivam o encantamento e o sentido de pertença ao redescobrir em nós a capacidade, simultaneamente criadora e descodificadora do real. Trata-se, portanto, de uma viagem ao interior de cada um de nós, da qual regressamos revigorados e confiantes sem recorrermos necessariamente a uma racionalização do acontecido. Nesse lugar, fortalecemos o encontro com uma profunda e esquecida memória de nós.

[0] *Leitor não é tanto aquele que vê, quanto aquele que a vidência guia, esquecido da sua própria visibilidade.*

Maria Filomena Molder (1999:19).

Referência bibliográfica

MOLDER, Maria Filomena (1999), *Semear na neve*, Relógio D'Água, Lisboa.

João Mota e a encenação de vozes

Maria Helena Serôdio

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



Declarámos na Nota para a Imprensa que o júri da APCT atribuía uma Menção Especial a João Mota pela concepção cénica de *Todos os que caem*, o espectáculo sobre texto de Samuel Beckett produzido pela companhia que ele devotadamente dirige há 35 anos – A Comuna.

A sua concepção trazia à cena, com uma curiosa e inventiva plasticidade, o universo de Beckett, jogando de forma viva com o imaginário radiofónico – os seus signos materiais e o seu simbolismo.

Ao fazê-lo, João Mota marcou de forma original a sua primeira incursão no universo beckettiano, trabalhando um texto que originalmente foi concebido para a rádio (em 1956), e que, por isso mesmo, se oferecia como mais complexo na sua transposição cénica. E é justamente ao assumir esse traço originário, que o encenador fez irromper na Sala das Novas Tendências do seu teatro alguns aspectos visuais e sonoros do que poderiam ser os procedimentos de um estúdio de rádio. Por aí o encenador remetia, afinal, de forma consequente, não apenas para a ficção de Beckett, mas também para uma realidade – técnica e artística – com que João Mota, ainda miúdo (com cerca de 8 anos de idade), contactou, quando se estreou num programa infantil da Emissora Nacional.

Inventou um espaço rectangular que se revelava ao público através de uma cortina de gaze transparente (telão em rede) e repartiu a cena entre uma zona central, onde circulavam os actores quando em personagem, e uma outra (de ambos os lados) em que eles se sentavam frente a uma pequena mesa de trabalho quando participavam como produtores de som. Esse era, então, o lugar cativo de quem ia construindo sonoridades – das galinhas, das vacas, da mula, da bicicleta, etc. – a partir de objectos artesanais, tornando óbvia a artificialidade dessa evocação da vida rural. A envolver a tonalidade narrativa, que atravessa a peça de Beckett, esteve a voz *off* de Luís Filipe Costa, assegurando a ligação à nossa memória das noites de teatro ou a de um locutor que associamos a importantes intervenções sobre a realidade política do antes e depois do 25 de Abril.

Outros travejamentos essenciais deste espectáculo, concebido por João Mota, eram visíveis na imagem cénica que compunha: no recorte das figuras – com particular destaque para a Sr.^a Rooney, desmedida na sua gordura e reumatismo, que a colocariam na galeria dos desenhos e esculturas de um artista como Botero

¹ Uma análise mais detalhada deste espectáculo encenado por João Mota foi publicada no número anterior desta revista: "A esfuziante – ainda que velada – forma do som", pp. 98-100.



–, nos traços expressivos dos chapéus, que todos usavam, na lisura eloquente dos figurinos, na exagerada maquilhagem (com um toque quase expressionista), na pantomima a que recorrem, enfim, no jogo interpretativo, em geral.

Resultavam, de facto, notáveis os trabalhos de expressiva fisicalidade dos actores, sem que isso os levasse à paródia simples, mantendo, pelo contrário, a tensão entre o esforço e a sua repetida "desvalorização". Reconduziam, assim, a cena à ideia de um jogo teatral subtil, aliciante, que – evocando de perto as formas ficcionais e estilísticas de Beckett – se desdobrava entre a compaixão e a troça.

No conjunto das interpretações destacava-se a actriz Maria do Céu Guerra num trabalho de excelente composição, não só na construção exterior da figura, mas também no arrebatamento interior (e sua paródia, simultaneamente), na desmesura retórica de quem permanentemente se cita em lapidares declarações públicas e, enfim, no riso entre o derrisório e o demencial que é a sua máscara mais consentida. Mas, no geral, todo o elenco, que recriava o universo humano daquela imaginada vilória irlandesa – Boghill –, apresentava um trabalho depurado e convergia numa sustentada criação de um mundo estranho e todavia reconhecível nos pecadilhos humanos

daquela exuberante Sr.^a Rooney que se arrasta a caminho da estação de comboios para se encontrar com o marido cego e assim fazer-lhe uma surpresa no dia do seu aniversário.

E nesta evocação sensível, João Mota mostrava mais uma vez, um dos traços da sua prática artística e pedagógica, citado recentemente por Eugénia Vasques no seu livro *João Mota, o pedagogo teatral*: "O segredo do criador consiste em olhar o lado oculto das coisas. Ver o que poucos vêem"².

Aqui tratava-se de conferir visibilidade às vozes, o que o encenador cumpriu de forma inteligente e sensível, não omitindo o lado paródico que se poderia reconhecer no perfil picaresco da figura principal, mas não descartando também uma compadecida visão daquela frágil humanidade ali convocada.

Foi assim que o espectáculo, arquitectando uma atmosfera de realismo sonâmbulo, aliava a fantasia de uma ruralidade artisticamente fabricada com um humaníssimo grotesco, dando prova de uma imaginativa solução cénica que João Mota concebeu de forma inesquecível na sua Comuna e que o júri da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro merecidamente distinguiu.

<

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.

² Eugénia Vasques,
João Mota,
o pedagogo teatral,
Lisboa, Colibri & Instituto
Politécnico de Lisboa,
2006, p. 103.

Jorge Louraço Figueira

é crítico de teatro do
jornal *Público*
e dramaturgo.

>

Vista sonora para Trás-os-Montes

Jorge Louraço Figueira

<

Por detrás dos montes,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional,
2006
(Fernando Mota),
fot. Rui Mateus /
Patrícia Poção.

>

Por detrás dos montes,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional,
2006 (Mónica Garneil,
Pedro Martinez, Pedro Gil,
Carla Maciel
e Carla Galvão),
fot. Rui Mateus /
Patrícia Poção.



Uma das minhas recordações mais perenes é de uma viagem na Linha da Beira Baixa, devia ter oito anos, ouvindo o cavalgar da carruagem Tejo acima. Hoje, vindo do Porto, não se ouve nada, ou, o que é muito pior, ouve-se música *pop* de segunda categoria quando o Alfa Pendular pára em Coimbra B para receber passageiros. Por isso só posso ficar muito grato a um músico que dá de beber água pura e vinho maduro, em vez de refrigerante industrial.

A menção especial a Fernando Mota, em reconhecimento pela invulgar contribuição para o panorama artístico nacional, pela música e espaço sonoro do espectáculo *Por detrás dos montes*, deve-se ao modo como a sua arte condensa e reconstitui as paisagens sensoriais do nordeste transmontano de forma bela e singular, e em plena cumplicidade com essa criação do Teatro Meridional.

O intérprete e compositor surge como actor de corpo inteiro neste espectáculo em que os *performers* e a *performance* são um todo, e onde as palavras têm peso e medida semelhantes a, não maiores que, os outros instrumentos teatrais. Seria impossível, é claro, desligar essa *performance* das restantes, incluindo a encenação e a realização plástica, cujo movimento se inicia no começo de cada espectáculo tanto como os gestos dos actores (e já vão nas dezenas de representações) e do músico. Mas na verdade, Fernando Mota parece não só o músico ou o actor, mas a orquestra Fernando Mota, ou pelo menos a filarmónica, tal é a abundância e variedade de sons que coloca ao dispor dos espectadores. O trabalho é tão completo e perfeito que expõe os limites do discurso crítico. Se o próprio músico escreve, no programa do espectáculo, sobre o lado contemplativo da arte, levando a sua música pelos campos do indizível, como ele diz, citando John Cage, por um lado, e a suficiente metafísica

de não pensar em nada, de Alberto Caieiro, por outro – e se concretiza essa inspiração de modo tão admirável – e tudo isso editado em disco que se pode levar para casa¹ – o que resta a um crítico senão aplaudir e recomendar a compra? Palavras para quê? É um artista português...

Por isso, nesta minha intervenção estive tentado a forçar-vos a escutar o silêncio, passado estes poucos segundos, como na célebre composição de John Cage, que dura 4'33", o que talvez fosse uma forma de premiar o trabalho do Fernando Mota, e teria a vantagem de me conduzir até ao final do meu tempo de intervenção sem necessidade de dizer mais irrelevâncias – (Pausa.) Mas isso não seria uma Menção. E, por outro lado, neste caso importam também as ideias. Articulando sons e silêncios, ditos e feitos, *Por detrás dos montes* é uma colagem de fragmentos teatrais que reinventa as narrativas, a propaganda e o folclore sobre aquela região, e se recria como miradouro e arena, desdobrando os pontos de vista sobre gestos e hábitos. Além disso, explora a cumplicidade com os espectadores, não deixando de os provocar e de lhes mostrar coisas novas, ou melhor, novas maneiras de ver (e ouvir) as mesmas coisas.

Ao conceber uma obra que proporciona ao espectador a viagem pelos sons de Trás-os-montes, Fernando Mota faz com que sejamos um bocadinho menos duros de ouvido. Noutra região do globo, os *Inuit* têm cerca de cem palavras diferentes para designar as diversas variedades de neve, que reconhecem com a mesma facilidade que um naturalista reconhece as diversas espécies de bichos, e um músico distingue uns sons dos outros. Seria uma pena que houvesse apenas um tipo de neve, um tipo de insectos, e o mesmo tipo de música *pop* de segunda, sempre os mesmos sons, de Norte a Sul, no lugar de aboios, que (sei agora) são metade voz, metade chocalhos.

¹ Para mais informações sobre a música de Fernando Mota aconselha-se a consulta da sua página pessoal em <http://go.to/fernandomota> bem como o sítio do Teatro Meridional <http://www.teatromeridional.net>.

Palcos de afecto

O Festival Internacional de Teatro de Almada

Sebastiana Fadda e Rui Pina Coelho

O que tenho para dizer não se diz em poucas linhas: verdadeiramente diz-se em quinze dias intensivos de espectáculos, colóquios, seminários, exposições, encontros e convívios.

Joaquim Benite (Programa do XIII FTA 1996)

Corria o mês de Julho de 1984. Portugal ainda não era Europa. Um palco improvisado ao ar livre, no Beco dos Tanoeiros, na zona velha da cidade, fazia Almada fervilhar de vida e excitação: decorria a primeira Festa de Teatro de Almada, uma resenha de teatro profissional e amador de todo o país, de que ninguém na altura suspeitaria a longevidade e o crescimento.

De início o evento limita-se a palcos e espaços mais ou menos precários e alternativos, congregando grupos e companhias, amadores e profissionais, que juntos mobilizavam as vontades dos criadores e do público almadense, durante aproximadamente duas semanas. Todavia, aquele que surgiu como um evento quase local, foi-se expandindo para além de qualquer expectativa. Ao lado dos mais representativos criadores nacionais, a presença de artistas de créditos firmados internacionalmente tornou-se cada vez mais constante. Também o público, herdado do trabalho de descentralização do Grupo de Campolide (futura Companhia de Teatro de Almada), se ia acostumando a tomar parte activa naquela que era sentida e vivida como uma manifestação colectiva. Festa de Teatro de Almada, Festival de Teatro de Almada, Festival Internacional de Teatro de Almada: ainda que as designações fossem mudando ao longo dos tempos, o que permanece é a ligação umbilical do evento à cidade, fazendo da evolução do festival o espelho da sua própria evolução. Não espanta portanto que a Câmara Municipal de Almada (CMA) partilhe com a Companhia de Teatro de Almada a organização da Festa e lhe tenha manifestado sempre merecido apoio e confiança.

Aquela que tinha as características de uma festa de teatro, improvisada, descontraída e para camadas alargadas de população, começou a ter espaços e datas mais estáveis, eco nacional e internacional, integrando as várias artes de palco, manifestações de teatro de rua e promovendo muitas outras actividades paralelas, radicando também nelas a sua identidade: os concertos, os encontros e as conversas com os criadores e com a crítica, os seminários, as conferências, as exposições e as homenagens. Cada edição distingue uma personalidade ou uma instituição em destaque na vida teatral nacional. O itinerário afectivo destas homenagens é ele próprio uma marca da história do Festival e através dele podemos traçar alguns dos mais

representativos nomes de um certo teatro português. Foram distinguidos actores, notáveis em diversos géneros teatrais, tais como Eunice Muñoz, Assis Pacheco, Costa Ferreira, Fernanda Alves, Glicínia Martin, Raul Solnado e Dalila Rocha; encenadores tão determinantes quanto Luzia Maria Martins (também autora) ou Artur Ramos (também actor, cineasta, realizador de televisão, ensaísta e tradutor); dramaturgos como Luiz Francisco Rebello (também ensaísta, historiador e investigador) ou Romeu Correia; a professora Maria Germana Tãnger; o Público em geral, na figura de António Magalhães; o cenógrafo Mário Alberto (também figurinista, pintor e director de *décors*); o crítico e ensaísta Carlos Porto; o músico Carlos Paredes; os divulgadores de teatro português José Monléon (também director da revista espanhola *Primer Acto*) e Luciana Stegnagno Picchio (também historiadora e investigadora); o arquitecto Nuno Teotónio Pereira; o festival de teatro FITEI e as instituições APOIARTE: Casa do Artista e Observatório das Actividades Culturais.

A partir de 1997 e até aos nossos dias, falar do Festival Internacional de Teatro de Almada significa falar no que se tornou no mais importante encontro internacional de teatro do país. Mais recente e regularmente, durante duas semanas, agora com as datas fixas de 4 a 18 de Julho, são apresentadas dezenas de espectáculos, em vários palcos almadenses e lisboetas, pois a deslocação para os espaços da capital permitiu condições de co-produção muito favoráveis e uma projecção cada vez maior.

Dinâmico e mutável, atento aos sinais exteriores que a sua própria programação evidencia, de salto qualitativo em salto qualitativo, o Festival manteve sempre intacto o esqueleto ideológico que lhe garante identidade única. No programa do Festival de 2001, edição que marca o fim de "um ciclo de três anos que ficou assinalado pela realização de uma convenção com o Ministério da Cultura, o alargamento a palcos de Lisboa, um crescimento acentuado e regular do público, o aumento de número de financiadores, o estabelecimento de preciosas parcerias, o reconhecimento generalizado a nível nacional e internacional", Joaquim Benite (director da CTA e do Festival) assegurava que o novo ciclo seria de renovação, mas também de "fidelidade aos valores que identificam, hoje, o Festival de Almada: abertura à diversidade,

cruzamento de linguagens, confronto de culturas, debate e reflexão, apoio aos jovens”.

O Festival de Teatro de Almada teve sempre como eixos basilares a atenção simultânea aos consagrados e àqueles que vão criando novos espaços e linguagens, quer nacionais quer estrangeiros, com programações ecléticas e de grande diversidade, que promovam debate e reflexão, mas baseando o seu crescimento numa preocupação com o aumento qualitativo dos espectáculos apresentados e no

respeito pelo público. E é de toda justiça reconhecer que a formação do público almadense em matéria de teatro se deve ao esforço apaixonado desta entidade artística.

Por tudo isto a *Sinais de cena* quis homenagear este Festival e os seus espaços de afectos e complicitades dedicando-lhe um Portefólio que repercorre alguma memória, afastada e recente, reunindo imagens vindas do arquivo da Companhia de Teatro de Almada, a quem agradecemos a valiosa colaboração prestada.

Legendas

- 1 > Público no Beco dos Tanoeiros, I FTA 1984.
- 2 > *O gebo e a sombra*, de Raul Brandão, enc. Rogério Paulo, Teatro Nacional de D. Maria II, II FTA 1985.
- 3 > *Mário Gin-Tónico*, de Mário Henrique Leiria, enc. Mário Viegas, Teatro Experimental do Porto, IV FTA 1987.
- 4 > *O tio Simplicio*, de Almeida Garrett, enc. João Manuel, Teatro Animação de Setúbal, II FTA 1985.
- 5 > *Oração*, de Fernando Arrabal, enc. Carlos Avilez, Teatro Experimental de Cascais, V FTA 1988.
- 6 > *Barnum*, Marionetas de S. Lourenço, VI FTA 1989.
- 7 > *Estilhaços*, (*O sentido da epopeia*) de Mário de Carvalho, enc. João Brites, O Bando, VI FTA 1989.
- 8 > *O desconcerto*, de Jaime Salazar Sampaio, enc. Augusto Tello, Teatro de Portalegre, V FTA 1988.
- 9 > *Os imigrantes*, de Sławomir Mroczek, enc. Jean-Christophe Gravoille e Jean-Claude Lebreton, Le Globe (França), IV FTA 1987.
- 10 > *O triunfo de Arlequim*, de Dimma Vezzani, enc. Carlo Bozzo, Scalzacani (Itália), VI FTA 1989.
- 11 > *O casamento*, de Nicolau Gogol, enc. Joaquim Benite, Companhia de Teatro do Ribatejo, VI FTA 1989.
- 12 > *A estalajadeira*, de C. Goldoni, enc. Mário Barradas, Centro Dramático Intermunicipal A. Garrett, VII FTA 1990.
- 13 > *Salada* (textos dos *halhaços*), recolha de Tristan Rémy, montagem e enc. Luis Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, VII FTA 1990.
- 14 > *Lazarillo de Tormes*, de Fernando Fernan Gomez, enc. Juan Viadas e Rafael Alvarez (Espanha), VIII FTA 1991.
- 15 > *Estórias a cavalo num barbante*, de anónimos séc. XVIII, enc. José Mora Ramos e Carlos Fogaça, Teatro do Tejo, VII FTA 1990.
- 16 > *Simplement compliqué*, de Thomas Bernhard, enc. Yvon Lapous, Théâtre La Chamaile (França), VIII FTA 1991.
- 17 > *Conhece a via láctea*, de Karl Wittlinger, enc. Júlio Cardoso, Seiva Trupe, IX FTA 1992.
- 18 > *Dances of Patient and Desolation*, enc. Nullo Fachini, Teatret Cantabile 2 (Dinamarca), VIII FTA 1991.
- 19 > *As Máscaras*, roteiro e enc. Dácio Lima, Teatro do Gesto (Brasil), IX FTA 1992.
- 20 > *Nápoles Milionária*, de Eduardo de Filippo, enc. Mário Viegas, Companhia Teatral do Chiado, IX FTA 1992.
- 21 > *Contador de histórias* (animação de rua), de Paulo Matos, X FTA 1993.
- 22 > *Una disperata vitalità*, de Pier Paolo Pasolini, int. Laura Betti (Itália), XI FTA 1994.
- 23 > *Nôaque – ou sobre piolhos e actores*, de José Sanchis Sinisterra, enc. Teatro Meridional, XI FTA 1994.
- 24 > *La notte degli assassini*, de José Triana, enc. Mattia Sebastiano Giorgetti, Centro Attori (Itália), XII FTA 1995.
- 25 > *Quarteto*, de Heiner Müller, enc. Teodorus Terzopoulos, Teatr A- Teatro de Taganka (Rússia), XII FTA 1995.
- 26 > *Na ausência do senhor Von Goethe*, de Peter Hacks, enc. Graziella Galvani, TNDMII, XII FTA 1995.
- 27 > *Perdonen la tristeza*, de Manolo Romero, enc. Paco de la Zaranda, La Zaranda (Espanha), XII FTA 1995.
- 28 > *Opera Pia*, de Zumpa Et Lallero, de Beatrice Randi e Diego Carli, Teatro dell'Angolo (Itália), XII FTA 1995.
- 29 > *Três num balaço*, de Luigi Lunari, enc. José Peixoto, CDIAG – Teatro da Malaposta, XIII FTA 1996.
- 30 > *Il naso*, de Nicolau Gogol / Franco Giorgio, enc. Gianni Salvo, Centro Teatro Studi (Itália), XIII FTA 1996.
- 31 > *Salazar – Deus Pátria Maria*, de Maria do Céu Ricardo, enc. Miguel Abreu, Cassefaz, XIII FTA 1996.
- 32 > *JDX – Un ennemi du peuple*, de Henrik Ibsen, criação STAN (Bélgica), XIV FTA 1997.
- 33 > *Accordéon vagabond*, de Jack Percher, Compagnie Interligne (França), XIV FTA 1997.
- 34 > *Disrupção*, de Alexandre Crespo, enc. João Garcia Miguel, Olho, XIV FTA 1997.
- 35 > *Dom Quixote*, de Yves Jamiaque, enc. Carlos Aviles, Teatro Experimental de Cascais, XIV FTA 1997.
- 36 > *Hôtel des éphémères*, de Anne Sylvestre e Guy Faucon, enc. Guy Faucon, La Pie Rouge (França), XIV FTA 1997.
- 37 > *A noite de Molly Bloom*, de James Joyce / José Sanchis Sinisterra, enc. Miguel Seabra e Álvaro Lavín, Teatro Meridional, XIII FTA 1996.
- 38 > *Shameless*, dir. David Glass e Paul Sand, Opera Circus (Reino Unido), XIV FTA 1997.
- 39 > *Je suis un phénomène*, de Marie-Hélène Estienne e Peter Brook, enc. Peter Brook, Centre International de Créations Théâtrales (França), XV FTA 1998.
- 40 > *Ay, Carmela!*, de Jose Sanchis Sinisterra, enc. Alberto Bokos, Seiva Trupe, XV FTA 1998.
- 41 > *Pedro y el Capitán*, de Mario Benedetti, enc. Francisco Carrillo, Teatro del Noctámbulo (Espanha), XV FTA 1998.
- 42 > *Gemelos*, (*O grande caderno*) de Agota Kristof, enc. La Troppa (Chile), XVI FTA 1999.
- 43 > *Memorial do convento*, de José Saramago / Filomena Oliveira e Miguel Real, enc. Joaquim Benite, Companhia de Teatro de Almada / Companhia de Teatro de Sintra / Teatro da Trindade-INATEL, XVI FTA 1999.
- 44 > *Arlecchino, servitore di due padroni*, de Carlo Goldoni, enc. Giorgio Strehler, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa (Itália), XVI FTA 1999.
- 45 > *Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett, enc. Lluís Pasqual, Teatre Lliure – Teatre d' Europa (Espanha), XVI FTA 1999.
- 46 > *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, enc. Luc Bondy, Théâtre Vidy- Lausanne 7 Odéon – Théâtre de L'Europe e outros, XVII FTA 2000.
- 47 > *Navio dos negros*, (*Benito Cereno*) de Herman Melville / Jorge Silva Melo, enc. Jorge Silva Melo, Artistas Unidos / Culturgest, XVII FTA 2000.
- 48 > *L'amore delle tre melarance*, de Carlo Gozzi / Edoardo Sanguineti, enc. Benno Besson, Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni (Itália), XX FTA 2003.
- 49 > *Guerras do Alegrim e Manjerona*, de António José da Silva / António Teixeira, enc. Paulo Matos, Arsenal d'Arte / Capela Real, XVIII FTA 2001.
- 50 > *Allemaal Indiaan*, de Arne Siereus e Alain Platel, Les Ballets C. de la B. / Victoria (Bélgica), XVIII FTA 2001.
- 51 > *Cartas de amor a Estaline*, de Juan Mayorga, enc. Guillermo Heras, Teatro do Noroeste, XIX FTA 2002.
- 52 > *Tangos e tragédias*, de Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky, Caravana Produções (Brasil), XX FTA 2003.
- 53 > *La brisa de la vida*, de David Hare, enc. Lluís Pasqual, Nacho Artime / Ysarca Producciones (Espanha), XXI FTA 2004.
- 54 > *Don, Mécènes et adorateurs*, de Alexandre Ostrovski, enc. Bernard Sobel, Théâtre de Gennevilliers (França), XXIII FTA 2006.
- 55 > *La rose et la hache*, de William Shakespeare / Carmelo Bene, enc. Georges Lavaudant, Odéon – Théâtre de L'Europe (França), XXII FTA 2005.
- 56 > *Esodo*, de Pippo Delbono, Compagnia Pippo Delbono (Itália), XXIII FTA 2006.





















Mário Barradas

Um impenitente fazedor de teatro

Christine Zurbach e José Alberto Ferreira

José Alberto Ferreira
é docente da Universidade
de Évora.
<



<
Mário Barradas,
fot. Paulo Nuno Silva.

*Mário Barradas, desde a aventura descentralizadora do Centro Cultural de Évora (depois Cendrev), em 1975, tem o seu lugar de trabalho teatral no Teatro Garcia de Resende, onde foi justamente homenageado a 4 de Novembro de 2006. Actor, encenador, formador, director da revista **Adágio**, tradutor, doutrinador, agitador, político, raivoso (como ele gosta de dizer), artista, este é o percurso de mais de trinta anos de teatro de um representante maior da geração que, situada entre o Portugal salazarista e a liberdade democrática, questionou o status teatral, renovou a linguagem do teatro e debateu o seu estatuto como coisa pública, batendo-se para lhe garantir um lugar nuclear na sociedade portuguesa. Uma batalha ainda em curso...*

Começaste o teu percurso entre os palcos do Liceu de Ponta Delgada e as experiências de Lisboa e Timor. Depois veio o trabalho no TALM [Teatro Amador de Lourenço Marques]. O que te levou, neste caminho, ao teatro?

Fui caminhando para o teatro muito cedo. No liceu de Ponta Delgada tive a sorte de ter professores muito bons. Um, Rui Galvão de Carvalho, era um anteriorista notável; outro, o Lúcio de Miranda, um excelente professor de matemática, goês, que me deu a conhecer o Rabindranath Tagore. Montaram, com o José Almeida Pavão, que foi depois reitor da Universidade dos Açores, um grupo de teatro no liceu. Fui um dos escolhidos porque, nas festas de fim de ano, declamava os sonetos do Antero. Nesse

grupo, o meu início foi exactamente com Gil Vicente, o Belzebu de Todo o Mundo e Ninguém. Depois fiz Castilho, *A volta inesperada*, de que ainda me lembro de partes. O ensaiador era António Roberti, irmão de outro grande professor, o Dr. João Bernardo, que tinha conhecido o Jouvet em Paris. Passeávamos pela avenida marginal e ele confundia-me que o Salazar era o inimigo público número um.

Nesse percurso, a literatura e a poesia em particular tiveram um papel muito importante.

A verdade é que isto se foi sedimentando a par de um grande gosto que eu tinha pela poesia, pelos poemas de D. Dinis, de João Roiz de Castelo-Branco, de Martin Codax.

Depois o Bernardim Ribeiro, o Camões. Era o meu divertimento, dizer esses poemas. De maneira que diria um pouco como o François Mathouret, um grande actor francês que fez o *Timão de Atenas* na encenação do Peter Brook, que foi o dizer poesia para as pessoas que me levou a perceber que as pessoas precisavam disso, e que isso me satisfazia a mim, e que foi isso que me levou ao teatro. É uma prática que desapareceu, hoje, em Portugal. Eu disse poemas no país todo, de Viana do Castelo até Faro. Quando vim para Évora trouxe essa componente da minha actividade, organizei recitais de poesia, também com outros colegas: a Rosário Gonzaga, o Rui Nuno... Tinha um repertório enorme, sabia oitenta e tal poemas de cor.

Como é que aparece o Pessoa?

O Pessoa aparece em 1948, em Lisboa. Ia muito ao café Chiado onde paravam os surrealistas, o Alexandre O'Neill e o António Maria Lisboa, de quem gostava muito. E o Pessoa, sobretudo o Álvaro de Campos, eram muito falados. Eu comprei nessa altura uma colecção de poemas do Álvaro de Campos, da *Ática*, dirigida pelo Luís Montalvor que tinha feito parte do Orfeu e tinha sido amigo do Pessoa. Depois comprei os poemas do Fernando Pessoa ele mesmo, do Ricardo Reis – que eu adoro, "as rosas dos jardins de Adónis" –, do Alberto Caeiro também, com o "Guardador de Rebanhos". Isso foi em 1948, 49, 50. Era a grande paixão pelo Pessoa, que mantenho.

E pelo Bocage, o Cesário Verde, de que eu sabia "O sentimento de um ocidental" completo, e o outro poema pequeno, "Naquele piquenique de burgueses...". E pelo Régio, o Eugénio de Andrade, o Manuel da Fonseca, o Joaquim Namorado.

Uma vez fui dizer só Pessoa, a convite da Biblioteca da Universidade de Évora. Foi um pouco escandaloso porque disse o oitavo poema do "Guardador de Rebanhos", mas eu tinha o apoio do então reitor, o Ário de Azevedo, que adorava Pessoa.

Nos cinco anos em que fui estudar em Lisboa, dizia poesia por todo o lado, nas casas do Povo, eram instituições (deixem-me usar a expressão) de esquerda, todas, nos Penicheiros, no Barreiro, na Padaria do Povo, e na Casa dos Estudantes do Império, um grande ponto onde eu caí graças a um colega indiano, o Luís de Abreu Ribeiro. Lá conheci o Mário Pinto de Andrade, o Agostinho Neto, o Amílcar Cabral, o Marcelino dos Santos e outro, de que fiquei grande amigo, o Lúcio Lara, que era e ainda é do MPLA, em Angola.

E comecei a ser uma espécie de declamador oficial da Casa dos Estudantes do Império. Dizia poemas do Agostinho Neto, ainda tenho muitos poemas assinados por ele, e poemas traduzidos pelo Mário Pinto de Andrade, do David Diop, do Senghor, de vários poetas, de expressão francesa quase todos. Lembro-me perfeitamente de um poema do Diop, e de dizermos "vamos a ver se a Pide não implica com isto"! O poema terminava assim: "A pé, ó vítimas da

fome, a pé, ó danados da terra". Na delegação de Coimbra fizemos um recital meu e, no dia seguinte, uma apresentação pelo Mário Pinto de Andrade de um poema lindíssimo do Keita Fodeba, "Minuit", que encenámos com um grupo de *koras* que tocava. A minha vinda para o teatro foi assim.

Mas não se restringiu a Lisboa essa actividade...

Depois foi Timor. Para Timor, não ia com a ideia de fazer teatro, mas a de traduzir peças com a intenção de fazer um dia. Traduzi *Os interesses criados*, do Benavente, *O amor médico*, de Molière, do qual fiz uma encenação escrita, *The arms and the men*, do Bernard Shaw com o título *Soldado de chocolate*, que ainda tenho.

Nos últimos anos houve uma grande adoração por Timor, contra a Indonésia, mas, na verdade, quando eu lá estive, os Timorenses viviam afastados e marginalizados por nós, não falavam português. Quando eu lá estive, Timor era o feudo de uma sociedade agrícola chamada Sociedade Agrícola Pátria e Trabalho, que tinha a sua sede em Lisboa e que explorava o café, a borracha, o caju, aquilo que havia para explorar. Os chefes de Suco tinham que entregar as cotas fixadas por eles.

Havia um grupo de pessoas, de brancos, de deportados, de mestiços. Conheci uma rapariga com quem me casei mais tarde, a Joana, e juntamente com um empregado bancário, o Sousa Santos, o Cruz, o Tito, decidimos que havíamos de fazer uma peça. Foi a *Farsa de Mestre Pathelin*, na versão do Roger Allard, que eu traduzi. Entrava como actor também. Depois nunca mais parei.

Posteriormente fizeste um percurso já claramente centrado nos clássicos e num sentido do teatro como "coisa da polis".

Em Moçambique conheci o José Caldeira e o Vilalonga que faziam teatro de vez em quando e perguntei: "porque é que não fazem um grupo?" Desconfiança. Onde ensaiar? Os primeiros ensaios foram no meu escritório e depois num espaço cedido pelo Almeida Santos, de maneira completamente graciosa. Apoiou muito este projecto, emprestou 8.000 escudos para o primeiro espectáculo que fizemos: *O casamento à força*, de Molière e a *Farsa de Mestre Pathelin*, na versão que tinha feito em Timor. Assim nasceu o Teatro de Amadores de Lourenço Marques (TALM).

Eram autores clássicos. E como vias outras dramaturgias?

Gostava de umas coisas do Romeu Correia, pelo lado muito popular. O resto parecia-me muito neo-beckettiano. Havia o Bernardo Santareno com umas peças neo-lorquianas, o Rebello que é dos mais estimáveis também nessa altura, com *O dia seguinte*...

Não era uma dramaturgia que te interessasse...

Não. Não falava da sociedade nem dos homens e sobretudo



<
O senhor Puntila e o seu criado Matti, de Bertolt Brecht, enc. Mário Barradas, 1975 (Mário Barradas e João Lagarto).

O senhor Puntila e o seu criado Matti, de Bertolt Brecht, enc. Mário Barradas, 1975 (Júlia Correia, José Caldeira e Mário Barradas).

>

não falava dos de baixo. A certa altura fizemos uma peça do Brecht em Lourenço Marques. A censura lá era uma coisa estranha porque deixava passar a maior parte das coisas que eram cortadas em Lisboa. Fiz *O Escorial*, do Ghelderode que tinha sido cortado em Lisboa. Fizemos, com o teatro cheio, várias noites. E depois a peça do Brecht, *O que diz que sim, o que diz que não*. O senhor da censura, uma espécie de representante do Ministério da Educação que dependia do governo da província, o Dr. Janeiro, chamou-me: "Não se pode fazer, Brecht é um comunista..." "Mas não, senhor Dr., Brecht ainda não era comunista quando escreveu isto. São peças para as crianças. Posso mostrar-lhe", e trouxe a edição de *l'Arche* que diz *Pièces didactiques*. "É claro, peças didácticas, é para as crianças. Faça lá!" E foi assim. Entravam o Amílcar Botica, um actor que trabalhou depois com a Luzia Maria Martins, o José Pinto Sá, que hoje é jornalista e que fazia o miúdo, e a Ana Maria Branquinho, irmã da Madalena Perdigão. Também fizemos três entremezes do Cervantes, de que gostava muito...

Tu eras o encenador?

E actor. E escolhia o repertório. Havia peças que gostava de fazer, o Goldoni, mas não tinha gente. Lembro-me do *Apollo de Bellaç*, do Giraudoux, uma paixão via Jovet. Fiz o *Dispensário*, do Sean O'Casey, também cortado em Lisboa. Estive em Moçambique seis anos e três meses e montei dezanove textos.

E qual era o teu conhecimento do debate sobre a leitura dos clássicos?

Eu recebia, por um lado, *L'avant-scène théâtre*, que trazia sempre peças, umas boas, outras más, e depois recebia o *Primer Acto*, revista que me ajudou muito. Por exemplo, sobre a encenação da *Estalajadeira* pelo Visconti abriu-me completamente os olhos sobre o Goldoni. O retorno aos clássicos era uma preocupação de ordem estética,

mas também me interessava devolver às obras o sentido que tinham, de facto, através de um trabalho dramaturgíco.

Quando te conheci em 74, era óbvio que estavas completamente dentro deste tipo de questões, mas não sei se partilhavas isso com muita gente, a não ser com a Cornucópia.

Sim, muito pouca gente. Antes de ir para Timor, comprei dois grandes caixotes de livros na então Livraria Barata, e descobri o Copeau, o Jovet, o Dullin com quem fiz a minha formação ética pelo lado do *The Spirit of the Little Theatre*, de Copeau, uma conferência que ele fez na América que ainda hoje me marca. O Lorca também dizia que um teatro que não é movido por um impulso social não tem o direito de se chamar teatro. Também li o Baty, e os *Cahiers de la Compagnie Renaud - Barrault*, cujos primeiros sete números eram excelentes. E depois Vilar, que foi a grande revelação da minha vida, com *De la tradition théâtrale* (1963) em que ele recusava que lhe chamassem encenador. "Eu sou um intérprete, sou um organizador do espectáculo em cena, e sou um actor".

Ainda hoje te identificas com essa ideia...

Completamente, ainda hoje. Com muitos outros. O Peter Stein ainda recentemente, no Festival de Edimburgo no ano passado, onde fui ver o *Troilus and Cressida* do Shakespeare, dizia isso: "Nós somos as grandes vias interpretativas dos grandes textos dos grandes autores". Koltès dizia que os encenadores e os actores que querem tratar dos assuntos que lhes interessam deviam escrever as suas próprias peças "Porque o encenador deve ser como o Stanislavski com o Tchekov..."

E a tua relação com os clássicos, que acabaste de descrever, privilegia a qualidade da escrita, do texto, nas tuas traduções também....

O grande criador no teatro é o autor do texto. Depois, o

>
 A noite do 28 de
 Setembro,
 texto e enc. Richard
 Démarcy,
 Centro Cultural de Évora,
 1975 (Joaquim Rosa
 e Mário Barradas),
 fot. António Algarvio.



encenador e o actor são intérpretes privilegiados da obra motora que é o texto fornecido pelo dramaturgo. A tradição clássica insere-se nessa grande qualidade. Mas nos Bonecreiros fiz *A grande imprecisão diante das muralhas da cidade*, um texto de um autor contemporâneo [Tankred Dorst]. Eu fiz aqui do [Hans Gunther] Michelsen, o *Helm*, ninguém sabia quem era e continuam a não saber, nem que tinha sido Prémio Hauptmann na Alemanha. Não foi só o Dorst, fiz também o Rafael Alberti, *Noite de guerra no Museu do Prado*. Em Moçambique fiz a *História do Jardim Zoológico*, do Albee, numa tradução do Rui Knopfli, dezassete dias depois de o Laurent Terzieff a ter estreado em Paris.

Na verdade, o paradigma dos clássicos feitos em Moçambique não é restrito a um programa clássico...

Não, era um programa baseado na qualidade dos textos. Para mim, todas as grandes revoluções do teatro, foram todas feitas através da escrita, todas: os Gregos com as suas semelhanças e diferenças, a farsa medieval, a *commedia dell'arte*... Não me passava pela cabeça fazer uma peça do Shakespeare, como o *Coriolano*, em que os elementos fossem reduzidos a quatro. "Ah, mas está lá a mensagem do Shakespeare"... É mentira, não está, é uma aldrabice! Portanto, eu não sou quezilento, sou raivoso, e não só sobre estas distorções: sou raivoso contra a gente do teatro português que copia coisas, que fotografa no estrangeiro espectáculos inteiros, que escreve textos sem citar, que são copiados integralmente como recentemente numa coisa do Deutsch, do Strehler, copiado, sem sequer pôr entre aspas! E já ouvi dizer que o Príncipe D. Manuel, filho de D. João III, veio a ser o nosso Rei D. Manuel! Sou raivoso, completamente raivoso.

A permanência em Estrasburgo costuma narrar-se pontuada pela tua cumplicidade com Pierre-Étienne Heymann (que te convidou para a equipa docente),

Koltès (que dirigiste num exercício da Escola) ou Christian Rätz (com quem colaboraste várias vezes). Viviam-se tempos especiais em França: o recente Maio de 68, a leitura em francês de Brecht, o programa da descentralização. Como vais concretizar esse sonho?

Tinha que decidir: ou largava o teatro, ou largava a advocacia. O Sá Machado, mais tarde presidente da Gulbenkian e nessa altura director dos serviços do Ultramar da Fundação, tinha visto a *História do Jardim Zoológico*. E no fim disse-me "Vá fazer uma carreira pelo lado do teatro". Passado uns meses, escrevi para o Old Vic e para Estrasburgo, pedindo informações... A primeira resposta veio de Estrasburgo. Comprei os bilhetes de avião para Lisboa e Estrasburgo, mas dois dias antes da partida, disse-me a minha querida ex-mulher: "E os miúdos? E eu?" "Eu resolvo depois. Deixa-me ir ver". Fui à entrevista com o director da escola, o Pierre Lefèvre, um actor fabuloso, bilingue, que tinha feito parte da companhia do Old Vic, do Laurence Olivier, onde fez um Macduff. Tinha sido convidado pelo Michel Saint-Denis, também de Londres e o primeiro director da Comédie de l'Est, do TNS [Théâtre National de Strasbourg] antigo, com outros professores para fazer a escola (a Barbara Godwin, o André Ross, o Abdel Kaderfarrer). Fiz a candidatura, com uma encenação escrita da peça *Les suites d'un premier lit*, do Labiche, um *vaudeville* num acto. O António Quadros, o poeta e pintor que me tinha feito várias cenografias no TALM, fez-me uma cenografia, em que girava tudo em volta de um canapé. Entreguei o dossier, tive a entrevista com o Pierre Lefevre porque precisava de um papel dizendo que era admitido na Escola, para a Gulbenkian. Voltei para Lisboa, passados três dias tinha um telegrama dizendo "Foi admitido, etc." e fiquei com a bolsa.

Era para três anos.

Era. Mas ao fim de ano e meio, já com a direcção do Pierre-Étienne Heymann, chamaram-me a dizer que tinha



completado o curso de *régie / mise-en-scène* e ofereciam-me um lugar como professor assistente. Participava na selecção dos alunos, com o Roland Deville, a Ginette Herry, o Jean-Claude Giraudon, uma série deles e fiquei assim mais ano e meio.

Até ao regresso a Lisboa. Porque não ficaste?

E era para ter ficado, só que entretanto recebi uma carta da Dr^a Madalena Perdigão, irmã da Ana Maria Branquinho que em Lourenço Marques tinha feito a *Bernarda Alba* comigo, para dirigir o exercício final do 1^o ano da reforma do Conservatório a cuja comissão presidia, nomeada pelo Veiga Simão em 1972. Com a garantia que "não há censura no Conservatório", fui dirigir o exercício, e depois convidou-me para dirigir o Conservatório. O exercício era um espectáculo anticolonialista, com a presença do ministro Veiga Simão. Foi o velho Azeredo Perdigão que esteve a pôr água na fervura, disse-lhe que isto não era com os portugueses, mas com os espanhóis, era a história do Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, no Paraguai... Correu muito bem, ficaram algumas boas atrizes desse tempo, a Maria Amélia Matta que depois foi para o Nacional, a Júlia Correia que depois eu trouxe para Évora onde fez a Eva do *Puntilla*, e Isabel no *Medida por medida*. Pus algumas condições, que foram todas aceites e entrei para o Conservatório no princípio de Outubro de 1972.

O Secretário da Comissão de Reforma era o José Sasportes, que infelizmente veio a ser ministro da Cultura e depois foi para a UNESCO. Esqueceu-se, nesta fase ministerial, de algumas coisas básicas, nomeadamente de um estudo do Instituto Internacional do Teatro, da mesma UNESCO, publicado em 1982, intitulado *Les états généraux du théâtre – a stage for the world*, em que se recomenda expressamente aos governos que o único critério válido para apreciar o teatro deve ser "o seu valor artístico". Cortou os apoios ao CRAE-Évora, de que eu nem fazia parte, e mais tarde, sem referir nunca o meu nome, disse

ao arquitecto Nuno Lopes, em Paris, que tinha havido muitas pressões e que para o Cendrev não podia fazer nada. Seguido pelo posterior ministro que, a partir das suas "informações", teria afirmado que o Cendrev era um bando de "comunistas". Havia, de facto, três comunistas: um que ainda lá está, outro que partiu há muito para outras paragens e o terceiro, que sou eu próprio, nem fazia parte do CRAE-Évora. Era este "o valor artístico" da UNESCO. Foi o Secretário de Estado do PSD, o Dr. Amaral Lopes, quem resolveu o problema, mandando pagar 100.000 euros que o Estado devia ao CRAE.

Voltando à reforma...

Voltando à reforma. Fizemos algumas coisas que hoje faria na mesma, como tirar das paredes logo nos primeiros dias uma série de placas de mármore no átrio, com citações do Salazar, com grande escândalo dos contínuos que depois do 25 de Abril eram todos democratas... O mais positivo da tal reforma do Conservatório foi abalar e refrescar o que então se fazia com vindas de professores estrangeiros. Lembro-me do Reeves, do Peter Brook que tinha iniciado a reforma quando eu ainda estava em Estrasburgo, fiz vir o Pierre-Étienne Heymann, o Gaston Jung, o Maître Simon para a esgrima, o André Ross para a voz, etc.

Estes convites eram indispensáveis para reformar alguma coisa cá.

Ah sim, completamente, para reformar os métodos e a disciplina de trabalho, introduzir ideias que acabaram por passar. Com referências francesas e inglesas. Até que um dia a Madalena chamou-me para me pedir os papéis... "Mas quais papéis? Isto não era uma coisa privada, da Gulbenkian, que me tinha contratado?" "Não, isso é oficial, é para o Ministério da Educação". Ah, nesse caso, não vou passar, tinha sido chamado à polícia... "Mas você julga que o senhor ministro não o conhece?..." Houve então três pessoas que foram nomeadas sem sair no *Diário do*

<

Helm,
de Hans Gunther
Michelsen,
enc. Mário Barradas,
Cendrev, 1991
(Mário Barradas
e Victor Santos),
fot. Álvaro Corte-Real.

<

Lusitânia,
de Gil Vicente,
enc. Mário Barradas,
Cendrev, 1993
(alunos da Escola do
Cendrev),
fot. Álvaro Corte-Real.

>

*Tudo bem o que bem
acaba*,
de William Shakespeare,
enc. Mário Barradas,
Cendrev, 1994
(José Russo,
Victor Zambujo
e Mário Barradas),

>
*Tudo bem o que bem
 acaba,*
 de William Shakespeare,
 enc. Mário Barradas,
 Cendrev, 1994
 (Isabel Lopes,
 Victor Santos
 e Mário Barradas),
 fot. Álvaro Corte Real.



governo e sem o carimbo da Pide: eu, o João Benard da Costa que era da parte do cinema e o Alberto Ferreira, que era da sociologia. É certo que o marcelismo estava a acabar, foi em Março de 1973, mas faltava ainda um ano.

O regresso a Portugal deu-te a oportunidade de integrar a Comissão de Reforma do Conservatório, mas também de trabalhar com os Bonecreiros, "um teatro como não se via em Portugal", disse um crítico.

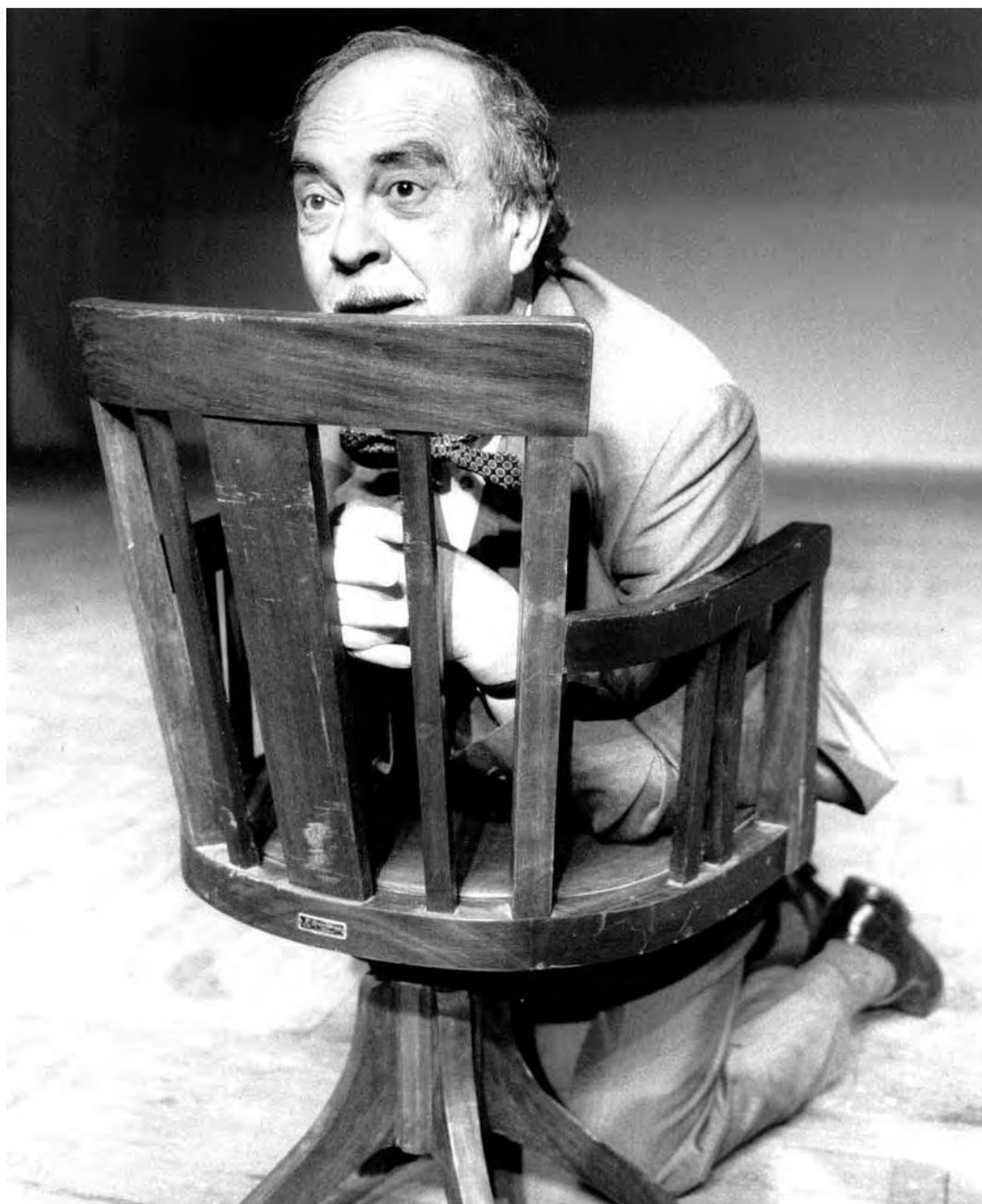
Sim, fui convidado pela Fernanda Alves, pelo Mário Jacques, pelo José Gomes, para encenar com os Bonecreiros a peça a *Mosqueta* [de Ruzante], que eu já tinha no meu cartaz de peças. Foi um casamento de paixão à primeira vista. Pedi ao Rätz que trabalhasse comigo na cenografia.

Com este espectáculo tiveram alguns dissabores com a censura.

Este espectáculo foi à censura do cônego Moreira das Neves. "Ótimo! Isto é uma história de *cocuage*. Tudo bem!" O certo é que o ensaio que ele tinha visto era truncado e os palavrões eram substituídos. Por exemplo, a peça começava com uma personagem que entrava em cena com cabazes e dizia: "Putá de vida!" e ele dizia "Porca de vida!" Mas era a peça completa. Proibiram-nos o cartaz, uma fotografia feita pelo Vicente Galfo, no bairro da lata do Casal Ventoso, em Lisboa, com lençóis pendurados nas barracas, e num dos lençóis estava escrito *A comédia Mosqueta* com as letras e os acentos ao contrário, o popular e rasca mesmo. Foi proibido porque em Portugal não havia barracas... Mas vendia-se por debaixo da mesa a quem ia comprar o bilhete. Fizemos uma *tournée* que durou um ano. Demos, desde a primeira representação até ao fecho, 164 espectáculos. Foi um êxito enorme. De novo fomos avaliados pela censura por causa de um padre de Leiria que considerava a peça um escândalo. Respondeu-lhe o Miguel Franco (que ainda era vivo, um dramaturgo de quem gostava de ter feito *O motim*), desencadeou-se

um processo e a *Mosqueta* teve que ser reavaliada. Monsenhor Moreira das Neves, que era poeta, quando chegou ao fim disse: "Esse padre de Leiria não entendeu nada, isso é uma história de *cocuage*!" e voltaram a aprovar e continuámos em digressão pelo resto do país. Logo a seguir mandei para a censura *A grande imprecisão diante das muralhas da cidade*, do Dorst, e veio integralmente cortada. Entretanto, o Meyer Clausen, o director do Instituto Alemão, que tinha ido ver a *Mosqueta*, chamou-me para fazer uma peça para o Instituto, de um autor alemão contemporâneo. "Tenho um autor e até tenho a peça traduzida, *A grande imprecisão*, do Tankred Dorst. "Eu sou muito amigo do Tankred Dorst e até o faço cá vir". "Mas já foi mandada à censura e foi cortada integralmente". "Mas aqui dentro a censura não existe. O Instituto é da Embaixada Alemã". Passámos dois meses lá a ensaiar. Outra vez com cenografia e máscaras do Rätz. Estreou em Janeiro de 1974, e a carreira, em vez de três semanas, prolongou-se por mais três semanas. Havia filas de espectadores da porta do Instituto à porta do Patriarcado. Com a Fernanda Alves, a maior actriz portuguesa para mim. Era gerente da cooperativa dos Bonecreiros e foi chamada por um tal Caetano de Carvalho que era do SNI, para avisar que, pronto, está feito, mas que tivessem cuidado com o que fariam a seguir, ou seja, para dizer que os Bonecreiros não fariam mais nada. Entretanto veio o 25 de Abril e começámos a ensaiar *Noite de guerra no Museu do Prado*, que estreou em Agosto na Sociedade Nacional de Belas Artes. Foi um espectáculo que gostei muito de fazer e onde entrava como actor. Costumo dizer que fui para o teatro e comecei a encenar para fazer as peças em que queria ser actor. É verdade, não fui para o teatro para encenar.

E esta peça encerra o teu percurso no teatro de certo modo tradicional em Portugal, porque logo a seguir vem o projecto da descentralização...



<
Eu Feuerbach,
 de Tankred Dorst,
 enc. Fernando Mora
 Ramos,
 Cendrev, 1995
 (Mário Barradas).

Eu estava a pensar na descentralização já há muito tempo. Depois do 25 de Abril, convidei o José Peixoto e fiz uma companhia com dois actores conhecidos - o Joaquim Rosa e a Clara Joana -, dois antigos alunos do Conservatório - o João Lagarto e a Júlia Correia -, mais o Avelino Bento e um actor indicado pelo Sasportes, o Luís Jacobety. E o melhor que havia para a equipa técnica, o Mano António, construtor e chefe maquinista, uma mestre de costura, das melhores que havia em Portugal, a Amélia Varejão. Foi o último argumento da Comissão Consultiva para a Actividade Teatral para eu não ir para Évora: "Vais sozinho para Évora? Sem equipa?" Até que o Director-Geral da Acção Cultural, o Vasco Pinto Leite, que trabalhava ligado ao Comandante Ramiro Correia, encerrou a discussão sobre o Centro Cultural de Évora, dizendo que era uma decisão tomada e absoluta. Assim que soube vim para aqui, a 2 de Janeiro de 1975, o despacho saiu a 11 de Janeiro.

Sobre esta parte, que já está bastante documentada, talvez não queiras deixar de dizer alguma coisa sobre o projecto de Évora relativamente a ti. Havia de facto o teu repertório, que querias promover aqui, que fazia sentido aqui relativamente a um certo contexto, que era único...

Era único porque falharam os outros. Não queríamos vir para Évora. Tínhamos Viseu, Coimbra, Leiria e Évora. Foi o último sítio onde viemos e foi o único em que tivemos uma receptividade enorme. O edifício estava muito degradado, chovia no palco como na rua, o sítio que viria a ser a escola era terra revolvida com umas coisas de ferro no meio, o subpalco cheirava mal, era o depósito de lixo da câmara despejado de quinze em quinze dias. Começámos por limpar o salão com os actores para termos um sítio onde começar a trabalhar, no dia 3 de Janeiro, com o Richard Demarcy, que veio montar uma das suas peças que estreou no dia 28 de Janeiro.

>
Um inimigo do povo,
 de Henrik Ibsen,
 enc. António Mercado,
 Cendrev, 2006
 (Vitor Zambujo
 e Mário Barradas),
 fot. Paulo Nuno Silva.



Era um contemporâneo, vivo... E Demarcy inaugura o teatro com a actualidade portuguesa. Estamos longe dos clássicos.

Vivíssimo, que escrevia a peça ao mesmo tempo que a ensaiava. A Teresa Mota traduzia. Depois fiz uma coisa também contemporânea, muito badalada no Festival de Nancy dois ou três anos antes, o "Teatro Campesino" do Luís Valdés, da Florida: *O soldado raso*. A seguir o Luís Varela fez *As duas caras do patrão*, do Valdés e o *Lux in Tenebris* do Brecht. No fim do ano, fiz o *Puntilla*, de Brecht. No ano a seguir, fiz um Marivaux, *O preconceito vencido*. Gostava muito desta peça porque permitia uma leitura premonitória da Revolução francesa.

Havia uma coisa estranha, para mim, que era a necessidade de discutir os espectáculos, de dialogar com o público, o que durante estes primeiros anos era sistemático.

Durante vários anos, actuámos dessa forma. Esses espectáculos, mesmo o *Puntilla*, embora tivesse uma montagem muito complexa, corriam uma data de sítios onde havia teatros, e os outros mais pequenos iam a todo o lado, casas do povo, etc..., e hoje continuamos com essa tradição. Demos milhares de espectáculos, aqui e fora da cidade. Não é que a cidade não tenha correspondido, tem 52 000 habitantes, não se pode exigir muito mais do que 18 espectáculos Houve, contudo, espectáculos que tiveram um impacte inesperado, como foi o caso do *Auto da Lusitânia*, do Gil Vicente. Tínhamos estabelecido que fariamos Gil Vicente com bastante frequência, porque consideramos que Gil Vicente é o mestre, o pai da língua e do teatro português. É por isso que quando se diz que nós não fazemos teatro português me dá imensa vontade de rir. Fizemos 16 textos de Gil Vicente até hoje. O *Auto da Lusitânia* deu aqui 42 representações seguidas, o texto integral do *Auto*, com gente até à porta, a perceber e aderir ao espectáculo ...

E quando fazem o Chiado, é o mesmo impacto... e com o Camões, o Prestes... Todavia são textos nada actuais em termos de linguagem, portanto há-de haver um segredo...

É o actor e a representação. Era a maneira de montar o espectáculo com sinais e referências que as pessoas percebessem, imediatamente legíveis, e o actor, para fazer passar a legibilidade daquele texto.

Tens a noção de teres introduzido algo na interpretação de Gil Vicente que, antes, ainda não tinha sido feito? Não tinha, não.

E também uma relação com um público mais jovem...

Passou por aí. Uma outra coisa que teve uma grande importância foi a Unidade Infância, que durante doze anos fez espectáculos para a infância, alguns muito bem feitos, pelo Manuel Guerra. Criei espectadores de uma maneira que não podes imaginar. Passados dez anos, encontrava gente na rua com dezoito, dezanove anos que vinha falar-me disso e voltavam ao teatro, já crescidos, para ir ver outras coisas.

E a formação, a Escola?

A Escola foi um projecto fundamental. Assim que o Centro se estabilizou, eu e o Varela quisemos abrir a escola, por várias razões. Em primeiro lugar, só havia actores em Lisboa, e eram actores, quanto a mim, convencionais. Não se podia "falar de costas" em Portugal, tinha que se falar obrigatoriamente a três quartos, pondo a cabeça de lado... Isto depois de, em 1764, já ter havido essa discussão, como vem documentado na *Revue de l'Histoire du Théâtre*. O teatro português estava nesse estado. Quem cortou com isto foi a Cornucópia, os Bonecreiros, e Évora. Em segundo lugar, era preciso formar quadros para a descentralização que era um movimento imparável nessa altura. E ia ser uma coisa do Estado. Para qualquer governo



<

Um inimigo do povo,
de Henrik Ibsen,
enc. António Mercado,
Cendrev, 2006
(Mário Barradas),
fot. Paulo Nuno Silva.

progressista saído do 25 de Abril, era evidente que o teatro ia ser uma coisa fundamental, a escola primária dos homens esclarecidos, como dizia a Convenção da Revolução Francesa. O primeiro ano teve só um ano de formação, mas foi um ano intensíssimo. Veio muita gente de grande gabarito trabalhar aqui, o próprio André Ross esteve cá, o Stobbaerts veio para aulas de corpo e *aikido*, o Gaston Jung fez um grande atelier de dramaturgia. Depois o curso passou para dois anos e finalmente para três, até que para nós já se tornava evidente que a descentralização não se ia consolidar, ia haver companhias minoritárias, excelentes, dentro da medida do que lhes é permitido (reparem bem: do que lhes é permitido). Elas foram aparecendo ao longo destes anos, mas são pequenas companhias e o Estado está como está, hoje.

A certa altura, em 1976, constituímos a Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral, a ATADT, mas ela simplesmente deixou de ter objecto. Aqueles que conseguiram acabaram por consolidar projectos individuais, com mais apoio das câmaras, com algumas mais sensíveis enquanto não mudavam, como é agora o caso do Porto, etc.. E Portugal continua a ser um dos países mais atrasados da Europa, por essas e por outras.

A questão que nos é mais cara: o teu repertório. No teu percurso, entre a encenação e o trabalho de actor, foram muitas as criações que afirmaram o criador Mário Barradas, mas essa é uma faceta frequentemente escondida pelo (ou entrelaçada com o) manto pesado da ideologia. Queres lembrar espectáculos-farol? Momentos-chave? O teu retrato como artista...

Depois do Jouvê, o meu modelo foi o Vilar. Em Estrasburgo participei em ateliers de dramaturgia com Pierre Lefèvre, Ginette Herry, Heymann, Roland Deville, Maurice Regnaut, e fiz uma aproximação através do materialismo histórico para o teatro e sobre o teatro. Brecht adquiriu uma relevância enorme, o Brecht dos exercícios, o Brecht das

pequenas peças. E fomos chegando à conclusão de que o método brechtiano podia ser aplicado aos textos todos que nós quiséssemos. Trabalhámos sobre *Les fourberies de Scapin* a partir desse método, com o método de Stanislavski que ia sempre de par (o que é que se pode aproveitar do Stanislavski, o que não se pode). Trabalhei três anos assim, e depois aqui, na Escola e no teatro, foi a mesma coisa. Não só eu, o Luis Varela também.

Entretanto, o repertório-chave, para mim, é: à cabeça, Shakespeare. Fiz aqui duas experiências: *Medida por medida* e *Tudo está bem quando acaba bem*, que eram completamente trabalhadas nesse método. No *Medida* era de uma clareza, penso eu, enorme, todos os sinais brechtianos estavam lá, desde as grandes correntes que arrastavam os prisioneiros pendurados nas grades, até àquela figura tenebrosa do Duque, que não é nada a providência divina..., mas que põe à prova por razões políticas porque quer livrar-se de um rival, o Ângelo! Por isso é que lhe chamava *black comedy* ou comédia negra. Dessas fiz mais uma, *Tudo está bem*.

Não farei a terceira porque em Portugal, só quando o PIB da Cultura for 2% é que talvez nos dêem 1%... Embora hoje já seja 1,4%, mais do que o comércio automóvel ou o imobiliário! Seria *Troilus e Cressida*, que trabalhei em Estrasburgo, que trabalhei teoricamente com um cenógrafo que também é um belo pintor, o Gérard Wackermann. Tenho esse trabalho todo feito, e uma tradução do António Conde, que aliás traduziu vários textos aqui para o Cendrev.

O Shakespeare, mas também o Goldoni, o Büchner de quem montei o *Woyzeck*, o texto fundador do realismo épico, chamar-lhe-ei assim, porque o fundador do realismo é de facto o Ibsen.

Nesta lista só vejo autores estrangeiros. Ias incluir Vicente?

De certeza absoluta, um grande, grande autor! Considero

como dizia o Vitorino Nemésio, que é o grande autor europeu antes do Shakespeare. Ele diz isso claramente na *Floresta de enganos*, da Inquérito (de 1941, salvo erro), diz que o Gil Vicente colocou uma pedra branca na dramaturgia de todos os países antes de um outro, cem anos depois... Shakespeare, claro!

Garrett também, o grande reformador do teatro, embora não com a dimensão de um Gil Vicente ou de grandes autores, mas foi o homem que lançou o que podia ter sido o segundo período do teatro público em Portugal. Infelizmente desmoronou-se. Também foi importante na dramaturgia, embora cedendo de vez em quando às macaquices francesas, como *O Conde de Novion*, o *Falar verdade a mentir*. Mas tem outras coisas estranhamente portuguesas: o *Camões do Rossio*, o *Corcunda por amor*, com uma linguagem completamente portuguesa, e o *Frei Luís de Sousa*, um monumento da história da literatura teatral portuguesa. Depois houve alguns autores importantes como o Raul Brandão, o António Patrício, o José Régio, o Alfredo Cortez que tem uma fase extremamente interessante. Fiz aqui, do Raul Brandão, *O doído e a morte*.

Uma questão que se prende com o ter privilegiado os programas dos espectáculos, contando com um espectador que tem provavelmente um certo nível de informação...

Nos programas incluímos um certo tipo de textos que são informativos para o espectador, mas que são textos teóricos também, que apresentam as opções sobre o espectáculo. O que o público deve perceber é o espectáculo. E hoje o público de Évora é muito mais atento do que era há trinta anos, em que era mais emocional.

Da dramaturgia francesa não falaste aqui, mas fizeste o Horácio.

Fiz o *Horácio*, uns Molière... Fiz dois Marivaux. É o autor francês que a mim me diz mais coisas. Marivaux vê muito longe, toda a obra de Marivaux vê muito longe, viu o que se ia passar daí a cinquenta anos. O conflito de classes está permanentemente presente na sua obra. Houve uma coisa que me intrigou muito, na *Segunda surpresa do amor*. Há criados, tem que haver criados: há os criados privilegiados. Numa certa altura chama-se um criado pelo seu nome, La Brie. Não se sabe quem ele é, entram uns fulanos, trazem umas coisas, os criados sabem o nome de um outro criado, mas é um criado que não tem estatuto nenhum. Os outros são confidentes, do Cavaleiro, da



Marquesa. São os futuros burgueses da Revolução Francesa. O La Brie não diz nada, nem ninguém fala dele. Carrega objectos. E depois há uma massa de gente que até tem nome. Não percebia quem era, e depois vim a perceber que não é por acaso: são os *sans-culottes* da Revolução, que ele não tinha visto, mas que sabia que ia dar num confronto qualquer.

No teatro italiano, são os Arlequins, com um estatuto de primeiro plano no teatro.

Com o Goldoni, continua a haver, e os aristocratas, os *pechisbéus* e essa gente toda. Esse teatro revela o pulsar da sociedade, e revela-o antes, como os Gregos. *A paz*, de Aristófanes, é uma coisa terrível (encenei-a com o Varela). Chama os generais pelos nomes e não lhe cortaram a cabeça por causa disso, mas se fosse hoje, tinha pelo menos um processo num tribunal qualquer, por injúrias e ofensas pessoais. Para não falar da *Antígona*, ou do *Prometeu* que roubou o fogo dos deuses, mas não era o fogo do espírito, ao contrário das interpretações que se estão aí a fazer. Era o fogo da cozinha, o fogo com que se cozinhavam os melhores pedaços de carne para os deuses. Isso está muito bem explicado por estudiosos alemães, pelo Moom e outros antropólogos.

E a dramaturgia portuguesa contemporânea? Podes não querer falar sobre isso, estamos a acabar...

Conheço mal. Não tenho preconceitos. Há um autor de que gosto, é o Jaime Rocha, quis fazer aqui *Os construtores*.

E não falaste da crítica. Desapareceu recentemente uma figura dos anos oitenta, o Manuel João Gomes.

Ah sim, foi uma das figuras da crítica mais importante dos anos oitenta, mais acutilante, que via melhor o que se passava. Vinha cá sempre. No tempo do Shakespeare, a crítica eram os assobios e a gritaria, e no do Molière também...

Sobre teatro italiano na rede

Maria João Almeida

Maria João Almeida
é docente da Universidade
de Lisboa e investigadora do
Centro de Estudos de Teatro.
<



<
Senhora em figurino
polaco, segunda metade
do séc. XVIII,
aguarela de Giovanni
Antonio Braganza (Milão,
Museo Teatrale alla Scala)

Figurino da segunda
metade do séc. XVIII,
de L. Marini (Turim,
Biblioteca Reale).

>
Figurino da segunda
metade do séc. XVIII, de L.
Marini (Turim, Biblioteca
Reale).

As imensas potencialidades (teóricas e práticas) do encontro entre artes do espectáculo e novas tecnologias têm vindo a ser exploradas de modo consistente em Itália nos últimos anos. Para se ter uma imagem aproximada desta realidade, sugere-se a consulta dos artigos de Oliviero Ponte di Pino, *Alcuni appunti sulla scena italiana di internet*, e de Irene Giorgi, *Teatro e Internet: informazione, diffusione e formazione dello spettatore in Italia*, incluídos no arquivo informático de **ateatro**, webzine de cultura teatral (<http://ateatro.it>) da responsabilidade de Oliviero Ponte di Pino e Anna Maria Monteverdi. Ali se encontrará muita informação actualizada (mas inevitavelmente incompleta face à dinâmica imparável da rede) sobre outros sítios de interesse para investigadores profissionais, outros utentes de referência e o grande público, motivado ou não. Limito-me, por isso, a centrar os apontamentos de divulgação que se seguem sobre três sítios bem concebidos e melhor conseguidos.

Mantova Capitale Europea dello Spettacolo:

<http://www.capitalepettacolo.it>

O grande atractivo deste espaço de suporte virtual criado pela Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo reside no facto de facultar o acesso a um arquivo informático – o Herla – relativo à actividade espectacular promovida ou patrocinada pelos Gonzaga nos anos compreendidos entre 1480 e 1630, o tempo áureo da casa senhorial de Mântua. De acordo com as notas de apresentação do Projecto Herla (acessíveis a partir da *home page*), teatro, música e festas constituem o seu âmbito de investigação, entendendo-se a espectacularidade

em sentido lato porque, além de "teatro de corte", *commedia dell'arte*, "melodrama" e "teatro hebraico", as informações coligidas reportam-se também a "banquetes nupciais", "torneios", "entradas triunfais", etc. De tipologia muito variada, os documentos a inventariar encontram-se não só em instituições italianas, mas ainda em grande número de arquivos/bibliotecas de cidades europeias, entre as quais figura Lisboa (fornece-se lista das instituições visitadas até à data).

Actualizado três vezes por ano, o sítio proporciona ao utilizador a vantagem de poder inteirar-se do "estado dos trabalhos", divulgando, por um lado, o elenco de eventos e figuras em relação aos quais já foi rastreada informação e, por outro, o período cronológico e a área temática contemplados pela investigação em curso. Há a lamentar, no entanto, que o Herla, concebido para tratar material documental que constitui "entre um quarto e um quinto de toda a documentação mundial sobre os espectáculos do Renascimento e do barroco", não venha a estar disponível *on line* na sua totalidade, mas apenas na sede da Fundação.

Para quem desejar conhecer o Herla e explorá-lo de modo eficaz, aconselha-se uma primeira pesquisa por "categorias", quinze no total: *Attori* (actores); *Itinerari attori* (itinerários de actores); *Relazioni degli attori* (relações dos actores); *Allestimenti di spettacoli* (montagem dos espectáculos); *Apparati cerimoniali* (os aparatos cerimoniais); *Tipologie spettacolari* (tipologia dos espectáculos); *Musica* (música); *Danza* (dança); *Spettatori e cronache* (espectadores e crónicas); *Drammaturgia e altro materiale letterario* (dramaturgia e outro material literário); *Editoria* (actividade editorial); *Teatro ebraico*

>
 O Sr. Horácio,
 um enamorado, ameaça
 vingar-se de Arlequim por
 este ter requestado a
 senhora dos seus afectos,
 Dona Lúcia.

(teatro hebraico); *Accademie* (academias); *Ruoli teatrali e parti* (papéis de teatro e partes); *Iconografia spettacolare* (iconografia do espectáculo).

Museo virtuale del Burattino e della Marionetta:
<http://www.buma.it>

>
L'Arcadia in Brenta

O "buma", que pretende tornar-se um ponto de referência para estudiosos, gente do ofício ou simplesmente curiosos em matéria de marionetas e bonifrates, apresenta a coleção destes "actores" inanimados (até agora vedada aos olhos do grande público) pertencente às Scuole Civiche di Milano, que vem classificada como uma "das mais amplas e completas do género na Europa". Fazem parte do acervo mais de 500 marionetas e bonifrates, desde Setecentos até aos anos 40 do século passado, e ainda os respectivos acessórios, cenografias e documentação variada que integra "copioni", "canovacci" e manuscritos de companhias italianas dos últimos três séculos. Navegando no museu virtual, podemos também seguir a evolução por que passaram as máscaras da *commedia dell'arte* ao longo dos tempos.

Outro dos motivos de interesse do sítio são os "eventos em rede". Em Abril de 2007, estava acessível *Moda e Marionette nel 1700*, uma exposição virtual sobre o vestuário do século de Goldoni em que as "manequins-marionetas" exibiam as peças originais da época e as variantes estilísticas que se viam, então, em palco.

Carlo Goldoni, *Drammi per musica*:
<http://www.carlogoldoni.it>

No ano do tricentenário do nascimento de Goldoni, é oportuno assinalar este projecto (dirigido por Anna Laura Bellina e Luigi Tessarolo) que virá colocar na rede todos os seus textos poéticos para música. Trata-se da edição crítica a partir de testemunhos existentes na Casa di Goldoni (Veneza), consultados no original (*editio princeps*)



ou em reprodução, que inclui também os títulos de atribuição incerta, os pastiches (*pasticc*) e as reescritas (*rifacimenti*) feitos pelo veneziano de textos alheios. A importância e o interesse da iniciativa (financiada pelo Ateneo Patavino juntamente com o Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica) devem ser avaliados tendo em conta que a edição informática permite aceder às redacções do autor posteriores à primeira versão de um libreto (como sucede no caso *L'Arcadia in Brenta*), que não constarão da futura publicação impressa pela Marsilio (Veneza) no âmbito da "edição nacional" das obras completas. Note-se bem que a edição informática precede a edição em livro e é, aparentemente, "mais" exaustiva. No espaço dedicado à apresentação do projecto, o sítio fornece uma densa e extensa "Nota aos textos" (única fonte consultada para a elaboração desta nota) e os critérios de transcrição.

“É verdade. Mas...”

Duas proposições sobre a censura

Luiz Francisco Rebello



<

A mãe,
de Witkiewicz,
enc. Artur Ramos,
Teatro Municipal São Luiz,
1972 (Andrade e Silva,
João Lourenço
e Irene Cruz),
fot. (de ensaio) J. Marques:
**Espectáculo proibido
pela censura.**

Quando, em 1984, a censura foi extinta no Brasil, o professor Miroel Silveira salvou, *in extremis*, de uma iminente destruição os arquivos da tenebrosa instituição existentes no departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo e correspondentes ao período de 1927 a 1968, data em que a censura foi incorporada pela Polícia Federal. Para o estudo desse vasto e precioso material, recolhido na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade paulista, onde Miroel Silveira leccionava, constituiu-se um grupo de pesquisa coordenado pela professora Maria Cristina Castilho Costa coadjuvada pelas professoras Mayra Gomes e Roseli Paulino, que sobre esse acervo tem vindo a trabalhar proficuamente. Dele partiu a iniciativa de organizar um seminário internacional (na realidade, luso-brasileiro) com o triplo objectivo de apresentar os resultados das pesquisas sobre a censura e outras formas constringentes da actividade cultural; confrontar experiências e pontos de vista sobre as temáticas relativas à acção censória; proporcionar uma reflexão sobre as diferentes manifestações e formas em que ela se manifesta e mantém.

Sob a designação "A censura em ena: interdição e produção artístico-cultural", o seminário decorreu na ECA entre 25 e 27 de Outubro de 2006, com a participação dos investigadores paulistas, de encenadores e dramaturgos (Fernando Peixoto, César Vieira, Chico de Assis, Renata

Pallotini) e quatro convidados portugueses: Graça dos Santos, professora da Universidade de Nanterre e autora de *O espectáculo desvirtuado*, um estudo magistral sobre o teatro "sob o reinado de Salazar", Ana Cabrera, professora do Centro de Investigação, Media e Jornalismo, Alfredo Caldeira, director da Fundação Mário Soares, e quem este artigo subscreve. Para uma das sessões do seminário, preparei um texto que acabei por não ler, ou, mais exactamente, de que intercalei algumas passagens num relato improvisado a partir da minha própria experiência pessoal (como, aliás, fariam na sessão de encerramento, o encenador e os dramaturgos brasileiros), entrelaçando assim uma reflexão abstracta sobre os fundamentos e os mecanismos da censura com uma demonstração prática dos seus métodos e processos.

O que vai ler-se é o texto da minha comunicação primigénia (daí o discurso directo que mantive), em que no entanto, e seguindo agora um caminho inverso, introduzi algumas considerações testemunhais. A comunicação destinava-se ao painel sobre "a lógica da censura e da repressão", e propunha-se desenvolver duas proposições, aparentemente contraditórias mas na realidade perfeitamente compatíveis e até complementares uma da outra, a saber: Há uma lógica na censura; A censura não é lógica.

Há uma lógica na censura (1.ª proposição)

De todas as formas de expressão artística, o teatro é sem dúvida a que mais directamente se inscreve na prática social e é por esta condicionada. Ler um livro, e vamos supor que esse livro consiste num texto dramático, é um acto individual e solitário. Assistir a um espectáculo teatral, por exemplo construído a partir desse texto, é um acto colectivo e solidário. Posso ler este livro, esta peça, hoje ou daqui a um, três, cinco, cem, duzentos anos: o texto será sempre o mesmo, ainda que eu o leia doutro modo. Mas este espectáculo de teatro a que estou a assistir hoje, nunca mais se voltará a repetir. Está inseparavelmente ligado ao momento em que aconteceu, é indissociável do tempo histórico em que se inscreve.

O teatro, antes de ser um fenómeno artístico, é um fenómeno sociológico. Um espectáculo de teatro é, por definição e por natureza, um acto comunitário. Sem a presença e a participação, activa ou passiva, do público, a peça que o autor escreveu, o director encenou, os actores interpretaram, o decorador enquadrou, os técnicos iluminaram, terá uma existência meramente virtual, não terá logrado ultrapassar o estádio de um projecto incumprido. Como o projecto de uma casa que não chegou a construir-se ou, mesmo que construída, em que ninguém vive. Na *Crítica da economia política*, Marx dizia que "uma casa desabitada não é uma casa real, pois, diversamente do puro objecto natural, o produto só se confirma e torna no que é ao ser consumido". É a recepção do espectáculo pelo público que lhe confere existência real. O poeta é o arquitecto, o encenador o empreiteiro, os actores e os colaboradores artísticos e técnicos os operários que constroem a casa, os espectadores os seus habitantes.

Mas o público não é uma entidade abstracta, ainda menos uma categoria metafísica. O público que assiste a um espectáculo teatral é um segmento de uma dada comunidade, que se rege por leis e regras determinadas, variáveis em função do tempo e do lugar. A peça pode ser a mesma, mas a *Oresteia* representada em Atenas para os cidadãos atenienses da época de Péricles, o *Hamlet* interpretado em Londres pela trupe de comediantes do Globo em 1602, a *Mãe Coragem* aplaudida pelos espectadores do Berliner Ensemble quatro anos após o fim da última guerra mundial, não são a mesma *Oresteia*, o mesmo *Hamlet*, a mesma *Mãe Coragem*, levados à cena hoje em diferentes pontos do mundo. Não só por serem outros os actores, diversa a visão do encenador, mas sobretudo por o público ser outro, em consequência de ser outra a sociedade que o segrega e em que o espectáculo é recebido.

Ora acontece que a censura é um dos meios, e um dos mais eficazes, de que a sociedade dispõe para assegurar e preservar a sua manutenção e a sua estabilidade. É evidente que uma sociedade de tipo autocrático e repressivo, uma ditadura por exemplo, não terá pejo em utilizar esse meio com muito mais frequência, com muito mais violência, do que uma sociedade de tipo democrático e permissivo. Naquelas, a censura é directa e brutal; nestas, é subliminar e insidiosa. Mas existe sempre, como existiu sempre — por períodos mais breves ou mais longos, mais branda ou mais rigorosa, mais assumida ou mais disfarçada.

Porque há uma lógica para a censura, seja ela preventiva ou repressiva — ou, o que é mais vulgar, ambas as coisas, e ainda uma terceira, pois ela é sempre constritiva. Imposta ou aceite, a ordem instituída não pode tolerar que a ponham em causa. A função da censura é, precisamente, impedir que isso aconteça. Para atingir esse resultado, são vários os processos a que recorre. A censura tem um só rosto, mas muitas máscaras. A máscara autoritária, que não engana (ao menos tem esse mérito: sabe-se, ou julga-se saber, com o que se conta...) e a máscara liberal, sofisticada, que não é menos perigosa. Tanto num caso como noutro, as suas modalidades são inúmeras: a censura ideológica, a censura política, a censura religiosa, a censura moral, a censura económica, declaradas ou encobertas, mas todas elas igualmente perversas. As desigualdades sociais, por exemplo, na medida em que limitam ou impedem mesmo o acesso das classes desmunidas aos bens culturais, funcionam como uma forma de censura. O mesmo se diga dos condicionamentos impostos pela submissão às leis do mercado pelas quais se rege a sociedade consumista dos nossos dias, o que se traduz na produção desses bens exclusivamente em função da sua previsível rentabilidade financeira (basta pensar na tirania das audiências na televisão), e portanto na eliminação de tudo o que seja risco, desvio do gosto comum, transgressão da norma. Também os critérios da atribuição de subsídios ao livro, ao teatro, ao cinema, constituem em muitos casos uma outra forma velada e indirecta de censura.

Tudo isto se reveste de particular relevância quando aplicado ao teatro. Pelo seu poder de penetração, pela sua força comunicacional, pela sua imediata ligação à colectividade, o teatro foi sempre, desde a antiguidade greco-latina, um alvo privilegiado da censura. Mesmo em países que se ufanam de possuir uma longa tradição de liberdade de expressão, como a França: assim, no *Dicionário enciclopédico de teatro* de Michel Corvin, que data de 1998, pode ler-se — e isto surpreenderá muitos — que "a censura é uma constante da vida teatral francesa, mesmo na época



<

O motim,
de Miguel Franco,
enc. Pedro Lemos,
Teatro Avenida, 1965,
fot. J. Marques:
Espectáculo retirado
de cena, por ordem da
censura, 5 dias depois
da estreia.

mais recente, embora de forma esporádica e oblíqua". Mais ainda: o autor desta afirmação assegura que, em toda a sua história multissecular, o teatro francês conheceu apenas três períodos de liberdade absoluta, com a duração total de... 12 anos! Ouviram bem: 12 anos (1791-93, 1830-35, 1848-50).

O caso português é exemplar — falo dele por ser o que melhor conheço, até por amarga experiência própria. Em cerca de 9 séculos de história, as restrições e as interdições que impenderam sobre a actividade teatral não deixaram praticamente nunca de fazer-se sentir. Não há muito tempo ainda, em 1970, já o regime ditatorial de Salazar e Caetano agonizava, os jornais recebiam da Comissão de Censura esta ordem categórica: "É preciso ter muito cuidado com as coisas do teatro"! E compreende-se: o teatro foi sempre, funcionou sempre como um contra-poder.

É sintomático que as notícias mais recuadas acerca de manifestações teatrais em Portugal digam respeito, precisamente, a medidas restritivas: a partir do século XIII, abundam os documentos de origem eclesiástica em que se contêm referências explícitas a certas formas embrionárias de teatro em que intervinham "jograis, mimos e hístriões", cuja representação se condenava. A hostilidade da Igreja em relação ao teatro iria subsistir ao longo dos tempos: ainda em 1739 — por triste coincidência, o ano em que o corpo de António José da Silva, "o Judeu", se consumiu nas fogueiras da Inquisição —, o padre João Pacheco publicava um *Divertimento erudito* em que os actores eram comparados aos mendigos "que mostravam os aleijões pelas estradas" e se proscravam as comédias por fazerem "perder o respeito aos príncipes e o decoro às princesas". E, volvido mais de um século, a propósito de uma peça cuja representação foi proibida no Brasil — *Os Lazaristas*, de António Enes (1875) — outro sacerdote, o padre Sena Freitas, referia-se ao teatro como "uma das armas mais traiçoeiras com que os homens do mal buscam actualmente ilaquear e extinguir, entre nós, as crenças e o sentimento católico".

Mas o pior estava para vir, e foi quando o poder temporal se associou ao poder religioso para refrear os ímpetos "pecaminosos" do teatro. Porque não eram só os dogmas da fé e os desmandos do clero, a moral e os bons costumes que dramaturgos e comediantes se permitiam molestar, eram as próprias bases e estruturas da sociedade autocrática e do edifício moral em que assentava a sentirem-se ameaçadas. "Espelho público" chamou Molière ao teatro. A sociedade, mesmo a mais perfeita, se é que as há, não gosta de ver no espelho a imagem das suas mazelas, menos ainda que as dêem a ver. Aí vai a censura buscar o seu fundamento — e a sua lógica.

Nas páginas negras do livro da História de Portugal, avulta o ano de 1536 — que é também, por outra estranha e triste coincidência, o ano presumível da morte de Gil Vicente — em que a Inquisição se instala em Portugal. Quinze anos depois, o primeiro "Rol dos Livros Defesos" proíbe totalmente cinco autos de Vicente e impõe cortes em três outros. A sanha inquisitorial iria mais longe em 1581: as proporções invertem-se desta vez, apenas cinco autos do vasto *corpus* vicentino ficaram incólumes; e foram mais de um milhar os versos suprimidos ou alterados. Aliás, a condenação geral de "comédias, tragédias, farsas e autos" constantes desse segundo Índice era tão ampla que, como observou António José Saraiva, "difícilmente se encontraria em toda a Idade Média e no século XVI peça de teatro que ficasse fora do alcance desta proibição". Completando a acção repressiva do Santo Ofício, uma carta régia de 1596, já sob o domínio castelhano, proíbia a realização de quaisquer espectáculos públicos sem que "o texto e composição" das peças fossem "revistos" e autorizados por dois vereadores do Senado da Câmara de Lisboa e, no resto do país, pelos corregedores, juizes e provedores.

O Índice de 1624 ampliou ainda mais o quadro das restrições, e assim se foi estancando o veio da criação dramática em Portugal. Só em 1821, com o triunfo da revolução liberal, a Inquisição foi extinta, após três séculos de nefasta existência, com o breve parêntesis das Mesas

>
Travessa da espera,
teatro de revista, 1945:
página de rosto com a
indicação dos cortes da
censura.



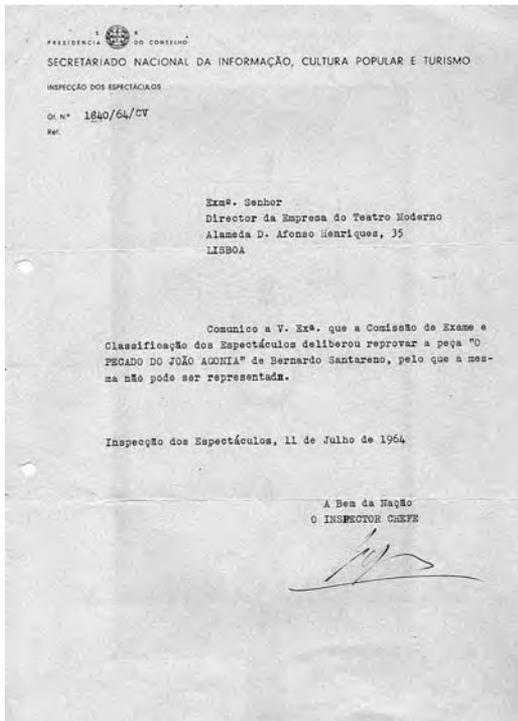
Censórias entre 1768 e 1795, que transferiram para a autoridade civil as funções exercidas pela autoridade eclesiástica. Mas a censura, mais ostensiva ou mais dissimulada, continuou a existir — foram muitas as peças atingidas nos últimos anos da monarquia, e mesmo, embora em menor número, nos anos da República antecedentes ao golpe militar de 28 de Maio de 1926, que instituiu o regime ditatorial só derrubado em 1974.

Assim, ainda um ano não havia passado sobre o golpe, uma lei conferia a uma instância administrativa, a Inspeccção dos Espectáculos (criada por Garrett para "tornar os teatros dignos de respeito", e assim desvirtuada nas suas funções), o poder de "fiscalizar e reprimir" a actividade teatral, ordenando-lhe que "proibisse o licenciamento das peças ou quaisquer elementos de espectáculo ofensivos dos órgãos da soberania nacional, das instituições vigentes, das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, dos bons costumes, que incitem ao crime ou sejam, por qualquer forma, perniciosos à educação do povo" (Rebello 1977: 25-40). Esta fórmula, herdada do vocabulário inquisitorial, iria reaparecer, com ligeiros retoques, ao longo dos anos em vários diplomas legais, e era suficientemente elástica para que nela pudesse caber tudo o que os zelosos funcionários da censura entendessem. Como se ainda não bastasse, um outro fundamento podia determinar a pronta intervenção da autoridade: a perturbação da ordem pública. Foi o que se invocou para suspender, em 1960, as representações de *A alma boa de Se-Tsuan*, de Brecht, pela companhia da actriz brasileira Maria Della Costa. Aliás, muitas foram as peças que, aprovadas à leitura, foram proibidas antes da estreia ou mesmo já depois desta, geralmente a partir de denúncias ou campanhas desencadeadas na imprensa afectada ao regime, como aconteceu em 1965 com *O motim*, de Miguel Franco, que havia obtido o beneplácito do Conselho de Leitura do Teatro Nacional. E não seja esquecida a diligente colaboração prestada pela Polícia política, prendendo actores e autores, cortando-lhes a carreira ou expulsando do país encenadores

como Victor Garcia, Adolfo Gutkin, Juan Carlos Oviedo, Ricardo Salvat, Ruggero Jacobi, Luís de Lima...

É impossível estabelecer um inventário completo, ou sequer aproximativo, das peças e espectáculos atingidos, durante cerca de meio século, pela intervenção da censura, quer totalmente interditos ou mutilados e desfigurados — até porque haveria a acrescentar-lhes as peças que os autores não escreveram e os teatros não representaram porque os tolheu a ameaça espectral do aparelho repressivo. A auto-censura é talvez a mais ominosa e perversa de todas, porque aniquila, corrompe, desvirtua o pensamento na sua nascente, antes mesmo de chegar a exprimir-se. Um estudioso alemão, Kirian-Harald Karimi, que teve a oportunidade de consultar os arquivos da censura teatral relativos ao período de 1962 a 1974, registou num livro publicado em 1991, os vários pareceres e decisões incidentes sobre 49 peças de autores portugueses contemporâneos, entre as quais se compreendem muitos textos fundamentais da actual dramaturgia. Pois dessas 49 peças, 44 foram proibidas *in limine*, 2 foram-no depois de subirem à cena e 3 foram aprovadas com cortes substanciais. Mas esta amostragem está longe de ser exaustiva, porquanto, para além de não conter obras de autores estrangeiros — e de alguns como Brecht, Sartre, Peter Weiss, nem sequer o nome "indesejável" podia ser mencionado —, exclui o teatro de revista, que era objecto de especial vigilância, dado o seu grande impacte popular. Por exemplo, o texto censurado de uma revista de 1946, *Travessa da espera*, continha 52 páginas cortadas num total de 95 — e isto num período de relativo abrandamento censório, como foi o do imediato após-guerra. Este rigor extremo obrigava os autores a recorrer, com a cumplicidade dos actores, às metáforas, aos circunlóquios, aos eufemismos, às sinédoques, às litotes. Nem sempre conseguiam os seus intentos. Na dúvida, o censor cortava o que não entendia.

Poderia ilustrar esta comunicação com uma antologia de trechos extraídos dos vários pareceres e decisões que recaíram sobre as peças censuradas, que um dos



<
 Ofício da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos proibindo a peça *O pecado de João Agonia*, de Bernardo Santareno [cortesia de Carmen Dolores e do Museu Nacional de Teatro]

 Ofício da Comissão de Exame e Classificação dos espectáculos proibindo a peça *Condenados à vida*, de Luiz Francisco Rebello [cortesia de Carmen Dolores e do Museu Nacional de Teatro]
 >

funcionários julgadores classificou de "combustível para a fogueira da contestação". O primarismo, o facciosismo, nalguns casos o grotesco, desses juízos, far-vos-ia decerto sorrir e amenizaria o tom do meu discurso. Mas não quero alongá-lo, e vou, por isso, limitar-me a enunciar os epítetos com mais frequência aplicados às obras apreciadas. Faço-o por ordem alfabética: Abjecto. Amoral. Corrosivo. Degradante. Deletério. Demagógico. Derrotista. Destrutivo. Dissolvente. Ignóbil. Inconveniente. Inoportuno. Negativista. Pornográfico. Repugnante. Subversivo. Sujo. Torpe.

Duas destas qualificações são particularmente significativas dos alvos preferenciais da censura: Amoral e Subversivo. Tudo o que, de perto ou de longe, fosse, ou parecesse ser, atentatório da moral e da ordem político-social instituídas, era implacavelmente objecto de condenação. Mas, para o ditador Salazar — que superintendia nas questões relativas à censura — esta era "extraordinariamente benigna", "praticamente não existia"... Também houve quem, depois do seu derrube, afirmasse que o fascismo nunca existiu.

A censura não é lógica (2.ª proposição)

O Estado serve-se da censura para assegurar a sua onipotência e impedir, travar ou reprimir a subversão. A Igreja, para impor as suas crenças e impedir, travar ou reprimir a heresia. O Capital, para assegurar a sua expansão e impedir, travar ou reprimir a destruição da ordem em que assenta. Esta é a lógica da censura. Ou talvez mais acertadamente, a lógica daqueles "por quem" e "para quem" a censura existe.

Mas, em si mesma considerada, e tal como na prática se exerce, a censura é ilógica, ou, melhor dizendo, é a própria negação da lógica. É fácil de entender porquê.

Na ordem filosófica, a conceptualização da lógica como sistema ou norma de pensamento tem sido objecto de evolução constante, de Aristóteles a Tomás de Aquino, de Kant a Stuart Mill, de Husserl a Sartre. Mas, na sua essência, aperfeiçoada ou reformulada embora, a definição

aristotélica permanece intacta: lógica é a análise dos princípios mentais segundo os quais a realidade se mostra estruturada. Transposto para a linguagem corrente, este conceito encontra uma perfeita correspondência na significação proposta por Cândido de Figueiredo no seu Dicionário: "uma ciência que tem por objecto os processos de raciocínio ou as regras que conduzem ao descobrimento e exposição da verdade". Ou seja, o oposto do que a censura visa.

Porque era, precisamente, a ocultação ou o falseamento da realidade que se operava — revertendo ao caso português, mas estas considerações valem para a generalidade — através da censura.

Basta percorrer, ainda que sumariamente, as ordens dadas aos órgãos de imprensa e aos directores de teatros, para avaliarmos até que ponto essa vasta empresa de desinformação chegou a ser levada. Filtradas pela censura, as notícias dos jornais e as peças que se representavam falavam de um país em que não havia suicídios, abortos, greves, fome, epidemias, fraudes, manifestações contra o governo, homossexualidade, consumo de droga, em que os preços dos géneros não aumentavam, a polícia não torturava, os soldados não desertavam nem morriam na guerra colonial porque não havia guerra nem colónias mas províncias ultramarinas. Não era um país, era uma sucursal do paraíso — um paraíso triste, como disse Saint-Exupéry quando, em 1940, passou por Portugal.

Uma extraordinária circular enviada pelos serviços de censura aos jornais em 14 de Abril de 1972, auto-define e sintetiza emblematicamente a sua natureza hipócrita, a sua função ludibriante: proibia-se que fosse noticiado determinado incidente, aliás pouco relevante, relativo a inspecções militares, e acrescentava-se o seguinte comentário explicativo: "É verdade. Passou-se. Mas..."

Esta sistemática negação e adulteração da realidade não recuava diante de nenhum limite, nem sequer os do ridículo ou do macabro. Por exemplo, em 1965, a ordem de não ser publicada nos jornais qualquer referência aos

>
Cartaz para a
Casa de Bernarda Alba,
de José Rodrigues:
proibido.

nomes de quinze escritores era comunicada nos seguintes termos textuais: "Estes escritores não existem. Estes escritores morreram." Tive a honra de figurar nessa lista, ao lado de Sofia de Mello Breyner, Natália Correia, Urbano Tavares Rodrigues, Manuel da Fonseca: por isso, quando se representava alguma das minhas peças que não estivesse proibida, era anunciada como se fosse de autor anónimo. Mas o extremo do ilogismo ter-se-á atingido quando a censura negava... a sua própria existência.

A questão pode pôr-se ainda noutro plano. A arbitrariedade é o antónimo da lógica. Ora a censura é o domínio privilegiado do arbítrio. Mesmo que codificada em regras, a latitude consentida à sua interpretação é praticamente ilimitada. Tanto assim que, já em 1932, numa famosa entrevista concedida a António Ferro, então futuro responsável pela propaganda do regime, o ditador Salazar reconhecia que a censura era "uma instituição defeituosa, por vezes injusta, sujeita ao livre arbítrio dos censores, às variantes do seu temperamento, às consequências do seu mau humor" (publicada no *Diário de Notícias* e um ano mais tarde em livro). É certo que mais tarde di-la-ia "praticamente" inexistente... E o seu sucessor, Marcelo Caetano, admitia que "nunca se consegue evitar um certo arbítrio dos censores". Isto é, por outras palavras: não se peça à censura que seja lógica, exija-se-lhe apenas que corte, que mutile, que interdite, que proíba!

E ela não se coíbia de o fazer. Cortava e proibia indiferentemente os textos dos grandes autores clássicos, Shakespeare e Gil Vicente, Lope de Vega e Maquiavel, e contemporâneos, fossem eles o fascista Pirandello, o comunista Bertolt Brecht ou o católico Paul Claudel. Não era possível ser-se mais pluralista.

É preciso dizer-se que as razões determinantes duma interdição ou dum corte nunca eram divulgadas. Proibia-se a peça, mutilava-se o texto, desfigurava-se o espectáculo, mas os motivos da respectiva decisão permaneciam ocultos. Não se tinha acesso a eles. O arbítrio era, pois, total. Com a extinção da censura, que foi uma das primeiras medidas tomadas após a queda da ditadura, pôde conhecer-se o teor de algumas dessas decisões. E verificar-se como a lógica dos raciocínios em que se apoiavam primava pela total ausência de lógica — ou o que os censores entendiam por lógica era apenas a conformidade dos juízos às suas convicções e conveniências. E eis como a lógica que presidia à censura e a sua prática negação no modo como se exercia, acabavam por completar-se e confundir-se.

Falei acima em "extinção da censura". Deveria ter dito: a extinção de uma certa forma de censura, a mais odiosa, a mais brutal, a mais violenta. Outras subsistem, e nem sempre conseguimos aperceber-nos da sua pérfida insinuação. Pior, quantas vezes estaremos, inconscientemente, a ceder-lhe, a aceitar as suas regras inexpressas, informúladas, corrosivas... No mundo que se diz civilizado, e que repudia indignado aquelas formas ortodoxas — chamemos-lhes assim — de censura, embora secretamente lhes sintamos a



nostalgia, criaram-se processos sofisticados e subtis de condicionar os espíritos, de padronizar e desvitalizar a criação literária e artística, no cinema, no teatro, em todas as formas de espectáculo.

É por isso que a transgressão é cada vez mais necessária. E aos jovens que me escutam, futuros autores, futuros actores, futuros directores, aqui lhes deixo um conselho: não desistam nunca de "lançar combustível para a fogueira da contestação"!

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Cândido de (1999), *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*, Lisboa, Caminho.
- CORVIN, Michel (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (s.v. "censure"), Paris, Bordas.
- Enciclopedia dello Spettacolo* (1956), v. III (s.v. "censura"), Roma.
- FERRO, António (1933), *Salazar: o homem e a obra*, Lisboa, Emp. Nac. de Publicidade.
- FIGUEIREDO, Cândido de (1939), *Dicionário da língua portuguesa*, Lisboa, Bertrand.
- FREITAS, Senna (1875), *Os lazaristas pelo "lazarista" Sr. Enes*, Lisboa, J. E. da Costa Mesquita.
- KARIMI, Kirian-Harald (1991) *Das Portugiesische Gegenwartsdrama unter der Politischen Zensur*, Frankfurt.
- PACHECO, João (1738-1741), *Divertimento erudito para os curiosos de notícias*, Lisboa, Officina de António Sousa da Sylva.
- PRÍNCIPE, César (1979), *Os segredos da censura*, Lisboa, Caminho.
- REBELLO, Luiz Francisco (1977), *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, Seara Nova.
- RODRIGUES, Graça Almeida (1980), *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa, Instituto da Língua e Cultura Portuguesa.
- SANTOS, Graça dos (2004), *O espectáculo desvirtuado (Le spectacle dénaturé, CNRS, 2002)*, Lisboa, Caminho.



<
José Cardoso Pires e
Armando Caldas na
estrela de *Antígona*,
1969,
fot. J. Marques.

Primeiro Acto – Clube de teatro

Eduardo Pedrozo

Eduardo Pedrozo
foi co-fundador do
Primeiro Acto e seu
primeiro Presidente da
Direcção.
<

Primeiro Acto:
Nascido em 1968 – 1969.
Morto em data incerta.
Visto de 2007

A génese

Em fins de Junho de 1968, seis ou sete amigos reuniram-se, à noite, na cave da Livraria Espaço, em Algés, para ouvir a proposta que um deles – Armando Caldas – trazia.

Tratava-se de criar um grupo de teatro amador, com sala própria, para o qual se tinha já apalavrado um espaço para arrendar, em Algés, os baixos de um prédio ainda em construção. Era preciso concretizar o arrendamento do espaço, construir aí um teatro, legalizar uma entidade jurídica e começar os ensaios de um primeiro espectáculo.

Para tudo isso havia que arranjar adesões, trabalho voluntário e dinheiro, mas sobretudo era necessário e muito difícil enfrentar e vencer o sistema burocrático-policiares que o Estado Novo opunha a qualquer veleidade de associativismo cultural, para mais com objectivos de fazer espectáculos públicos.

Estava-se nos últimos meses do salazarismo, em breve viria a Primavera marcelista, que acabou por ser a nesga por onde esta iniciativa se esgueirou para ver a luz do dia, antes do recrudescer da repressão que antecedeu a queda do regime, em 1974.

O grupo inicial lançou-se ao trabalho, discutindo opções e diligências.

E foi numa das reuniões seguintes que se fez uma

opção determinante de toda a realização e vida futura do projecto. A ideia inicial era um grupo de teatro amador – cujo nome seria G.A.T.A., Grupo de Teatro Amador de Algés. Mas outra ideia se contrapôs e tomou a dianteira – uma associação cultural “de largo espectro”; um clube de espectadores, aberto a iniciativas de teatro, e outras, internas e externas, fazendo do teatro a construir um espaço de liberdade cultural.

Nada mais belo, mas também nada mais utópico no contexto repressivo da sociedade do Estado Novo! E que no entanto se tornou realidade.

E porquê Primeiro Acto?

O nome surgiu logo a seguir – um número da revista espanhola de teatro *Primer Acto*, em cima da mesa, levou à sua imediata escolha. E o conceito traduziu-se na expressão “Clube de Teatro”.

O Primeiro Acto – Clube de Teatro passou então por uma longa fase de gestação. Como clube cultural teve de obter autorização do Ministério da Educação, seguindo-se a escritura notarial e restantes formalidades. O grupo inicial assumiu-se primeiro como comissão organizadora e depois como primeira direcção – não-eleita – que geriu

>
O público na estreia de
Antígona,
fot. J. Marques.



>
Antígona,
de Jean Anouilh,
enc. Armando Caldas,
Primeiro Acto, 1969
(José Capela, Vitor Viçoso,
Madalena Pestana,
entre outros),
fot. J. Marques.



o clube até 1971. O elenco da Comissão Organizadora/Direcção foi assim constituído: Presidente: Eduardo Pedrozo; Vice-Presidente: Armando Caldas; Secretário: Jorge Ferreira da Silva; Tesoureiro: Viriato Portugal; Vogais: Ezequiel Silva, José Luis Madeira, Alberto Guerra.

O teatro – desenhado por uma equipa de que sobressai Nuno Teotónio Pereira – começou a ser construído, e a primeira peça – *Antígona*, de Anouilh – arrancou em ensaios de leitura no Sport Algés e Dafundo, cujo Presidente, na época, comentava, com desconfiança política, todo o projecto, mas permitiu os ensaios.

Cumpridos todos os passos da penitência burocrática, a data oficial de fundação foi 9 de Janeiro de 1969. Apoios oficiais, subsídios – apenas um subsídio da Câmara de Oeiras (presidida por uma pessoa que se dizia não afecta ao regime, fruto do marcelismo)! A subsídio-dependência era então um conceito desconhecido. Era substituído pela sobrevivência face à Censura, à polícia política e ao aparelho do Estado, que via a Cultura como instrumento da subversão política. Apoios privados – muitos. Desde os intervenientes na construção – arquitectos, engenheiros e voluntários em geral, todos sem remuneração – até empresas fornecedoras, apoios em dinheiro, e as quotas dos que se iam associando, juntando as dívidas adiadas; e assim o projecto foi em frente.

Com a legalização, a Imprensa, a Rádio e a Televisão passaram a noticiar o andamento da iniciativa. Entre os aderentes começaram a contar-se muitos nomes da intelectualidade e das áreas políticas opostas ao regime.

Ascensão e declínio

Quando *Antígona* estreou, o impacte foi enorme. O teatro quase *en rond*, intimista, sem proscénio, sem qualquer desnível entre o palco e a plateia, uma atmosfera de onde

se evolvia um sortilégio de lugar de liberdade num território opressivo, e a *Antígona* de Madalena Pestana, uma revelação como actriz-força da natureza, cujo grito de liberdade ultrapassou as paredes do Primeiro Acto – convocaram gente de todos os lados, por vezes incrédula, ou fascinada, perante algo que parecia fora dos limites consentidos.

Como um fenómeno de massas, este arranque propiciou uma catadupa de criatividade várias, iniciativas, propostas. De certo modo, passou a ser chique intelectual ir ao Primeiro Acto. Mais ainda: fazer algo no 1.º Acto. Era como se fosse um elemento essencial para o currículo de cada um! Artistas de todas as artes, exilados políticos de passagem, poetas...e grupos de teatro – quer internos (chegou a haver dois a trabalhar ao mesmo tempo) quer externos, e corais, ciclos de cinema, exposições, tudo! Não se recusava um convite para vir e colaborar e aparecia-se sem convite, para ver e experimentar estar ali.

Agostinho da Silva vem do Brasil e logo vai ao Primeiro Acto. Ary dos Santos faz uma noite de poesia que, recordada agora, só se consegue imaginar no pós-25 de Abril. Cantores e poetas vão ao 1.º Acto – Adriano Correia de Oliveira, Natália Correia, Francisco Fanhais, Fernando Assis Pacheco, Tossan, José Carlos de Vasconcelos...

Zeca Afonso é proibido.

Jorge Peixinho faz a música da *Antígona* e depois experimenta criação musical em tempo real, diante do público; José Ernesto de Sousa arrasta Almada Negreiros para a sua iniciativa *Almada, nome de guerra*; Alves Redol e José Cardoso Pires, Vasco Graça Moura, Saramago, Santareno, Ernesto de Melo e Castro, e outros, aparecem, são sócios, colaboram.

Uma onda que tem outros contornos, talvez menos visíveis, mas determinantes. Em Maio de 68 tinha havido em Paris a grande vaga libertária que alastrou em França



<
Armando Caldas
e Jorge Peixinho na estreia
de *Antígona*,
fot. J. Marques.

e foi influenciando a Europa. Para muitos jovens em Portugal, esse espírito libertário era um caminho alternativo para o combate ou a evasão face ao regime. E, se os fundadores do 1.º Acto andavam pelos trinta anos, e viviam um "oposicionismo tradicional", havia uma segunda "camada" que aguardava vez e tinha menos dez anos. Os seus nomes não eram ainda sonantes, mas apareciam e intervinham – e talvez tenham sido influentes no pendur libertário que foi marcante na vida do clube. Entre eles, Vítor Viçoso, que veio a ser Presidente a partir de 1971, António Borga e Carlos Morais, juntos na "Comissão de Teatro", que fazia "marcação cerrada" à Direcção.

A dialéctica que opunha mais velhos e mais novos produzia, nessa altura, em grande parte, a identidade do 1.º Acto e pode explicar parte do seu sucesso. Símbolo dessa juventude, Mário Viegas, fazendo a tropa ali perto, despia a farda para comparecer no 1.º Acto, dizer poemas e falar livremente contra a guerra.

Entre 1969 e 1970, o Primeiro Acto produziu quatro espectáculos – *Antígona*, de Anouilh, e *Histórias para serem contadas*, de Osvaldo Dragun, ambos encenados por Armando Caldas, *No princípio será a carne*, de Manuel Grangeio Crespo e *Nós não estamos algures*, poemas de Luiza Neto Jorge, dirigido por José Ernesto de Sousa. Em 1971, a produção mais importante foi *A cantora careca* de Ionesco, encenada por Carlos Nery.

Estes espectáculos fizeram dezenas de representações e intercalavam com vindas ao Primeiro Acto de outros grupos – Proscenium, dirigido por Pedro Lemos, Campolide, por Joaquim Benite, Bonecreiros¹, Teatro Experimental de Cascais (Carlos Avilez) são exemplos dessa época de intensa actividade.

Ao mesmo tempo, criaram-se aulas de educação musical para crianças, pelo método Carl Orff, e uma Oficina de Artes Plásticas para crianças. Lançou-se um curso livre

de expressão corporal, dado pela bailarina Inês Palma, que teve grande adesão.

Com menos visibilidade mas não menos importância, criaram-se comissões e grupos que organizavam exposições de fotografia, sessões de cinema e de música e elaboravam documentação sobre teatro e um boletim informativo.

Nesses três anos seria rara a noite ou o fim-de-semana sem actividade. Um aspecto notável dessa actividade foi ter-se criado a tradição de, no final de todos os espectáculos ou sessões, haver sempre um tempo para debate.

Sabendo-se que esses debates eram ilegais, logo clandestinos, pois dependeriam de autorizações, nunca concedidas, e que a porta estava aberta e ninguém os ignorava, era evidente que havia uma tolerância calculada por parte das autoridades, talvez para, com certa comodidade, ouvirem o que se dizia e pensava em círculos restritos e bem identificados, pois a grande massa dos espectadores não ficava para o debate.

Em finais de 1971, novos dirigentes (Vítor Viçoso, Carlos Nery e outros) procuraram continuar o percurso, mas o impulso e o entusiasmo iniciais estavam a entrar em declínio, a situação política e a repressão agravavam-se e, quando se deu o 25 de Abril, a vida interna deteriorou-se, o 1.º Acto parecia deixar de fazer sentido, foi caindo sucessivamente em mãos de grupos que aproveitavam o desinteresse dos antigos activistas e facilmente ingressavam como sócios e se apoderavam do clube.

Ainda antes do 25 de Abril, assinala-se *O celeiro do Império* (nome disfarçado de "*Milho para o oitavo exército*"), encenado por Jorge Listopad, com participação de Samuel.

Depois, foram altos e baixos, episódios para esquecer, tentativas honestas de reabilitação, mas nada de relevante, sendo de mencionar que houve combates de antigos sócios para serem reintegrados após abusivas eliminações.

¹ Foi a 21 e 22 de Outubro de 1972 que passou no Primeiro Acto o espectáculo *A grande cegada dos touros, mulheres e fado*, que contava no elenco com , Mário Jacques, Vicente Galfo, José Gomes, Fernanda Barreto, Diniz Cintra, Maria de Jesus Aranda, Fernanda Alves e Glicínia Quartín. A concepção do espectáculo contou com a colaboração de Luiza Neto Jorge (letra das canções), Jorge Silva Melo (recolha de textos) e Deniz Cintra (música).

>

Antígona,
de Jean Anouilh,
enc. Armando Caldas,
Primeiro Acto, 1969
(José Capela, Vítor Viçoso,
Madalena Pestana,
entre outros),
fot. J. Marques.

<>

Jorge Peixinho em sessão
de improvisação com o
público no Primeiro Acto,
fot. J. Marques.



Armando Caldas propôs e realizou alguns espectáculos, como um convidado externo – comédias de Labiche, Feydeau e Almeida Garrett, Tchekov e uma adaptação de *Humilhados e ofendidos*, de Dostoievski.

As portas fecharam-se de vez ao 1.º Acto do passado e mais tarde tudo se esfumou e desapareceu: clube, sócios, recheio do teatro.

Quando a Câmara Municipal de Oeiras comprou o espaço ao primitivo senhorio, já não encontrou inquilino, e transformou o teatrinho, esventrado e roubado dos seus conteúdos, em Auditório Amélia Rey Colaço, onde apenas uma placa evoca o "espaço de liberdade" que ali fervilhou entre 1969 e 1973.

Sob a égide do Primeiro Acto

O núcleo activo do 1.º Acto diluiu-se quando, com o 25 de Abril, todos se envolveram em outras frentes. Este foi um factor importante para o declínio.

Quando se pretendeu usar a qualidade de sócio do 1.º Acto para ali desenvolver novos projectos de teatro, os novos dirigentes eliminaram sócios e recusaram abertura a novas iniciativas, com a excepção referida de algumas peças "autorizadas" a Armando Caldas.

Este, com o apoio de outros antigos activistas do 1.º Acto, começou a realizar novos espectáculos fora do clube – em salas do Palácio Anjos, cedidas pela Câmara de Oeiras – intitulando-se o grupo "Primeiro Acto – Marginalizados".

Mais tarde, e após uma evolução agitada, sucedeu-lhe o "Intervalo – Grupo de Teatro", que a Câmara de Oeiras patrocinou, recusando-lhe, no entanto, o teatrinho do 1.º Acto e cedendo-lhe o Auditório Lurdes Norberto, em Linda-a-Velha.

Armando Caldas e o seu Intervalo têm desde então assumido a sucessão do Primeiro Acto e ali se celebram os aniversários marcantes da sua fundação em 1969,

sempre com participação significativa de figuras da Cultura portuguesa que viveram aqueles tempos e sabem quanto deve a nossa liberdade cultural a esse Clube de Teatro, concebido em segredo na cave da Livraria Espaço.

Quantos sócios teve o Primeiro Acto?

É difícil estimar quantos sócios teve o 1.º Acto – deve ter atingido os 800, segundo a documentação disponível, nem todos cumpridores do dever de pagar a quota de vinte escudos – longe, portanto, dos números que por vezes se mencionam, mil, dois mil ou mais.

Num longo relatório de 1972, o Conselho Fiscal afirmava que 800 fora o número máximo alcançado, tendo já nessa ocasião descido para 433. Mas a sala comportava cento e cinco lugares sentados e, com o interesse e também a curiosidade que traziam sempre mais gente, atingia-se com facilidade o total de mil a dois mil espectadores, ao fim de duas semanas de representação.

Realizações emblemáticas

Não é de mais repetir – o 1.º Acto não foi um grupo ou companhia de teatro, não exprimia uma linha estética ou programática, apenas uma comunhão de ideais, consentânea com a sua abertura a iniciativas, e a sua "produção" resultava de oportunidades coerentes com esses ideais.

Se há que eleger realizações emblemáticas do e no 1.º Acto, há três ou quatro indiscutíveis, por razões diferentes: *Antígona*, verdadeiro ícone do Clube e do seu esplendor, revolucionário e efémero, encenação de Armando Caldas; as duas intervenções de Manuel Grangeiro Crespo, pelo insólito iconoclasta; e *A cantora careca*, de Ionesco, dirigida por Carlos Nery, pelo seu rigor e eficácia.

Antígona foi escolhida pelo encenador antes da criação do Clube e precisamente como elemento essencial da sua

PRIMEIRO ACTO — CLUBE DE TEATRO

RUA EDUARDO AUGUSTO PEDROZO, 10-A ALGÉS

APRESENTA às 21,45 horas DOS DIAS
15, 16, 17 e 18 de Julho de 1969

ANTÍGONA

de JEAN ANOUILH com tradução do DR. BREDA SIMÕES

«A mensagem muito serena teve a intenção de dar teatro novo e consciente. Desempenho equilibrado. Unidos os braços de Helena virgo ao posto do teatro de Madalena Pestana, que mantinha reais qualidades. Bom trabalho também o de José Capela que desempenhou com muita fé e autoridade. Queremos citar os nomes de quantos fizeram os progressos, pois todos os que colaboraram no espectáculo de Algés merecem que se lhe diga. **Vale a pena continuar.**»

Á Capela

«O Primeiro Acto — Clube de Teatro, é já uma realidade positiva na vida teatral portuguesa. O sentido funcional do seu movimento, o bom gosto do seu projecto, a clareza das suas intenções foram completamente demonstradas no espectáculo inaugural, tendo a produção original de meio se transformado em elemento diferenciado por uma actuação enérgica e conceptualizadora que renova um teatro convencional de há cerca de 20 anos. Iluminado como acontecimento de hoje.

Proposição simples, clara e lucidamente estruturada, mas o dever de permanecer e progredir, se o cenário e o decorado merecem o Primeiro Acto, são permanentes como uma assaísta à sociedade, em que Me. misteriosa acontece.»

Costa Ferreira

«O que impressiona aqui é o rigor do plano de fundo, desde a arquitectura das instalações até à concepção do espectáculo, toda recta, arcaica e saudável e de gosto.

E isto porque, neste clima de desilusão imbricada e possível que cria o novo movimento — Madalena Pestana e José Capela — apresentamos um conjunto de interpretação muito mais válido do que o da maioria dos profissionais que trabalham em fronteiras de entendimento estreitadas.»

José Cardoso Pires

«O investimento desta encenação não, nas condições em que foi feita, faz coisa de exemplo maravilhoso de amor ao teatro e de dedicação e inflexível comprometimento.

Um exemplo que nos entusiasma e cresce de esperança. O mínimo espectáculo há que, no seu tempo de empreendimento teatro didáctico, conceptualizador, capaz de chegar ao maior número. A reacção de Armando Cellas teve por primeira intenção este propósito.

É minha opinião, com todas as reservas feitas, um belo espectáculo.»

Bernardo Santarém

«Foi maravilhoso, é ainda mais entusiasmante, entre os Teatro do Primeiro Acto e viver, sentir, apreciar-se, como se tivesse 20 anos e reinventar com Anouilh o Armando Cellas, mas sabemos que aqueles com Salgueiro há quase 2500 anos.

É que é ainda um drama de hoje, a mesma luta entre os Coréias e os Antigonas. Tu és, todos nós, que reproduzimos a guerra civil, a mediocridade e a fúria.

Sentido ao chão como em muitos e ser os ómnibus dos prazos, faz companhia à Madalena Pestana, uma lutação para o fal Inglês de Crespo (José Capela) porque ambos se articulam em os seus compromissos para o momento exato que vive há longo tempo e que temos ultrapassado, porque ali, no Teatro do Primeiro Acto, ficamos todos com 30 anos.»

Alves Redel

«Por cántimas próprias e também alianas do teatro profissional, do grupo de teatro andar e universitário têm um papel decisivo a desempenhar para a renovação de um autêntico público de teatro.

O Clube de Teatro, Primeiro Acto com o seu espectáculo inaugural e que marca o seu primeiro acto público, aguçou os sentidos e o espírito de um teatro necessário.

Paralisa a todos, e tem especial ao Armando Cellas, que se revela um renovador com quem devemos necessariamente contar.

Fernando Gusmão

«Ousada e estimulante a participação do Coronel Armando Cellas, neste espectáculo. Teve ainda o mérito de alcançar um equilíbrio, numa equipa onde alguns pela primeira vez fazem Teatro. Espectáculo estruturado e inovador.»

Manuel Ferreira

Se gosta de bom Teatro, não perca este espectáculo!

Tip. Heitor Alves - 1.000. ss. - 123.068



Folheto de Antígona

Desenho de Francisco Relógio a propósito de Antígona.

fundação. Apesar de reservas postas à escolha da versão de Anouilh, a encenação exigente, a interpretação poderosa de Madalena Pestana e, sem dúvida, a mensagem de revolta que o público sentia intensamente no momento grave que se vivia no País, tudo se conjugou para abrir em glória e de forma irrepetível a história do Primeiro Acto, num espectáculo com força e sem concessões ou elementos supérfluos.

Já Manuel Grangeio Crespo era um assumido marginal: dirigira uma companhia de teatro *underground* em Nova Iorque, onde se dizia que vivera numa comunidade *hippie*. O seu primeiro espectáculo foi a leitura encenada de um texto seu, publicado em livro – *No princípio será a carne*. Devido à previsível recusa da Censura, optou-se pelo risco de fazer os espectáculos sem quaisquer licenças. Crespo tinha uma doença neurológica – que o matou – que o mantinha numa cadeira de rodas. Quando chegava ao 1º Acto, que não tinha qualquer ajuda à mobilidade, era preciso transportá-lo ao colo pela escada, o que se fazia no meio de grandes gargalhadas. Esta bravura que o caracterizava era vibrante nas suas realizações. A leitura encenada do texto envolvia diversas luzes “pirilampus” de carros de polícia, espalhadas pela sala, vários gravadores de som passando a mesma fita, gravando e reproduzindo em sequência e, *last but not least*, a destruição sistemática de dezenas de exemplares do livro, em cada sessão!

Não se tratava de um grande texto ou de uma grande encenação. Aqui, foi o insólito que marcou um espectáculo imaginativo, de *épater le bourgeois*, mas que não exibira rigor nem solidez.

Meses depois, Crespo propôs e obteve autorização para conduzir um colectivo espontâneo na construção improvisada de um novo espectáculo. Intitulou ele o projecto de *Jogos dramáticos*, desenrolando-se uma vez por semana. O recrutamento dos participantes decorreu

em sala aberta com uma espécie de sessão de grupo-análise, que sacudiu os voluntários de forma porventura excessiva. Passadas as diversas provas e improvisações, ao fim de algumas semanas, o resultado era uma espécie de teatro espontâneo de autoria colectiva, cujo valor principal era a ousadia absoluta, uma experiência ao gosto dos *happenings* que estavam na moda “lá fora”. Na última sessão, uma personagem, que simbolizava a Igreja, abençoava uma aliança entre o General e o Capitalista! Era um exercício gratuito que podia deitar a perder o 1.º Acto.

A Direcção convocou os participantes e literalmente proibiu o projecto, arrostando com as críticas que bem se imaginam. Entre os mais duros críticos, salientou-se o jornalista e escritor Fernando Madureira.

A terceira realização aqui seleccionada foi *A cantora careca*, de Ionesco, encenada por Carlos Nery. Uma direcção correcta e rigorosa, sem pretensões fantasiosas, valorizou a transmissão do admirável texto, por actores talentosos (entre os quais Carmen Santos), com *métier* e trabalho aturado. A promessa de um trabalho continuado, que não se concretizou, infelizmente, apesar de, durante meses, Nery ter ensaiado *Woyzeck*, de Georg Büchner, nunca apresentado.

A Censura e outros “amigos”

Cada espectáculo teatral precisava de visto da Censura – como o 1.º Acto era “amador”, o visto sobre o texto bastava. Depois, para cada sessão, licença da Direcção Geral dos Espectáculos, pedida ao delegado concelhio, com exibição do visto.

Mas a repercussão do que ali se fazia alterou tudo: graças ao 1.º Acto, a partir de certa altura, os espectáculos de teatro amador passaram a ter ensaio de censura, como os profissionais. E o visto passou a ser mais difícil de conseguir, como se calcula.

O mesmo aconteceu com sessões de canções. Era a época das baladas e "baladeiros" – o mais famoso dos quais foi Zeca Afonso.

No clube seguia-se um procedimento habilidoso, aproveitando a letra da Lei de então – bastava pagar uma licença de "acto de variedades" e, a coberto dela, havia poesia, canções e o mais que se imagina. A repetição incessante e com grande êxito desses "actos de variedades" com um baladista sul-americano – Carlos, presumível refugiado político – resultou numa injunção da Censura: agora, sempre que haja textos, falados ou cantados, cada texto tem de ter o visto! Outro contributo do Primeiro Acto para o apertar da Censura!

Em fins de 1969, realizaram-se eleições para a Assembleia Nacional, as primeiras sob o governo de Marcelo Caetano, havendo alguma abertura aparente a candidaturas de oposição. Prudentemente, o Primeiro Acto decidiu não ceder o teatro para actos de propaganda eleitoral, prevendo que isso viesse a causar, após as eleições, um encerramento compulsivo. A decisão foi muito contestada, interna e externamente, por quem achava que esse desfecho seria desejável mesmo, por vergonhoso para o regime. Estas discussões apareceram relatadas por informadores, em processos encontrados na P.I.D.E., após o 25 de Abril. Em todo o caso, o grupo que fazia *Antígona* assumiu ir representar a peça em *tournee* eleitoral, sem identificar a produção do Clube. Mas, no Clube, fez-se uma sessão de poesia e canções sem qualquer referência às eleições, embora todos os intervenientes fossem notórios apoiantes da Oposição. Um deles – Deniz Cintra, irmão de Luís Miguel Cintra – exhibia na viola um pequeno autocolante da CDE – movimento de oposição. Foi o suficiente para ser conduzido à esquadra e vários dirigentes do Primeiro Acto serem chamados constantemente à Polícia durante duas ou três semanas, com pretextos fúteis, sempre acabando nessa sessão de "baladas teatrais", como ficou escrito nos autos...

Influentes e influenciados

Já foi mencionado que a ideia inicial era o grupo de teatro amador, e Armando Caldas, que vinha do Teatro Moderno de Lisboa, trouxe apoios de outros membros dessa Companhia, tendo, por exemplo, Carmen Dolores, Costa Ferreira, Fernando Gusmão e Rogério Paulo acompanhado e acarinhado o projecto, já na sua configuração de Clube de Teatro.

Nomes como Adolfo Gutkin, Carlos Avilez, Jorge Listopad e outros que se considerava que apontavam caminhos para o Teatro em Portugal, vieram ajudar, pelo menos a pensar nesses caminhos. Do estrangeiro, era muito forte o Maio de 68, mas falava-se com entusiasmo em Julian Beck, no Living Theatre, em Grotowski...

O traço essencial do 1.º Acto era mesmo o Clube, a placa giratória de pessoas e influências, que por vezes o atravessavam sem deixar rasto. O espaço de encontro em liberdade foi talvez o factor que deixou mais importante legado, pois constituiu muitas vezes a oportunidade desse encontro que melhora as pessoas e a sua intervenção social, podendo dizer-se que houve aí um pequeno contributo para a revolução que surgiu anos mais tarde. Isto, mesmo nas pessoas já calhadas em coisas mais ou menos subversivas, pelas condições que os programas e o espaço ofereciam.

Mas, para quem estava fora de tudo isso, mal conhecia o teatro que se fazia em Portugal, e o que ele queria reflectir, foi um acordar de consciência e de atenção para o teatro como meio de informação e para a cultura como valor da identidade e da identificação, numa sociedade que reprimia a comunicação entre as pessoas.

Este efeito não foi o mais ruidoso mas, volvidos quase quarenta anos, foi porventura o mais duradouro e significativo para o Teatro.



As mulheres (in)visíveis de Luísa Costa Gomes¹

Vanessa Silva Pereira

A centralidade atribuída aos elementos do sexo feminino, em todas as fases da sua produção, faz de *Nunca nada de ninguém* um caso de excepção no teatro português. Este texto "no feminino", que foi encomendado por Ana Tamen e escrito por Luísa Costa Gomes, é, nos três interlúdios que precedem os três actos da peça, quase inteiramente povoado por mulheres². Neste artigo³, usando das palavras de Elin Diamond que citamos em epígrafe, vamos avaliar não só da "visibilidade" que adquirem as personagens femininas de *Nunca nada de ninguém*, mas ainda do tipo de visibilidade que lhes é "permitida" enquanto personagens individuais. A problemática da individualidade feminina vai ser relacionada com as características patriarcais do discurso que determinam a natureza de excepção deste texto (porque construído essencialmente por mulheres). Utilizaremos para esta discussão, sobre a natureza do discurso patriarcal e do sujeito feminino, as noções definidas por Irigaray no seu artigo "The power of discourse and the subordination of the feminine". Fazendo uso das noções de feminilidade, ironia e patriarcalismo, vamos explicar como a autora abre um espaço irónico nos três interlúdios que reforça a visibilidade das mulheres presentes em palco, sem deixar ao mesmo tempo de enfatizar a sua condição feminina de invisibilidade social, histórica e política.

Se é certo que encontramos nos três interlúdios desta

The lighted stage queries the world of "permissible" visibility: what can, and more importantly, what cannot be seen. (Diamond 1988: 192).

peça a presença quase exclusiva das mulheres, chegamos a saber muito pouco acerca das suas motivações enquanto personagens individuais. No primeiro interlúdio, diz-se: "Em palco estão cinco mulheres, (...) o primeiro interlúdio é constituído pelos discursos destas cinco mulheres, discursos curtos, entrecortados de pausas, interrompidos por outros, retomados, abandonados; o que é necessário manter é o fluir das palavras e das histórias" (Gomes 1991: 13). Os discursos "curtos" e "entrecortados", as constantes "pausas" e "interrupções", dificultam ao espectador a tarefa de diferenciação das personagens já que a "fluidez" do discurso (sublinhada no original), faz confundir as falas e as experiências de cada personagem. Esta situação torna-se ainda mais evidente se pensarmos que as personagens em vez de individualmente nomeadas são simplesmente numeradas, de uma a quinze, do primeiro ao último interlúdio. Estas personagens problematizam ainda a sua individualidade não apenas na forma como falam mas naquilo "de que" falam. As cinco mulheres, interlúdio após interlúdio, fazem outras personagens falar através de si: os filhos, maridos ou companheiros. Este facto contribui para que a sua individualidade se torne problemática, sendo mais facilmente compreendido se recorrermos às palavras de Irigaray sobre a posição das mulheres no discurso patriarcal: "o homem nunca foi reduzido a uma simples função reprodutora" (...) enquanto que a mulher

<

Nunca nada de ninguém, de Luísa Costa Gomes, enc. Ana Tamen, Acarte, 1991 (Paulo Filipe e Rita Blanco), fot. José Manuel.

Vanessa Silva Pereira

é leitora de português na Universidade de Manchester.

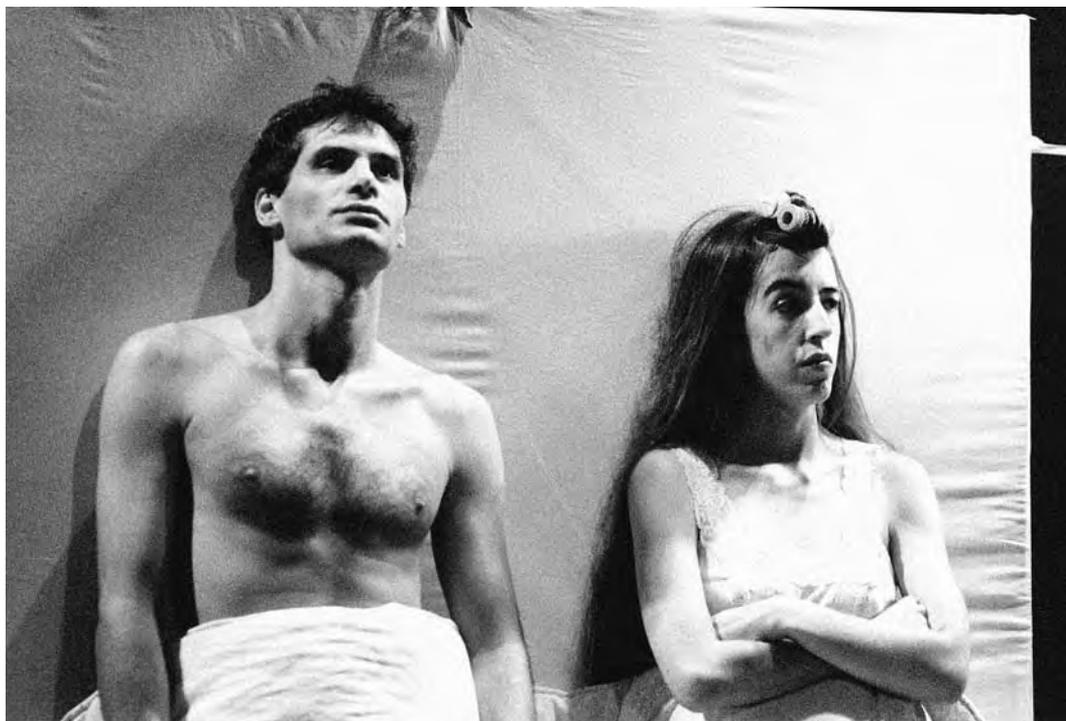
<

¹ O título deste artigo parafraseia o artigo de Elin Diamond, "(In)visible Bodies in Churchill's Theatre", do qual é também retirada a epígrafe.

² *Nunca nada de ninguém* estreou a 7 de Novembro de 1991 no ACARTE / Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. O espectáculo foi encenado por Ana Tamen e no elenco encontravam-se Rita Blanco, Paulo Filipe, Lídia Franco, João Lagarto, Nuno Melo, Teresa Roby e Alexandra Rosa.

³ Este artigo decorre da investigação para a tese de mestrado *Voicing the Invisible: gender, character and discourse in Luísa Costa Gomes and Caryl Churchill*, concluída na Universidade de Manchester (2006).

>
Nunca nada de ninguém,
 de Luísa Costa Gomes,
 enc. Ana Tamen,
 Acarte, 1991
 (Nuno Melo
 e Alexandra Rosa),
 fot. José Manuel.



"nunca foi senão mãe" (Irigaray 1985: 83, tradução minha). Ao fazerem depender a sua existência da condição de mães e esposas, as personagens femininas relembram ao espectador as dificuldades, sublinhadas pela citação de Irigaray, da representação autónoma e individual das mulheres no discurso patriarcal.

A problemática da individualidade das personagens femininas relaciona-se, nesta peça, com os elementos contraditórios que simultaneamente afirmam e fazem perigar a visibilidade destas mesmas personagens. O espectador vê um grupo de mulheres que, em vez de susterm a esperada centralidade, remetem constantemente para um espaço de acontecimentos que está além do palco. Cria-se um desfazamento (entre o que se espera e o que de facto acontece, entre o que se diz e o que se quer dizer ou entre o que se diz e o que se vê) que remete para o espaço irónico do texto. Este espaço está dependente, como no primeiro interlúdio, da representação de personagens ausentes nos discursos das personagens femininas em palco, e, no segundo interlúdio, das chamadas personagens "invisíveis". Escreve a autora, no segundo interlúdio: "No palco está uma mulher que, de frente para o público, na esquerda centro, empurra um baloiço onde não há ninguém. Fala para uma pessoa invisível, o ex-marido, que estaria à frente do baloiço, enquanto dá balanço" (Gomes 1991: 61). Aqui, uma situação familiar (um jardim infantil, uma conversa entre ex-marido e mulher, uma criança que anda de baloiço) deixa de o ser, porque se produz um estranhamento na acção através da presença de personagens invisíveis, que tornam distante uma cena de contornos realistas. A secundarização discursiva das personagens que estão física e visualmente presentes, relativamente àquelas que apenas se encontram ali nos fantasmas dos escorregas e dos baloiços vazios, obriga a um questionamento irónico da posição central destas mulheres (invisibilidade), sem, no entanto, permitir que o espectador desvie delas por completo a atenção (visibilidade), já que são realmente as

únicas personagens que se encontram em palco. A definição que Linda Hutcheon apresenta da utilização de ironia pelos discursos subalternos, ajuda a entender o carácter perturbador da alternância visibilidade/invisibilidade nesta peça: "o jogo a múltiplas vozes do que é dito e desdito e que permite ironizar a voz unívoca do discurso autoritário" (Hutcheon 1994: 202 t.m.). O "discurso autoritário" aqui seria o patriarcal e as "vozes múltiplas", as femininas, que questionam e obrigam a um distanciamento relativamente a este discurso, fazendo e desfazendo a centralidade das personagens femininas e enfatizando a difícil visibilidade das mulheres na sociedade em geral.

O "jogo a múltiplas vozes" assume outras dimensões irónicas ainda no segundo interlúdio e também no interlúdio final. No segundo interlúdio, as mulheres que começam por "realisticamente" trocar experiências pessoais, passam sem aviso prévio à repetição mecânica de frases que fazem lembrar o conteúdo de uma qualquer revista "feminina". O discurso que inicialmente era individual transforma-se em colectivo e o interlúdio termina com as mulheres transformadas em coro. As falas sincronizadas das personagens femininas figuram aqui como uma revisitação irónica do coro da tragédia clássica. Se um coro grego seria o mecanismo através do qual o dramaturgo procuraria expressar a consciência colectiva de uma determinada sociedade, este pseudo-coro transforma as mulheres que o compõem em robots ou máquinas-falantes pré-programadas pela sociedade patriarcal para dar voz a uma determinada ideia de feminilidade que aparece falsamente como sua. Diz-nos ainda Irigaray no mesmo artigo: "'feminilidade' é um papel, e uma imagem, um valor, um valor imposto às mulheres por sistemas masculinos de representação. Neste disfarce de feminilidade a mulher perde-se a si própria, e perde-se por explorar a sua feminilidade" (Irigaray 1985: 84). Ao se conformarem com uma noção de feminilidade construída a partir de coordenadas masculinas, estas mulheres encontram-se numa posição de subordinação relativamente ao sujeito



masculino e de inviabilização da sua própria posição enquanto sujeito, mas não sem antes dominarem fisicamente o palco e dele eliminarem quaisquer resquícios da presença masculina.

O terceiro interlúdio traz-nos ainda um outro caso de (in)subordinação feminina. No último interlúdio, quatro mulheres visitam a Décima Quarta que teve o seu primeiro filho e que aguarda com ansiedade "há três dias" a visita do seu marido. Rapidamente, a centralidade da Quarta Mulher é substituída por uma discussão entre outras quatro sobre os maridos de cada uma e daí prossegue para outros temas "femininos" (beleza, dietas, telenovelas). Ironicamente, a discussão das mulheres só termina com a chegada dos tão aguardados visitantes (homens), que ao entrarem em palco proclamam como sua a tarefa de defenderem os direitos das mulheres. As personagens masculinas apresentam-se ao público e os seus nomes são os de importantes personalidades da história portuguesa (dos séculos XV e XVII): Bartolomeu Dias, Tristão Vaz Teixeira, Diogo Cão e Manuel Bernardes. Estas personagens, embora sejam as únicas personagens masculinas que aparecem nos três interlúdios, servem para enfatizar o estatuto do anonimato feminino. As mulheres sem nome (que povoaram a totalidade deste e dos dois outros interlúdios) nada podem contra o discurso patriarcal que as exclui da memória colectiva e histórica. E, por isso, é de certa forma legítimo e seguramente irónico, que estes homens se afirmem como os únicos que se encontram em condições de proclamar os direitos das mulheres e de promover a sua libertação. É a estes que é dado o privilégio de se expressarem livremente dentro do discurso patriarcal e de finalizarem o interlúdio, impossibilitando que o mesmo se passe com as personagens femininas, ainda que sejam elas que efectivamente falem a maior parte do tempo.

Em conclusão, se são realmente as mulheres que são visíveis nos três interlúdios da peça, só lhes é permitido aparecer se diluírem a sua identidade para dar lugar a

outras personagens fora do palco. É justamente neste paradoxo que residem os problemas da visibilidade das personagens femininas de *Nunca nada de ninguém*, mas simultaneamente a garantia da sua presença na memória do espectador. Costa Gomes é capaz de sublinhar no seu texto a invisibilidade a que é confinado o sexo feminino numa sociedade patriarcal, aplicando às mulheres as mesmas ideias elaboradas pela lógica masculina mas com uma diferença: a autora expõe a invisibilidade feminina no discurso patriarcal, "sem" tornar as suas próprias personagens invisíveis (e, por isso, esquecidas por um público formado pelos padrões masculinos de representação), através da criação de um espaço irónico entre o que vemos em palco (um grande número de personagens femininas) e os únicos papéis que são permitidos às mulheres (secundários). Esta representação irónica de figuras pseudo-poderosas torna visível o que deveria permanecer invisível, ao expor os papéis impostos às mulheres dentro e fora dos palcos.

Referências bibliográficas

- DIAMOND, Elin (1988), "(In)visible bodies in Churchill's theatre", *Theatre Journal*, 40.2 (May), 188-204.
- GOMES, Luísa Costa (1991), *Nunca nada de ninguém*, Lisboa, Edições Cotovia.
- HUTCHEON, Linda (1994), *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London: Routledge.
- IRIGARAY, Luce (1985), "The power of discourse and the subordination of the feminine", in *This Sex which is not One*, Ithaca: Cornell U.P., pp.68-85.
- PEREIRA, Vanessa Silva (2006), *Voicing the Invisible: Gender, Character and Discourse in Luísa Costa Gomes and Caryl Churchill*, Manchester, Universidade de Manchester (texto policopiado).

>
*Et soudain,
 des nuits d'éveil,*
 enc. Ariane Mnouchkine,
 Teatro do Exército Russo,
 Moscovo, 1998,
 fot. Viktor Bajenov.



Por um actor europeu...

Georges Banu

Para Patrice Chéreau

Certamente ninguém duvida da existência de uma "ideia" europeia de teatro! Constituída no tempo e declinada geograficamente, deixa-se identificar, situar, deixa-se mesmo formular.

Esta evidência não é nenhuma verdade do Senhor de Lapalisse porque hoje, depois dos processos tentados e dos empréstimos operados, volta a confirmar-se. A hibridação oriental, por exemplo, muitas vezes encarada e eventualmente praticada, pareceu útil num dado momento, mas não conseguiu abalar ou melhorar no essencial esta "ideia europeia" de teatro. A emergência da encenação acabou por alargá-la ou até moldá-la de maneira diferente sem afectar por isso as bases que herdara. Apesar das reservas, dos enxertos, dos reajustes, continua a ser, aqui, no Velho Continente, o termo de referência que alimenta o movimento crítico e mantém o processo dialéctico. Oriunda do Ocidente, ela admite - exige - o Novo, mesmo que à custa da conservação defeituosa, imperfeita, das formas, que lhe será tão fortemente censurada. O que a identifica é propor uma definição prévia que, hoje mais do que nunca, integra o seu trabalho perpétuo de reformulação das expressões, das soluções, das opções.

O teatro europeu assenta em fundamentos indefectíveis mas que, periodicamente, permitem a tomada de distâncias e a metamorfose passageira. Abandona-se o lugar teatral para mais facilmente se voltar a ele, a personagem é posta em crise, mas perdura, a fábula ora é posta de lado ora é reivindicada; todos estes ataques constantes, esta postura crítica nunca abandonada, impedem "a mineralização" oriental, fascinante e não

menos perigosa, em proveito duma fluidez refractária à constituição dum repertório de sinais, à elaboração dum capital mnemónico, à transmissão correcta dum legado.

Aqui, a preservação do "mesmo" é acompanhada pelas variações do "diferente", reclama-as mesmo e, em última instância, é na base do seu cruzamento que se afirma o inédito da "ideia" europeia de teatro. O princípio global consiste na existência de um modelo de liberdade que tem como premissa a inexistência de formas e de respostas cénicas imutáveis, que deverão ser reinventadas, re-imaginadas de cada vez. Para uma obra - toda a gente está de acordo neste ponto - não existe uma resposta definitiva, há que inventar uma abordagem nova e reinventar soluções diferentes. É este o desafio. E ele é indissociável desta dinâmica "europeia" cuja força consiste em revelar linhas de força sem por isso as erigir em lei absoluta nem em catálogo dos sinais. Isso engendra o desconhecido, incita à descoberta e evita a uniformização. Sempre em movimento, a "ideia" nasce das combinações dum *puzzle* permanentemente recomeçado.

A unidade pedagógica

Haverá um actor "europeu" capaz de encarnar a evidência desta "ideia" sobre a qual, tacitamente, todos estão de acordo? As bases de um tal consenso existem e os programas de ensino confirmam-no. Situa-se todos, explicitamente ou não, na senda do sistema de Stanislavski ao qual se acrescentam disciplinas de formação que variam pontualmente sem porem em causa a finalidade primordial. De país para país, a formação revela-se habitada por uma expectativa comum em relação ao actor; de resto, espera-



se que conduza a esse resultado. Para lá das distinções locais, as escolas de teatro, segundo os seus programas, afirmam de maneira implícita a intenção de formar intérpretes que se conformem com uma espécie de – expressão, sem dúvida agressiva – retrato-robot. Pelo menos no papel! É verdade que isso não tem nada a ver com uma formatação uniforme, mas temos de admitir a existência de um denominador comum como ponto de partida do ensino europeu. A vocação de qualquer pedagogia teatral institucional consiste em assegurar-lhe à partida os fundamentos. Inicialmente, as escolas, temos de admitir, mais do que os teatros depois, orientam-se na direcção dum horizonte de expectativas, horizonte incerto, é verdade, mas mesmo assim integrado no objectivo pedagógico da formação. Essa intenção inicial será corrigida, mas não infirmada, pela prática subsequente!

As fracturas culturais

O que une não deve camuflar o que diferencia. E se a Europa pode existir como modelo, este, ninguém o ignora, forma-se com base nas culturas, seguramente aparentadas por um certo número de parâmetros, mas igualmente divergentes. Elas diferenciam-se pelas diferentes respostas que dão à questão do verdadeiro e do falso, da ordem e da desordem, do baixo e do alto do corpo... e as suas particularidades impregnam os actores que acabam por ser os seus reveladores. Por exemplo, o trabalho feito sobre o repertório nacional não os deixa indemnes, porque formar-se no confronto com Racine e Marivaux, Büchner e Kleist, Goldoni ou Myckiewicz não pode deixar de ter consequências. Eles confrontam os alunos-aprendizes, futuros actores, com códigos de representação diferentes, impõem predeterminações complexas que estão na base duma identidade cultural, com tudo o que ela supõe de diferença no plano intelectual e físico.

Como é que se pode não admitir que um actor formado com os textos de Racine e de Marivaux e visualmente educado pelos quadros de Poussin e de Chardin tenha

uma relação com o corpo diferente da do actor familiarizado com Bosch e com os "mestres menores holandeses" onde as posturas reenviam para o comportamento quotidiano focalizado sobretudo no "baixo do corpo"? Do mesmo modo que, onde reina a estética do artifício, não se encontrarão os mesmos actores que se encontram nos sítios onde são formados segundo as regras do realismo e do seu culto do verdadeiro. As mesmas observações podem ser estendidas a outros domínios, a continuidade ou o carácter fragmentário dos textos, a organização sintáctica, a relação com a língua e com os dialectos...

A marca deixada por esses sinais de memórias afectam o jogo do actor que transporta consigo o marcador de uma pertença de que nunca é bom dissociar-se. O jogo de actor "europeu" está sempre matizado por uma "cor local", e assim o actor se diferencia sem ter que sacrificar o modelo global. Para ele não se trata duma dilaceração – como, por exemplo, para o actor oriental que representa no estilo "europeu" –, mas de uma tensão necessária. O êxito depende da presença simultânea dos dois termos no jogo, porque, se um se sobrepõe ao outro, o desequilíbrio resultante torna o actor ou demasiado "europeamente" anónimo ou demasiado localmente enraizado.

Histórias contrastadas

Depois da Segunda Guerra Mundial, a Europa encontrou-se dividida – divisão que teve múltiplas consequências e às quais o teatro não escapou. A Leste como no Ocidente, foram-lhe cometidas vocações diferentes e essa oposição teve consequências não só na escrita e nos temas impostos, nas opções de encenação, mas, mais profundamente ainda, no jogo dos actores. E assim, às fracturas culturais herdadas acrescentaram-se outras, históricas e políticas.

Isso conduziu, sobretudo sob o reinado do comunismo, à emergência dum estilo de representação, dito do "Leste", que se define por um forte envolvimento, visto como excessivo por alguns visitantes do Ocidente, porque os

<

Na solidão dos campos de algodão,
de Koltès,
enc. Patrice Chéreau,
1995 (Patrice Chéreau e Pascal Gregory),
fot. (ensaio) Pos Ribas.

<

Fénix,
de Tsvetaeva,
enc. Klaus Michaël Grüber,
Schaubühne, 1990
(Udo Samel e Klaus Michaël Grüber),
fot. (ensaio) Ruth Waltz.

Klaus Michaël Grüber,
1988, fot. Ruth Waltz.

>

>

Não voltarei nunca mais,
 texto e enc. T. Kantor,
 1988 (Tadeusz Kantor
 e Marie Vayssière),
 fot. Brigitte Enguerand.

>

Peter Stein,
 1995,
 fot. Ruth Waltz.

>

Woyzeck,
 de G. Büchner,
 enc. Mathias Langhoff,
 Schauspiel de Bochum,
 1969.

actores se implicam, combatem, encaram a sua actividade como algo de predominantemente útil. São quase sempre refractários às virtudes do lúdico, à ligeireza ou à fragmentação tão valorizadas no Ocidente. O jogo de actor que se pratica nas duas partes da Europa constituiu-se a partir do objectivo atribuído ao teatro em cada uma delas, de tudo o que ele exige e implica. No Leste, representar em força define tanto o estilo militante oficialmente imposto, como o estilo, digamos, "dissidente". Trata-se, portanto, sempre de um combate em que o actor se sente como um soldado. Os actores, salvo raras excepções, adaptam o seu modo de representar às tarefas que o teatro, em determinado contexto, tem que assumir. E assim, ao considerar-se responsável – sobretudo em relação ao poder instituído e às suas exigências –, o actor do Leste distinguir-se-á do seu camarada do Ocidente e, através dos seus modos de representar, será possível reconhecer as linhas de ruptura que dividem a Europa. As sequelas ainda hoje persistem.

Representar na sua própria língua

Se a língua, como diz Lacan, estrutura o inconsciente, o mesmo se passa com o jogo do actor. O actor apoia-se no génio da sua língua integrando os seus dados sintácticos, fonéticos e... do calão! Karl Kraus confessava num dos seus aforismos: "eu não domino a língua, mas a língua domina-me completamente... tenho com ela uma relação que me faz conceber pensamentos e ela faz de mim o que quer. A língua é uma amante e mestra dos pensamentos" (1998: 43).

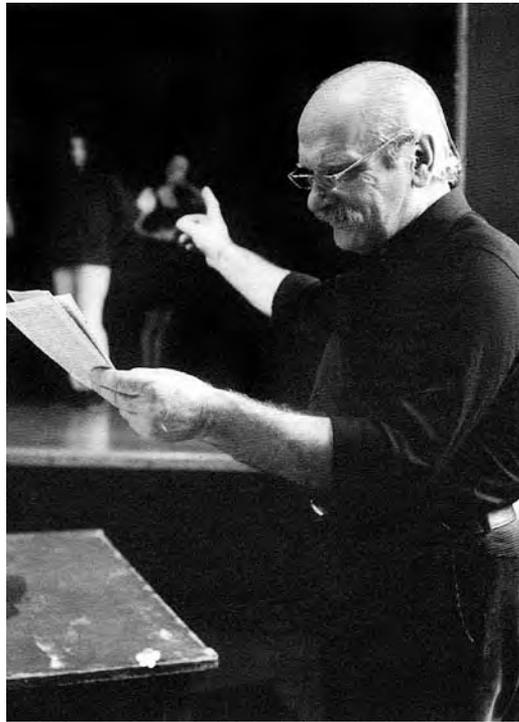
Este pensamento de escritor aplica-se também ao actor. A língua impõe ao jogo do actor uma organização e um ritmo, assume um passado e reenvia para uma condição social, cultural... ela liga o actor a uma identidade inscrita na sua arquitectura como no seu vocabulário. Ela predetermina o jogo do actor. Há que reconhecer! Esta asserção diz respeito apenas ao "teatro em prosa" porque, pelo contrário, o "teatro de ópera", como se dizia



antigamente, apesar da diversidade dos libretos, fala a língua comum do... canto! De certo modo, é ele que incarna a unidade da Europa... se bem que, mesmo aí, as "fracturas culturais" do continente se manifestem muitas vezes.

O actor, apesar de europeu, só se realiza na sua língua. Ele entende-a e dá-a a entender e a ouvir, segue-a, liberta-se dela, prisioneiro apaixonado ou rebelde insatisfeito. Jogar com as suas próprias palavras é gozar duma liberdade que se não conhece noutra lugar, revelar ressonâncias ocultas ou proceder a rupturas, a espasmos que só a familiaridade com uma sintaxe permite. A língua isola o actor ao mesmo tempo que lhe dá a latitude de se perder, de se reencontrar, em total segurança. Ele não é seu prisioneiro, é o seu legatário vivo.

Sem entrar em considerações psicanalíticas, temos de admitir que o actor mantém com a língua materna uma relação erótica, que se entrega a ela de corpo e alma e que nunca poderá libertar-se inteiramente dela. Razão profunda, inultrapassável, que explica por que nunca



<
Reigen,
 de Philippe Boesmans,
 Théâtre Royal de la
 Monnaie,
 1993 (Luc Bondy e Renate
 Krössner),
 fot. Ruth Waltz.

Piotr Formenco, 1994,
 fot. Sophie Steinberger.

>



semelhanças no jogo dos actores "latinos" que se distinguem dos seus colegas anglo-saxónicos ou eslavos? Como não evocar aqui *Wielopole, Wielopole* onde o "coro" dos soldados era representado por actores italianos cujas silhuetas e cujos movimentos se opunham ao grotesco corporal desenvolvido pelos polacos da companhia Cricot 2? E os actores nórdicos não dão mostras duma presença concreta, física, que os outros não têm? Estas ilhotas identitárias dão conta de uma abordagem do jogo do actor que ultrapassa o mero contexto nacional. A Europa permite, por causa da sua constituição, identificar tais especificidades territoriais com tudo o que comportam de incidências culturais e... teatrais. Somos assim obrigados a abordar o actor tendo em conta a multiplicidade da Europa, não só nacional mas, de forma mais vasta, regional.

Estas "zonas identitárias" distinguem-se por um tipo de jogo do actor que pode seduzir os encenadores que se interessam por contactar com ele, como por exemplo Jacques Lassalle ou Ghabor Zsambeki que se confessam fascinados pelos actores noruegueses, sem falar de Declan Donnellan que adora trabalhar na Rússia. Constituem, no entanto, excepções porque, a maior parte das vezes, os encenadores queixam-se da mediocridade dos actores dos países de acolhimento, considerados sempre de qualidade inferior à dos do seu país de origem. Razão pela qual alguém como Warlikowski decide hoje só fazer teatro na Polónia, para, no estrangeiro, se dedicar apenas à ópera. Mesmo se os encenadores circulam mais facilmente que os actores, também eles ficam prisioneiros do seu território e se exprimem melhor graças aos actores a que estão habituados desde o começo. Eles sentem, e até cultivam, tanto a saudade dos "seus" actores que por vezes, demasiadas vezes, se entregam a comentários depreciativos em relação aos actores estrangeiros com quem trabalham: o encenador não sabe até que ponto, apesar das veleidades da mobilidade, ele se revela assim dependente do "seu actor", actor das origens. Os casos raros em que semelhantes mal-entendidos não ocorrem, com Strehler

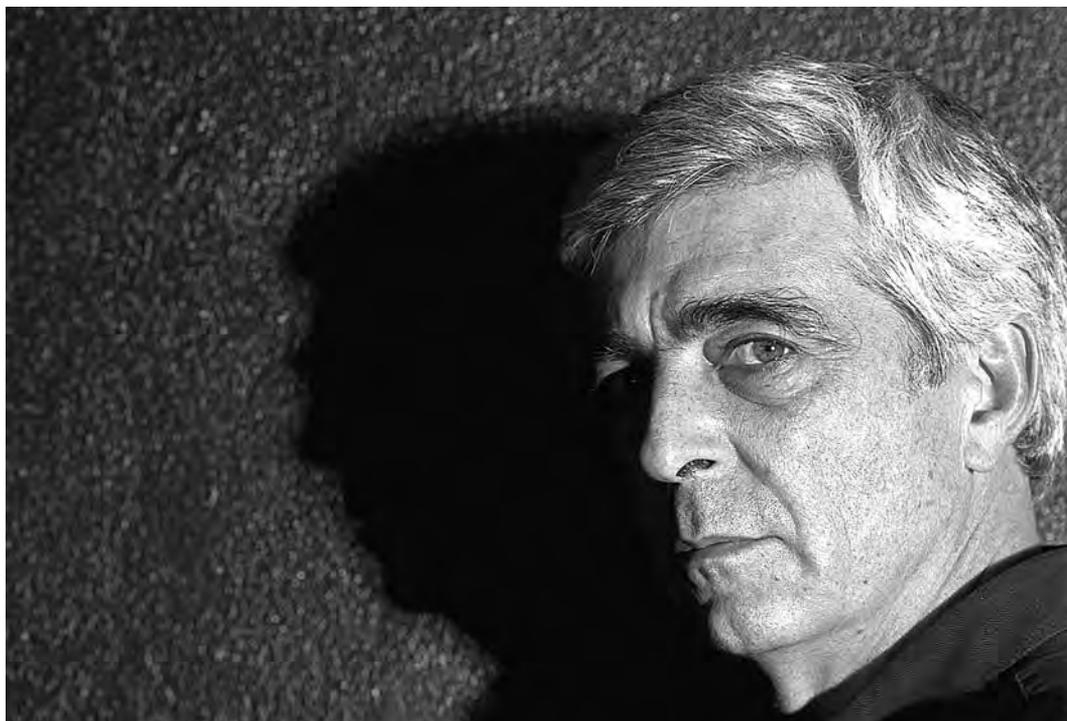
<
O homem difícil,
 de Hoffmannsthal,
 enc. Jacques Lassalle,
 Théâtre de la Coline,
 1995 (Andrei Se,
 Océane Mozas
 e Jacques Lassalle),
 fot. (ensaio)
 Emmanuel Robert.

haverá um actor completamente realizado, que atinja o mais fundo dos seus recursos, numa língua diferente da sua. Pode haver intentos, habituações, mas para o actor, o grande actor, a dissolução noutra língua, mesmo que desejada, nunca acontecerá. Ele não conseguirá nunca fazer ouvir as palavras nas suas ressonâncias secretas nem enveredar por caminhos aparentemente ilícitos para exaltar ou deslocar as estruturas, nunca conseguirá tornar "estrangeira", portanto como vinda de outro lugar, a sua própria língua! É por isso que a diversidade linguística da Europa mantém a diversidade dos seus actores.

Áreas identitárias

O actor põe a nu não só as fronteiras da Europa, como também as suas famílias culturais e as suas áreas próprias. Assim se opera a ultrapassagem da identidade nacional e a emergência dum parentesco regional assente em proximidades mais ou menos específicas da língua, do corpo, do próprio mundo. Quem não reconhece

>
Luís Miguel Cintra,
2006,
fot. Luísa Ferreira.



ou Grüber em Paris, Donnellan em Moscovo, ou Fisbach em Tóquio, explicam-se pela familiaridade dos encenadores com essas culturas e com os seus actores: são conhecedores informados e ao mesmo tempo têm a atracção pelo estranho... Para eles, não se trata apenas de satisfazer uma encomenda mercenária. Mas, do lado de outros, quantas incompatibilidades tácitas, quantas rejeições recíprocas, quantos diálogos impedidos... em nome duma mesma desconsideração dos actores do país de acolhimento. Por estranho que possa parecer, na Europa, o homem de teatro não se sente facilmente bem fora do seu território. Como prova veja-se Peter Stein, que na Itália nunca conseguiu atingir o nível de jogo de actores a que chegou na Schaubühne, ou Fomenko na Comédie-Française. Cada um carrega consigo a nostalgia do actor de partida, equivalente cénico da língua e dos seus tesouros originários.

Um caso de figura mais particular intervém quando se trata de circular dentro de uma mesma área cultural: neste caso os obstáculos revelam-se menos graves e as rejeições são mais esbatidas. Como se subsistissem as bases dum diálogo possível no seio duma dessas "famílias": Vitez e Chéreau sentem-se à vontade em Itália, Zadek pode mudar sem problemas de Munique para Viena, mas não para Paris. As afinidades linguísticas e identitárias permitem aos encenadores acompanharem e dirigirem actores de países culturalmente aparentados. Uma excepção actual, seguramente porque suíça, Luc Bondy. O seu bilinguismo, a sua cultura familiar – o pai dirigia uma importante revista cultural em Paris –, a sua própria mobilidade interior permitem-lhe passar as fronteiras entre Paris e Berlim e conseguir êxitos de interpretação de actor iguais com Bruno Ganz ou Michel Piccoli, com Jutta Lampe ou Bulle Ogier. Como Strehler, oriundo dessa placa giratória da Europa que é Trieste, Bondy desenha os contornos dum actor europeu que é um dos raros a conseguir revelar para lá das diferenças nacionais e das culturas teatrais. Quem mais? Algumas vezes Grüber, no passado...

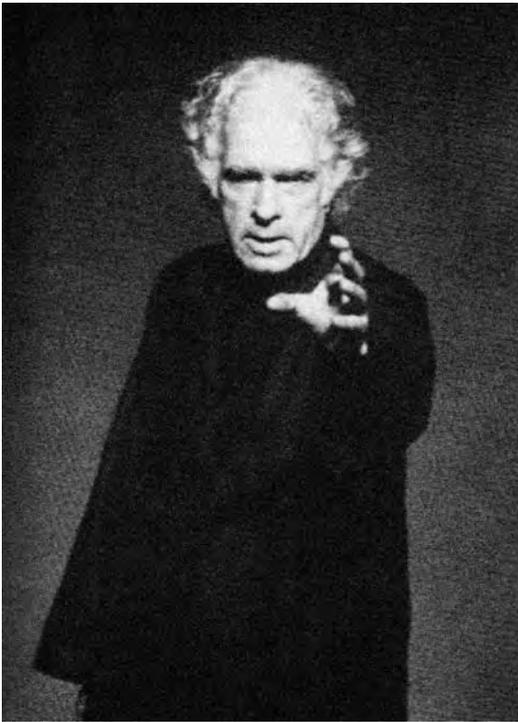
Em nome da ideia que funda o seu teatro, a Europa elaborou um sonho identificável, mas sempre localmente diferenciado. Nós, espectadores, conseguimos ainda assim reconhecer essa expectativa que nos une e detectar a sua concretização para lá de tudo o que a afecta e a contradiz. Nós gostamos de reconhecer o denominador comum, ao mesmo tempo que gozamos a diferença específica tão subtilmente destilada na arte dos actores europeus.

Para lá das diferenças

Os grandes actores são imóveis. Votados à imobilidade. Os actores de teatro – a precisão impõe-se porque estão sujeitos a outras regras e modos de presença, ao passo que o actor de cinema pode circular e integrar-se em elencos internacionais heteróclitos. No teatro, tais agrupamentos são raros e quando acontecem, com Brook ou com Mnouchkine, o projecto tem mais a marca pessoal dos encenadores que entendem afirmar assim a dimensão plural do mundo actual. Pluri-étnico e poliglota, esta impõe-se como figura da cidade moderna, cidade multicultural: aqui, em vez das singularidades do jogo, privilegia-se a aventura comum de uma equipa para que o conjunto possa levar a melhor sobre o individual. A ideia europeia do actor é deliberadamente arredada!

Apesar da evidência das diferenças, por vezes camufladas, por vezes silenciadas, certos actores conseguem ultrapassá-la e realizar-se sem remeterem sempre para os dados identitários do seu teatro. Identificam-se com o modelo do actor-poeta, actor cuja "aura" – para utilizar o termo de Benjamin – o torna exemplar no seio de um colectivo.

O actor-poeta transcende as fronteiras porque, apesar de impregnado pelos dados da sua formação, das suas origens, se destaca como um criador individual, isolado e liberto, único... Gérard Philippe ou Paul Scofield, no passado, e hoje Wutke na Alemanha, Fiona Shaw na Inglaterra, Luís Miguel Cintra em Portugal, Piotr Skiba na Polónia ou Marcel Iures na Roménia... e tantos outros.



<
Giorgio Strehler,
fot. L. Ciminaghi.

>
Les clowns,
criação colectiva,
Théâtre du Soleil, 1969
(Ariane Mnouchkine),
fot. Magnum Photos/
Martine Franck.



<
As bacantes,
de Eurípedes,
enc. Klaus Michaël Grüber,
Schaubühne de Berlim,
1974 (Michael König
e Bruno Ganz),
fot. Helga Kneidl.



<
1789,
criação colectiva,
Théâtre du Soleil,
1970-1971,
fot. Magnum Photos/
Martine Franck.

Eles são a prova duma ultrapassagem possível dos determinismos locais sem por isso os negarem. Eles incarnam, para um público deslumbrado, a figura do actor europeu. Este surge na fulgurância do actor-poeta, o único que atinge o horizonte de expectativa a que nenhuma sala da Europa pode escapar. É desejado, mas raramente se nos revela. Quando acontece, o espectador tem a experiência fugidia de uma ultrapassagem de barreiras e da realização de uma esperança tão forte e tantas vezes

frustrada. O actor europeu na sua expressão perfeita – que acontecimento! Reconforta o espectador europeu... também ele existe, raramente!

A esta exemplaridade individual junta-se por vezes outra, coral. Exemplaridade dos elencos perfeitamente compostos que, em conjunto, são a versão plural do actor europeu. Reconstitui-se através da união desses actores que, em comum, acabam por impô-la. Esta dimensão de plenitude emanava de espectáculos como *A disputa*, de

>
Hamlet,
de Shakespeare,
enc. Holger Berg,
1985 (Martin Wutke),
fot. Inge Rambow.

<>

Peer Gynt,
de Ibsen,
enc. Peter Zadek,
Berliner Ensemble,
2007,
fot. Epaminontas Stiliani.



Chéreau¹, *Três irmãs* de Krejca, *Il Campiello* de Strehler, *A Oresteia* de Stein, *Terra estrangeira* de Bondy, *Madame de Sade* de Bergman, *Antígona* de Vouyatzis, *Electra* de Vitez, *Como vos aprouver* de Donnellan, *Calígula* de Maniutiu ... Aqui, a identificação nacional esbate-se. Apesar de presente, provoca a impressão única de um teatro que, para lá de um país, só pode nascer na Europa. Estes grandes sucessos não silenciam o seu lugar de pertença, mas ao mesmo tempo integram-no numa visão mais vasta que assim se afirma. Ao mesmo tempo, estes espectáculos definem-se por um sentimento de unidade raramente conseguido noutros domínios e nesse caso, nós, na plateia, experimentamos a satisfação daquelas alianças culturais de que a nossa Europa se poderia orgulhar e que, cada vez mais, vai vendo desfeitas no plano político. O que a Europa falha assim, reconquista-o fugazmente, em cima dum palco. Mas estas *performances* sem par não são o resultado de elencos mistos, internacionais, como se podia pensar; bem pelo contrário, integram a dimensão nacional, ao mesmo tempo que a ultrapassam. É daí que vem o sucesso, dessa afirmação de si tornada não-incompatível com a ultrapassagem de si. Estes espectáculos são igualmente italianos, alemães, franceses, gregos, polacos,

romenos e... europeus. Aqui, "diferente" e "mesmo" associam-se numa relação secreta, continuamente em acção e, por uma vez, não se excluem: coabitam. O palco torna-se então a figura dessa utopia europeia cada vez mais abalada hoje em dia. O teatro e a cultura inspiraram-na, compete-lhes salvá-la! Últimas barreiras contra o cepticismo crescente.

Se existe uma "ideia europeia" de teatro, um "mesmo" unificador, o "diferente", felizmente, surge a todo o momento: da sua relação, do seu tratamento adequado, depende, no fim de contas, o êxito dum actor. Ele situa-se no espaço intermédio e realiza-se quando consegue fazer comunicar os dois extremos e impedir que se afastem. Europeu e local, o grande actor é um passador.

Referência bibliográfica

KRAUS, Karl (1998), *Aphorismes*, ed. Roger Lewinter, Paris, Mille et une nuits.

Tradução de Luís Varela

¹ Os títulos não são acompanhados do nome dos autores, de resto bem conhecidos, porque se trata de assinalar representações exemplares com estes textos, representações assinadas por um encenador que assim revelou, entre outras coisas, a sua visão europeia do trabalho com o actor.



Richard Foreman está “acordado” E a nossa “mente inconsciente”?

Kerri Allen

Richard Foreman odeia o teatro. Não obstante o facto de ter criado o seu próprio cânone teatral no contexto da vanguarda norte-americana, este artista experimental de reputação mundial evita as salas de teatro. “Odiei o teatro durante a maior parte da minha vida. E por isso sempre me perguntei: ‘Porque é que faço teatro?’”, confessa-me Foreman antes de mais um espectáculo no Ontological-Hysterical Theater, na bem conhecida zona de East Village em Manhattan. “Por duas razões: porque gosto de deslocar as coisas num espaço tridimensional e porque, como sou do tipo eremita, a minha tendência seria para não sair e deixar-me ficar no meu apartamento. O que psicologicamente não seria bom para mim. Preciso de conviver com outras pessoas”.

Durante a sua adolescência, o jovem rapaz judeu descia até à cidade, vindo da sua casa suburbana em Scarsdale, no estado de Nova Iorque, a cerca de 45 quilómetros de Manhattan. “Entre os 13 e os 30 anos, vi tudo o que podia”. Agora, com 70 anos, insiste: “Pura e simplesmente não suporto o teatro”. Trata-se de uma declaração intensa, ainda para mais proferida por um dos mais reconhecidos criadores cénicos norte-americanos. Uma declaração intensa proferida por um homem que recebeu um milhão de dólares através de uma MacArthur Fellowship (mais conhecida como a “Bolsa dos Génios”) para aplicar no seu trabalho no teatro. Será que devemos acreditar nele?

Depois de ter conquistado o mundo com 57 criações, desde *Angelface* (1968, *Rosto de anjo*) a *The Gods Are*

Pounding My Head (AKA Lumberjack Messiah) (2005, *Os deuses estão a martelar a minha cabeça (Messias lenhador)*), Foreman decidiu retirar-se dos palcos em 2005. Em Janeiro desse ano, declarou ao *The New York Times*: “Durante pelo menos os últimos dez anos, tenho-me esforçado por encontrar algo mais arriscado”. Alguns meses antes, lançara o “The Bridge Project”, uma colaboração internacional entre Foreman, a colaboradora Sophie Havigand e, agora, mais de 120 artistas internacionais. “Fiz uma série de espectáculos na Europa”, diz-me ele, “e tenho de reconhecer que sempre vivi apaixonado pela cultura europeia, e pela cultura francesa”. Depois de durante muitos anos ter feito inúmeras digressões pelo continente europeu, Foreman e o seu Ontological-Hysterical Theater interromperam essas visitas “por uma variedade de razões”. □

Com o “The Bridge Project”, o criador está de volta à estrada. Desde Agosto de 2004, Foreman e Havigand já visitaram Melbourne, na Austrália; Giessen, na Alemanha; Loughborough, em Inglaterra; e Lisboa, em Portugal. Em Abril de 2006, passaram alguns dias em filmagens no Hospital Miguel Bombarda, com a ajuda de Ana Tamen, das Produções Cassefaz, da Universidade Lusófona e da Escola Técnica de Imagem e Comunicação. Trabalhou com actores e algumas pessoas sem experiência para registar alguma imagens de que agora se serve na sua mais recente criação para o Ontological-Hysterical Theater, *Wake Up Mr. Sleepy! Your Unconscious Mind is Dead!* (*Acorde, Sr.*

<

*Wake Up, Mr. Sleepy!
Your Unconscious Mind
is Dead!*,
enc. Richard Foreman,
Ontological-Hysterical
Theatre, St. Mark's Church,
Nova Iorque,
fot. Paula Court.

Kerri Allen

vive em Nova Iorque e é membro da Associação Norte-Americana de Críticos de Teatro e da AICT. Autora de críticas e artigos sobre teatro, colabora regularmente com jornais e revistas como *The New York Times*, *Time Out New York*, *Back Stage* ou *American Theatre*.

<

<>

Wake Up, Mr. Sleepy!
Your Unconscious Mind
is Dead!
 enc. Richard Foreman,
 Ontological-Hysterical
 Theatre, St. Mark's Church,
 Nova Iorque,
 fot. Paula Court.



Dorminhoco! A sua mente inconsciente está morta!
 "Filmámos algumas sequências muito estáticas, quase como quadros, com um pequeno grupo de actores, e já com a ideia de utilizar essas imagens como uma espécie de imenso fundo em baixo-relevo para um espectáculo com um recurso mínimo a intérpretes ao vivo".

Wake Up Mr. Sleepy! esteve em cena entre 18 de Janeiro e 22 de Abril de 2007, ultrapassando em três semanas o calendário original para a sua apresentação. Para além das imagens filmadas em Portugal, que incluíam a colaboração de 14 actores portugueses, projectadas sobre dois enormes ecrãs no teatro da St. Mark's Church, o espectáculo contava ainda com a participação em cena de um grupo de cinco actores. Do mesmo modo que Foreman contesta a sua, de outro modo, óbvia ligação ao teatro, também defende que os actores são quase completamente irrelevantes. "A razão pela qual as pessoas vão ao teatro é para ver quem está no espectáculo. Eu não tenho qualquer interesse pelo elenco. Prefiro ter intérpretes que sejam interessantes. Talvez dependa mais do actor do que gosto de admitir, mas oficialmente, como parte da minha estética, ele não existe". □

Ao vivo e integral

Sento-me à conversa com Richard Foreman e dois dos actores de *Mr. Sleepy* - Stephanie Silver e Chris Mirto - numas cadeiras forradas de preto, colocadas entre a primeira fila e o avançado do palco. Estar assim tão próxima de um dos sempre explosivos dispositivos cenográficos de Foreman assemelha-se a uma espécie de mergulho no conteúdo de uma *slot machine* de Las Vegas.

O cabelo de Foreman espraia-se, selvagem, em torno da coroa careca da sua cabeça, e ele parece distraído e desinteressado. Como alguém que tem coisas melhores para fazer com o seu tempo. Silver, uma rapariga meia asiática naturalmente bonita, senta-se à minha esquerda, envergando um vestido, umas meias pretas e umas botas

de esquimó em camurça castanha. Dentro de uma hora, terá de mudar de roupa, vestindo um desconfortável figurino que inclui mordaza, um saiote plissado, uma boina e uma placa colocada nas costas. Chris Mirto, 24 anos, senta-se à minha direita, com uma camisa branca de mangas compridas e uma *t-shirt* por cima. Dois *piercings*: um sobre a sobrancelha esquerda e outro sobre o lábio inferior à direita. Agita-se nervosamente e fala a uma enorme velocidade. Silver é mais controlada, mais calma. Parece ter apanhado a deixa de Foreman.

Não obstante a sua idade, estes dois jovens actores não se mostram minimamente intimidados pela proeza artística de Foreman, pela sua estatura "genial", nem pela sua declaração de desprezo pelos actores. Interagem com ele como se fosse uma espécie de avô rabugento com um coração de ouro. Quando lhes pergunto como é trabalhar com este artista misterioso, Mirto responde meio a brincar: "Ele é um monstro!" Quando Foreman faz aquela sua observação sobre os actores não fazerem parte da sua estética, Silver desafia-o: "Já ouvi dizer que a primeira coisa que o marcou no teatro foi quando tinha seis anos e um actor olhou para si". "Sim, é verdade, mas isso foi quando era criança. Entretanto, cresci", riposta ele. "É verdade que agora tem mais alguns pares de anos", acrescenta provocatoriamente Mirto. "O seu cérebro acabou por tomar conta de si", acrescenta Silver.

Mr. Sleepy é o terceiro espectáculo de Silver com Foreman. Desempenhou o papel de Medeia em *The Medead*, da dramaturga escocesa Fiona Templeton, e também já trabalhou com a The Bee Sting Theater Company e com a Shakespeare Et Co. Mas com o Ontological-Hysterical é diferente. "É agradável sabermos que estamos a trabalhar para uma coisa que tem um significado especial. Ele fala dos filmes que o inspiram, da filosofia, da sua filosofia, do que é o teatro e daquilo que está a tentar transmitir, mas que não consegue, e diz isso muitas vezes. Não estou aqui só para receber um salário, nem estou aqui só para

mostrar o meu trabalho, embora, claro, isso também aconteça". Na verdade, à terceira semana de representações, Lou Reed e Mikhail Baryshnikov já tinham ido ver o espectáculo, enquanto os actores Willem Dafoe e James Cromwell já tinham as suas visitas agendadas.

Com uma licenciatura na Universidade de Nova Iorque já concluída e a caminho da Escola de Teatro da Universidade de Yale como encenador, Chris Mirto não se sentiu nervoso no seu primeiro espectáculo dirigido por Richard Foreman, *Lumberjack Messiah*. "Quando fiz o primeiro espectáculo, não gostava nada do seu trabalho", reconhece. "Não gostava, mas também não o percebia. Por isso quando me convidaram e eu aceitei, senti vontade de saber melhor do é que se tratava. Diverti-me muito mais neste espectáculo. Tive uma relação muito mais entusiasmante com o Richard durante todo o processo".

Colmatando o vazio

Há quase quatro décadas que Richard Foreman é um dos marcos do teatro da baixa nova-iorquina, resistindo às mais diversas tendências ditadas tanto pelos principais teatros da Broadway como pelos seus outros espaços mais "exteriores". O seu abandono dos palcos em 2005 ameaçava transformar-se no fim de uma era, mas a verdade é que nem ele nem o seu trabalho parecem ter desaparecido de cena. O ano passado, *Zomboid!* apresentou-se como o primeiro resultado do seu trabalho como artista multimédia. Aquele espectáculo ficou também marcado pela sua primeira utilização de filmagens criadas no âmbito do "The Bridge Project".

Cada iniciativa do projecto aparece dividida em três fases, a primeira das quais é uma oficina internacional. Começa com uma digressão de duas semanas durante a qual Foreman e Havilland visitam um determinado país, onde trabalham com universidades, organizações artísticas, teatros e festivais. A digressão inclui conferências e discussões, bem como uma oficina de trabalho intensivo

de sete dias, durante a qual realizam uma série de registos em vídeo digital com a colaboração de intérpretes locais, estudantes, artistas e outras pessoas interessadas. Na segunda fase, criam uma base de dados de "matérias-primas" sob a forma de imagens vídeo, texto e cenas filmadas. Os artistas desses países podem depois gratuitamente utilizar esse material para o desenvolvimento de projectos artísticos próprios apoiados na utilização de diferentes meios expressivos. Em troca, esses mesmos artistas são encorajados a incluírem o seu próprio material nessa base de dados e a colaborar com outros parceiros no projecto.

A terceira e última fase de cada "The Bridge Project" consiste na apresentação das diferentes obras em contextos artísticos locais e internacionais, que incluem festivais de cinema, produções de teatro, exposições em galerias de arte dedicadas à criação multimédia e a instalações, e outras iniciativas na área da multidisciplinaridade. Na sua nova vida como artista multimédia (vs. encenador de teatro), "o filme vem sempre primeiro". Foreman usa muitas vezes a pintura como inspiração para os filmes. No caso das filmagens realizadas em Lisboa, serviu-se de obras realizadas por "diferentes artistas, um artista e escritor francês e uma outra artista italiana que trabalha na Austrália. Algumas imagens extraídas das obras de Max Ernst. Trata-se de uma espécie de recolha de materiais que não têm praticamente nada a ver uns com os outros. E depois quando está tudo acabado, eu olho para aquilo e faço rapidamente uma primeira montagem, ainda em bruto".

Os parceiros do "The Bridge Project" – artistas e organizações – desenvolvem os seus próprios trabalhos a partir dessa matéria-prima que eles próprios criaram e apresentam essas obras a nível local, criando contextos para mostrar o trabalho do projecto, ao mesmo tempo que desenvolvem colaborações permanentes com outros participantes no mesmo projecto. O material filmado durante essas oficinas internacionais tem sido e continuará

>
Richard Foreman,
St. Mark's Church,
Nova Iorque,
Fevereiro de 2007,
fot. Paula Court.

a ser utilizado em criações teatrais dirigidas por Foreman no seu Ontological-Hysteric Theater em Nova Iorque e no estrangeiro. O material será também utilizado em filmes, instalações artísticas e *performances* criadas por Sophie Haviland em Nova Iorque e na sua Austrália nativa, incluindo trabalhos criados pelos parceiros internacionais.

Acordem!

Porque estará ele agora a abordar a mente inconsciente? Existirá por detrás disto algum raciocínio global, político ou social? Claro que não. Isso faria demasiado sentido, seria demasiado literal. Tudo resultou de um sonho que Foreman teve aos 13 anos – esses anos em que ele alegremente sorvia a cena teatral nova-iorquina. "Sabe, eu trabalho de forma muito intuitiva. É verdade que escrevo muito teoricamente. Pensando melhor nisto, eu tive um sonho aos 13 anos. Como é que isto surgiu não sei muito bem, mas acho que um dia dei comigo a pensar 'Aquele sonho podia estar numa peça'. Contado assim, parece muito accidental. E, num certo sentido, foi accidental. Eu tenho, o quê, oito milhões de ideias, a maior parte das quais são rejeitadas. Por isso, nada é assim tão accidental. Limito-me a testar continuamente coisas diferentes para ver se elas funcionam".

No palco de *Mr. Sleepy*, uma enorme quantidade de bonecas são enfiadas na cabina de um jacto de caça da Segunda Guerra Mundial. As cenas filmadas no Hospital Miguel Bombarda surgem projectadas em dois ecrãs, um na zona superior do palco e outro à esquerda. Esse mundialmente famoso espaço da St. Mark's Church está a abarrotar de cabeças de bonecas, flores artificiais,



espelhos, letras do alfabeto flutuantes, recortes de jornal, e bocados de livros. O espectáculo de 65 minutos é uma panóplia de sons e de visões, maravilhosamente coreografada com uma visão de artista e uma estética de lunático. Foreman é um génio louco, e o texto denuncia a sua imperturbável capacidade de lançar alguma luz sobre o nosso *Zeitgeist* cultural: "Quando os ouvi dizer que não era permitido errar, então eu percebi que este mundo estava espiritualmente esgotado".

Diversas frases enigmáticas são repetidas ao longo do espectáculo, tanto através de vozes gravadas por Foreman e pela sua mulher Kate Manheim, como ditas nos ecrãs por actores portugueses ("Tique toque, tique toque. Está avariado e não pode ser arranjado"). Há, contudo, uma frase que parece sintetizar a objecção do artista à vida moderna: "Aqui temos um mundo que tenta correr mais depressa do que a mente inconsciente. Mas quem ganha? Acabaram-se as apostas. Acabaram-se as apostas". Mas quando perguntamos a Richard Foreman o que significa tudo aquilo ou o que é que ele está a tentar transmitir, ele responde tão enigmaticamente como antes: "Não sei minimamente o que quero". Claro que sabe.

Um incompreensível esquecimento

Tiago Porteiro

Tiago Porteiro

é docente da Universidade de Évora.

<

<

Capa do livro.

<

1.º Cartaz do Théâtre

Antoine, Setembro de 1897.

>

théâtre XX^e SIÈCLE

Firmin Gémier

Théâtre populaire
Acte I



L'AGE
D'HOMME



A antologia de textos de Firmin Gémier (1869-1933) que agora se publica – *Théâtre populaire: Acte I, (L'Age d'homme, 2006)* – uma compilação seleccionada de entrevistas, discursos, conferências e cartas por ele escritos até 1925¹, oferece-nos um panorama abrangente do pensamento e da acção interventiva daquele que foi em França, muito antes de Jean Vilar, o verdadeiro fundador do Théâtre National Populaire. Para os que consideram imprescindível conhecer a história do teatro impõe-se perguntar: como foi possível que o seu legado tenha caído num total esquecimento?² Foi efectivamente para preencher esta lacuna que as edições "L'Age d'homme", Th XX – colecção dirigida por Béatrice Picon-Vallin que dá a conhecer práticas fundadoras do teatro do século XX – publicaram estes textos.

Antes de propriamente se apresentar a antologia em questão, importa determo-nos em alguns aspectos do percurso de F. Gémier. Na qualidade de actor, depois de ter representado em diversos teatros da periferia parisiense, integra aos 18 anos o Teatro-Livre de André Antoine. Em seguida, atingindo popularidade e reconhecimento, participa noutros projectos teatrais antes de protagonizar um dos papéis mais emblemáticos da sua carreira: o *Pai Ubu*, na peça de *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, sob a direcção de Lugné-

Poe. Apesar das várias experiências, foi no trabalho desenvolvido junto de Antoine que ele criou as bases estruturantes da sua visão da profissão. Depois de um percurso significativo enquanto actor, Gémier decide investir no campo da encenação, ao mesmo tempo que, em diferentes teatros, assume funções de direcção: o Théâtre Gymnase, o Théâtre de la Renaissance, o Théâtre Antoine e o Odéon foram, entre outros, aqueles em que a sua acção foi mais significativa. Por entre os projectos directamente fundados por Gémier destaca-se a criação do Théâtre National Ambulant (1911-1912) e do Théâtre National Populaire (1920-1935). Enquanto o primeiro surge como resultado de uma reflexão que define a necessidade de ir ao encontro do público para lhes apresentar um teatro acessível, o segundo, que ele dirige até ao final da sua vida, é o que vem consubstanciar a sua visão.

A estes dados biográficos juntem-se agora alguns dados contextuais. Entre os finais do século XIX e o início do século XX, paralelamente às grandes transformações sócio-culturais ocorridas, vive-se um período de grandes reformas e inovação no teatro. O surgimento de uma nova figura, o encenador, vem alterar todo o edifício da criação. O campo agora aberto faz emergir novos debates e incita à procura de novos caminhos. Do ponto de vista estético

¹ Esta publicação é o resultado de um trabalho de investigação mais amplo desenvolvido por Catherine Favière-Zellner. A mesma autora já publicou o livro *Firmin Gémier, Héraut du théâtre populaire*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 340 pp. É por esse facto que a antologia agora apresentada tem a designação de Acte I.

² *Le théâtre*, conjunto de entrevistas reunidas por Paul Gsell (Paris, edições Grasset, 1925) era, até à presente data, a única obra editada que expunha a sua visão do teatro "Popular".

assiste-se, por exemplo, a um confronto entre visões divergentes: de um lado os naturalistas, tal como A. Antoine; do outro os simbolistas, como é o caso de Lugné-Poe. É neste terreno, efervescente e repleto de interrogações, que Firmin Gémier desenha a especificidade da sua reflexão: em primeiro lugar o que o preocupa não são os aspectos artísticos ligados à renovação interna da cena, mas sim o olhar para esta actividade a partir do ângulo da recepção. Embora estas duas perspectivas não se excluam mutuamente, aquilo em que Gémier é efectivamente precursor, e que esta antologia procura salientar, é a forma como concebe a função do teatro: um dos meios mais eficazes de unir e educar o povo, sem exclusões sociais. É a partir deste pressuposto que ele estrutura e desenvolve todo o seu pensamento e acção. Importa referir que o ângulo de interrogação por ele escolhido não lhe é exclusivo. Por exemplo, constituíram grandes referências para a sua prática as experiências anteriores, quer de Maurice Pottecher (com a criação do "Théâtre du Peuple de Bussang" (1895) no espaço da sua fábrica, onde amadores e operários experimentavam e assistiam às representações), quer de Louis Lumet (criação de um teatro ambulante, o "Théâtre Civique" (1897)). Do ponto de vista teórico destaca-se igualmente como referência a obra de Romain Rolland intitulada *Théâtre du peuple* (1913). Em suma, estes diferentes intervenientes da cena francesa corporizam uma das correntes em voga nessa época: a criação de um teatro popular com um pendor fortemente político e social. É, em seguida, o terreno do pós-guerra que vai favorecer o surgimento de um teatro popular instituído. Não se pode deixar de assinalar que esta perspectiva de um teatro "popular", capaz de educar e de melhorar o povo, se insere no espírito do tempo, que, por sua vez, estabelecia fortes laços de familiaridade com os valores defendidos pela Revolução Francesa.

Feita esta contextualização, detenhamo-nos na organização e nos conteúdos da antologia de textos.

No prefácio da compilação Jean-Pierre Sarrazac situa, desde logo, a relação que o "herdeiro" de Antoine estabelece com o acto da escrita: Gémier não escreveu teoria nem tão pouco romances, mas, pontualmente, reflexões e tomadas de posição que ora anunciavam ora fundamentavam as suas intervenções práticas. Catherine Faivre-Zellner, depois de assinar a introdução onde contextualiza a obra de F. Gémier, apresenta e resume cada texto publicado. Nos diferentes textos que se seguem podemos encontrar, de forma diversificada, reflexões sobre os fundamentos e os objectivos dos projectos realizados, proposições militantes em favor de um teatro "popular", exposições comentadas das suas referências históricas e

estéticas, descrições detalhadas sobre encenações efectuadas e também algumas das suas interrogações pedagógicas. Estes documentos, que dão conta das tentativas, das conquistas e também dos fracassos de Gémier, têm como referência organizativa as etapas mais significativas do seu percurso: "Du théâtre de la Renaissance au Théâtre Antoine", "Le Théâtre National Ambulant Gémier", "Le Grand Will et les trois arts frères", "Le théâtre de la foule", "Le Théâtre populaire, nouveau théâtre d'art", "Le Théâtre National Populaire", "De vieux camarades", e "L'Internationale au théâtre".

Como anteriormente referenciado, embora os diferentes documentos abordem, do ponto de vista dos conteúdos, domínios diversificados, um denominador comum pode ser identificado: o discurso de um homem que visa instaurar, de forma persistente, um teatro "popular". Na verdade, elevar o lugar e o sentido do teatro na sociedade onde vivia tornou-se a missão da sua vida.

Dado que a denominação "popular" é susceptível de leituras várias, importa agora caracterizar os pilares da sua perspectiva que nestes textos podemos encontrar. Teatro "popular" foi, antes de mais, um conceito que Gémier circunscreveu em oposição ao de teatro "burguês", um teatro que se criava unicamente para servir uma elite, para proclamar os seus valores egocêntricos e egoístas. Por esse facto, F. Gémier afirmava, vezes sem conta, que a "distância entre a arte e o povo deve deixar de existir" (p. 84). Tal como Antoine, Gémier defendia que o teatro deve, pelo contrário, ter uma dimensão cívica de "educação das massas", deve ser "um utensílio de intervenção social", um instrumento ao serviço de um ideal político igualitário. Na verdade, o projecto de refundação do teatro que Gémier tentou edificar implicava a necessidade de chamar a si temas e formas que respondiam a uma nova visão da sociedade. Os modelos para edificar o seu projecto seriam: as origens do teatro da Grécia antiga, as festas e os actos pastorais da Idade Média, Shakespeare e Molière. Em resumo, era para ele indispensável visitar as referências estruturantes do teatro para que este se tornasse "novo" no sentido de poder inscrever-se numa perspectiva pedagógica enquanto festa popular que procura federar sem nivelar, uma festa colectiva do verbo, da música e do gesto, de modo a voltar a ser um agente para desenvolver a fraternidade entre homens.

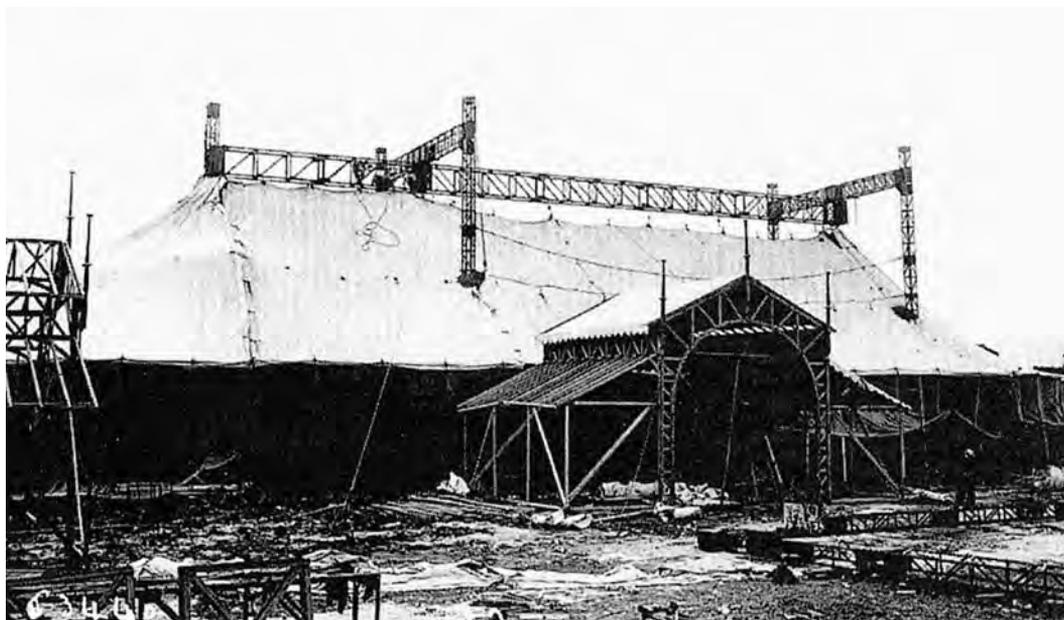
Identifiquemos, por último, os aspectos que esta compilação expõe e que nos ajudam a caracterizar a dimensão estética deste teatro "popular", divertido e comovente, e, nesse sentido, acessível a todos. Com efeito, Gémier defendia que a base estruturante do teatro assentava na qualidade literária do texto dramático, e isto apesar de



<
Gémier: desenho de Tor
(Comédia,
11 de Setembro de 1922).

Gémier no papel de
Shylock, desenho de Gir
(Comédia,
4 de Setembro de 1922).

>



<
O teatro nacional
ambulante Gémier.

>

considerar que as "palavras têm muito valor", mas que elas se "devem subordinar à acção cénica" (p. 72). Considerava também que o papel do encenador consiste, antes de mais, em "respeitar as intenções do autor" e de "traduzir esse espírito da obra a cada um dos intérpretes" (p. 79).

Os textos apresentados mostram-nos ainda que o acto teatral que procurou fundar se alicerçava no trabalho de um actor eticamente responsável. Esse projecto só se podia desenvolver no seio de um colectivo, o que quer dizer que nele não existia espaço para que o "estrelato" de alguns em detrimento de outros. No entanto, dizer que a sua proposta assenta no trabalho do actor não implica considerar que ele não tenha dado relevância às questões do espaço cénico e da cenografia. Nestes domínios, o despojamento e um contacto próximo com o público foram sempre princípio que pautaram a sua pesquisa. Por fim, podemos acrescentar o princípio segundo o qual Gémier considerava que o seu teatro não podia estar dependente de uma lógica comercial e, portanto, caberia ao poder

público assegurar a sua viabilidade.

Será que as propostas de Firmin Gémier terão ainda algum eco hoje?

Ao reler estas páginas fica-nos a sensação que nas suas interrogações e nas suas respostas podemos ainda encontrar, de forma bem evidente, um modelo susceptível de actualização.

A terminar, não podemos deixar de lembrar um alerta de Firmin Gémier: "Repito-vos: sou um pouco quimérico. As minhas perspectivas estão para além de todas as muralhas" (p. 64).

Firmin Gémier, anti-conformista, visionário que idealiza para além do seu tempo incita-nos a inventar o futuro. Veja-se, por exemplo, a sua proposta, já em 1921, de criar uma "Société Universel du théâtre", uma plataforma de artistas capazes de intervirem e de desenvolverem, em conjunto, projectos comuns de reflexão, criação e difusão. É por isso que a voz e as crenças que nos deixou em herança têm ainda muito para nos ensinar.

Prémios de teatro regressam à Grécia muitos séculos depois

Maria Helena Serôdio

>
Alvis Hermanis,
Biljana Srbljanovic
e Robert Lepage
com o Secretário-Geral do
Prémio Europa
Alessandro Martinez,
fot. Epaminontas
Stilianidis.



Referindo-se a fazedores de teatro, Pier Paolo Pasolini terá um dia declarado: "não somos muitos, mas viemos todos da Grécia".

O mesmo se poderá dizer dos prémios de teatro que, desde as festividades dedicadas a Dioniso na Atenas do século V a.C. – a Dionísia Urbana –, eram anualmente atribuídos aos autores de tragédias, implicando a distinção de um 1.º, 2.º e 3.º lugar em cada edição. E foi assim que, segundo parece, Ésquilo terá recebido 13 vezes o prémio, Eurípedes 4 e Sófocles, de longe o mais galardoado, 18 (para não falar das muitas outras vezes que recolheu o 2.º lugar, mas nunca o 3.º).

Estas eram as circunstâncias maiores recordadas por todos os que em Tessalónica recentemente se reuniram para mais uma edição festiva – e exigente do ponto de vista artístico – do Prémio Europa para o teatro.

Tributo aos criadores de teatro

Criado em 1987, o Prémio Europa para o teatro teve a sua 11.ª edição no passado mês de Abril na cidade de Tessalónica, no norte da Grécia, depois de nove das suas edições terem tido por palco Taormina, e o ano passado a cerimónia e as habituais actividades paralelas – entrevistas a premiados, colóquios, testemunhos e apreciações críticas, bem como apresentação de espectáculos – terem decorrido em Milão.

Envolvendo como instituições apoiantes a União dos Teatros da Europa e a Convenção Teatral Europeia, o Prémio Europa conta também – como organismos associados – com a Associação Internacional de Críticos de Teatro e o Instituto Internacional do Teatro do Mediterrâneo, tendo este ano registado ainda o apoio do Teatro Nacional da Grécia do Norte e do município de Tessalónica.

O galardão de 2007 foi *ex-aequo* para Robert Lepage e Peter Zadek, configurando uma situação nova, uma vez que as edições anteriores tinham distinguindo um só criador, respectivamente, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Giorgio Strehler, Heiner Müller, Robert Wilson, Luca Ronconi, Pina Bausch, Lev Dodin, Michel Piccoli e Harold Pinter. E, em minha opinião, terá sido, porventura, essa uma das razões – ainda que não declarada – para que o encenador alemão, pretextando estar ocupado com os ensaios da peça *Como quiserdes*, de Shakespeare, não tivesse comparecido, o que não só motivou que fossem suspensas as sessões dedicadas à sua obra, como também que não lhe fosse atribuído o galardão (uma placa em prata) e o prémio pecuniário (trinta mil euros, uma vez que repartia a totalidade com o encenador do Quebeque), dado que as regras do Prémio impõem esse compromisso presencial. Apesar de uma azeda troca de cartas entre o encenador e o júri, a restrição manteve-se, mas o espectáculo com que



<

Excerto de
Lado distante da lua,
enc. Robert Lepage,
Ex-Machina, 2007,
fot. Epaminontas
Stilianidis.

fechou esta edição do Prémio – *Peer Gynt*, pelo Berliner Ensemble dirigido por Zadek – acabou por concitar de tal modo o entusiasmo do público que no final a sala distinguiu com uma ovação acalorada o espectáculo, o colectivo e o seu encenador.

Se um dos requisitos do Prémio é justamente o de se apresentarem espectáculos dos premiados, no caso de Robert Lepage, a sua produtora "dificilmente" poderia comprometer-se a fazê-lo – na medida em que programa com uma antecedência de mais de um ano cada produção –, pelo que o recurso foi uma colagem de algumas cenas de diferentes espectáculos que estão em cartaz em vários países, o que fez chegar àquela cidade do Norte da Grécia alguns dos actores que um pouco por vários lugares da Europa estavam a apresentar produções da companhia de Lepage, a Ex-Machina. Com excertos de *Projecto Andersen*, *Lipsynch (Sincronia de lábios)* e *Far Side of the Moon (Lado distante da lua)*, o espectáculo durou cerca de 45 minutos, e pôde, de forma eloquente, demonstrar a verdade do epíteto escolhido para enquadrar os muitos testemunhos sobre a sua obra: "O visionário do Quebec".

O que Georges Banu sublinhou na cerimónia de atribuição do Prémio Europa, que ocorreu no dia 29 de Abril à noite, foi a evidência de que esta distinção – visando destacar um artista (ou uma instituição) que tenha

contribuído "para o conhecimento e a compreensão mútua entre nações" –, não restringe o universo teatral, sobre que se debruça, a uma acepção meramente geográfica, antes celebra o que se exerce nesse espaço cultural e de forma positiva marca uma Europa do espírito, bem como uma incontestada excelência artística. Até porque dificilmente se entenderia o teatro de hoje sem a contribuição decisiva de criadores do outro lado do Atlântico como Robert Wilson ou Robert Lepage, por mais discutíveis que possam ser algumas das suas propostas artísticas.

As novas realidades do teatro

Por ocasião da 3.ª edição do Prémio Europa foi criado um prémio que pudesse destacar novos valores para lá da consagração dos artistas maiores, pelo que neste ano de 2007 se cumpriu a sua 9.ª atribuição, recaindo sobre a jovem dramaturga sérvia Biljana Srbljanovic e sobre o encenador e actor (e actualmente director do Novo Teatro de Riga) Alvis Hermanis, da Letónia, que entre si repartiram a quantia de vinte mil euros.

De Biljana Srbljanovic (n. 1970) pudemos já ver em Portugal duas das suas peças – *Histórias de família* e *América* (a partir de *Amerika*, de Franz Kafka) – respectivamente em 2003 e 2005, em produções da APA – Actores Produtores Associados, ambas encenadas por

<

Excerto de
Lado distante da lua,
enc. Robert Lepage,
Ex-Machina, 2007,
fot. Epaminontas
Stilianidis.



<

Peer Gynt,
de Ibsen,
enc. Peter Zadek,
Berliner Ensemble, 2007
(Uwe Bohm
e Annett Renneberg),
fot. Epaminontas
Stilianidis.



>

Peer Gynt,
de Ibsen,
enc. Peter Zadek,
Berliner Ensemble, 2007
(Angela Winkler
e Uwe Bohm),
fot. Epaminontas
Stilianidis.

Manuel Wiborg. Em Tessalonica, no contexto das sessões sobre a obra dos premiados, foi Thomas Ostermeier quem mais se deteve a falar da autora com quem vem estabelecendo uma relação artística electiva na Schaubühne, teatro que dirige e em cuja programação se destacam as obras mais marcantes da dramaturgia contemporânea. Sublinhou na sua intervenção a curiosa convergência do local e do universal na dramaturgia de Biljana, por um lado focando a realidade sérvia (*Trilogia de Belgrado* e *A queda*), mas, por outro lado, abrangendo realidades e problemas de ordem mundial. Chamado a confrontar as suas peças com a dos dramaturgos anglo-saxónicos que mais tem encenado, Ostermeier referiu o modo menos violento (em palavras e acções) que marca a diferença das ficções dramáticas de Biljana, bem como uma especial atenção às questões da identidade de um país (com a consequente preocupação com a emigração e os problemas da dissidência). Demorou-se ainda na específica criação do espectáculo *Supermercado* que resultou de uma encomenda da Schaubühne. Duas questões curiosas prendiam-se ao desafio que tinha lançado à dramaturga sérvia: a de escrever sobre questões sérias mas recorrendo ao cómico, uma vez que, como afirmou o encenador, os actores da Schaubühne são melhores como actores cómicos. O espectáculo que resultou desta convergência artística apresentou-se em Berlim, circulou pela França e pela Áustria, mas entretanto já saiu de cartaz. Aparentemente o projecto concitou algum trabalho de análise de conteúdos e formas das telenovelas de todo o mundo e pretendeu parodiar essa "gramática" artística, ao mesmo tempo que apresentava – ironicamente – o fascínio pelo brilho da cultura *pop* de hoje, não lhe faltando, porém, um núcleo trágico no tecido dramático.

Quanto a Hermanis, se inicialmente se destacou pelas suas inspiradas encenações de clássicos como Gogol (*O inspector-geral*), ou Arbuzov (*Meu pobre Marat*), a sua opção vem ultimamente recaindo no seu papel de autor/encenador com uma agenda teatral muito própria. De facto, invocando a necessidade de fazer entrar no teatro as emoções, é sobre a vida quotidiana no seu lado mais



privado e de memórias pessoais que focaliza a sua atenção, promovendo entre os seus actores o gosto da observação dos outros – nas relações interpessoais e nos gestos diários de uma vida vulgar –, o que, de forma assumida, relembra os preceitos de Zola e Antoine. É claramente um nostálgico que diz preferir o passado a um futuro que não lhe desperta qualquer curiosidade ou entusiasmo, ao mesmo tempo que olha com alguma compaixão para os constrangimentos da vida dos mais simples ou o peso das recordações da infância que simultaneamente convocam um sentimento de saudade e de penosa lembrança de desentendimentos familiares.

De Hermanis foi possível ver em Tessalonica duas peças que apresentavam características bastante diversas: *Vida longa* e *Pais*. E, todavia, uma temática forte os unia, como, de resto, se sentiu em praticamente todos os espectáculos que foram apresentados no contexto deste Prémio: a atenção ao envelhecimento e às imposições que o tempo vai fazendo pesar na vida de cada um.

Variações sobre uma temática

Interrogado sobre a evidência de que os espectáculos apresentados nesta 11.ª edição do Prémio Europa insistiam na representação dos problemas da velhice, Thomas Ostermeier admitiu que os artistas jovens reconhecem hoje que já não é tão importante falarem de si próprios, preferindo antes olhar à sua volta, atentos a alguns dos problemas sociais mais candentes. Entre eles figura, na sua opinião, o colapso da família e a marginalização dos velhos, com o que isso vem acarretando de condição trágica e de sentimento de culpa.

No caso de Biljana, o espectáculo *Gafanhotos* (*Locusts*), apresentado pelo Teatro Dramático Jugoslavo com encenação de Dejan Mijac, consistia numa sequência de cenas breves em que se confrontavam – no seio da família, entre vizinhos ou em situações de engate – uma pessoa mais velha ou mesmo idosa com gente mais jovem. Desdobrando-se talvez por demasiados "casos exemplares" (no sentido de mais usuais, mas não menos dramáticos)



<

Vida longa,
texto e enc.Alvis Hermanis,
Novo Teatro de Riga,
2007,fot. Epaminontas
Stilianidis.

e por personagens tratadas com alguma superficialidade (rondando por vezes o estereótipo), o texto não deixava de ser uma denúncia feroz do egoísmo mais cruel e da intolerância mais azeda relativamente a pais, mães ou ex-colegas a que assistimos hoje em dia um pouco por toda a parte. Com uma direcção que talvez não acompanhasse com igual desenvoltura a ágil carpintaria teatral do texto, o espectáculo criou, todavia, três situações cénicas de uma confrangedora aflição: o intelectual competente que, na transição política que ocorreu, se vê injustamente esquecido se não mesmo excluído de qualquer reconhecimento, o da mãe que quase é expulsa de casa da filha, porque comenta o seu azedume despropositado, e um filho que concebe (e executa) o plano de abandonar o pai com Alzheimer à beira de uma auto-estrada sem nenhum elemento de identificação (para que alguma instituição pública o recolhesse).

No caso de Hermanis, foram dois os espectáculos a que assistimos. No caso de *Vida longa*, levado à cena pelo Novo Teatro de Riga com encenação do autor, tratava-se de um espectáculo concebido para ser visto de muito perto (não mais do que sete filas), o que não aconteceu no auditório vasto do Teatro Nacional da Grécia do Norte, razão pela qual se facultavam binóculos aos espectadores para que pudessem observar os mínimos pormenores do espaço e da acção. Em palco estavam 5 actores (dois casais envelhecidos e um homem aparentemente mais jovem), representando o que poderia ser uma vivência de vizinhos, cada um com um minúsculo quarto, mas partilhando a cozinha e casa de banho. Os três aspectos mais salientes deste espectáculo eram, visivelmente, a concepção cenográfica (de uma obsessiva acumulação de elementos "reais" do quotidiano mais vulgar e de perfil claramente antiquado), o excepcional trabalho de composição das figuras por parte dos actores, e a minuciosa representação de um dia de vida repartido entre o ridículo de algumas ocupações e uma visão compadecida das fraquezas humanas nas condições limitativas em que viviam aquelas figuras. Assim, o cenário era composto por uma caixa

rectangular – a toda a largura do palco e perto da boca de cena –, de texto baixo, onde se desenhavam três assoalhadas diminutas ao centro (imaginando-se divisórias entre elas) e na extremidade da direita uma cozinha quase primitiva, enquanto na esquerda surgia uma casa de banho rudimentar. Todas as divisões tinham uma porta ao fundo por onde entravam e saíam as figuras nos seus afazeres normais. O trabalho dos actores – muito jovens e sem qualquer maquilhagem –, exigia uma composição gestual e mímica extraordinárias, o que cumpriam de forma brilhante. Praticamente sem palavras (apenas uma canção ou pouco mais), o espectáculo descrevia as manias e tiques de cada um, implicando – para quem soubesse reconhecer em alguns dos pormenores na evocação do espaço e nas formas de comportamento – que um dos casais seria da Letónia, outro da Rússia, sendo o jovem solteiro um eventual nostálgico das SS alemãs. Dirigido às recordações do que poderia ter sido o tempo dos nossos avós (ou bisavós, no caso de espectadores mais jovens), o espectáculo era uma primorosa exposição de um teatro que quer reintroduzir os sentimentos de reconhecimento do quotidiano e do interesse pelo humano (nas suas vivências mais precárias), capaz de suscitar o enternecimento perante tais visões da vida da gente vulgar.

O segundo espectáculo de Hermanis – *Pais* – apresentado no auditório do antigo mosteiro dos Lazaristas por uma companhia suíça (Schauspielhaus de Zurique) com encenação do próprio autor, compunha-se de três monólogos de homens que iam desfiando recordações das suas vidas desde muito pequenos. De novo a tónica era nas relações familiares e na recordação do envelhecimento dos pais, mas a concepção cenográfica era ostensivamente construída por uma exposição de sucessivas telas que representavam, primeiro o lugar em que cada um trabalhava (e dois deles eram actores, pelo que se mostravam os camarins), e depois várias pinturas dos pais em momentos diferentes da vida. O espectáculo orientava-se para uma progressiva caracterização (por maquilhagem) dos actores em cena, até chegarem à idade de serem eles próprios

>
 Gafanhotos,
 de Biljana Srbijanovic,
 enc. Dejan Mijac,
 Teatro Dramático
 Jugoslavo, 2007,
 fot. Epaminontas
 Stilianidis.



>
 Pais,
 texto e enc. de
 Alvis Hermanis,
 Schauspielhaus Zürich,
 2007,
 fot. Epaminontas
 Stilianidis.

avós. Apesar do aspecto envolvente de algumas das narrativas relatadas em directo para o público, o espectáculo revelou-se algo repetitivo, carecendo de uma melhor selecção dos materiais narrativos e, eventualmente, alguma lógica que reunisse aquelas figuras em cena.

Da selecção que Robert Lepage apresentou destacaria a simplicidade de meios com que encenou *A sombra, do Projecto Andersen* (com uma simples lâmpada na mão que colocava à sua frente - projectando a sombra e o seu movimento no telão do fundo - ou atrás - anulando a visibilidade da figura), bem como as cenas que envolviam a representação da velhice, da afasia e da dificuldade da memória (aqui numa magistral interpretação de um actor - na figura de uma velha que lembraria a célebre Mrs. Marple, de Agatha Christie). Uma "revelação" relativamente a um pormenor do tecto da Capela Sistina (a concha em que está Deus rodeado de querubins coincide "rigorosamente" com o cérebro em radiografia de perfil) e uma cena simples de um corpo que se movimenta no chão, mas que uma câmara projecta no telão ao fundo fazendo parecer que se movimenta numa parede, foram outros dois materiais que identificamos bem nos processos mais usuais do seu teatro: o assombro de revelações surpreendentes e o gosto pelo lúdico.

Quanto ao espectáculo com que mais vibrou o público em Tessalónica - *Peer Gynt*, de Ibsen, que Peter Zadek encenou no Berliner Ensemble - foi, sem dúvida alguma, uma admirável criação. Usava um cenário "limpo": chão branco a toda a largura do palco, deixando a parte posterior da caixa de palco em negro, o que lhe acrescentava profundidade e permitia moldura expressiva para um ou outro quadro. O trabalho excelente do actor Uwe Bohm no papel principal (ao lado de Ángela Winkler na figura da mãe), a invenção engraçadíssima dos "trolls" como um grupo de foliões de aspecto diverso (alguns com máscaras) entre imagens carnavalescas e apontamentos de bestiário, e a comicidade com que se representou a cena dos árabes, entre tantos outros momentos de teatro na sua expressão mais poderosa, comprovavam a solidez de um projecto



cénico que recriou, com uma enorme largueza de intenções e cambiantes, um percurso de aprendizagem de vida que nos tocava profundamente. Sem efeitos especiais, sem acumulação de elementos cenográficos, com uma imensa sobriedade de adereços (quase só cadeiras, uma roda de bicicleta, mesas, um telão onde se introduziu um barquinho a meia altura que se mexia e lançava um fumo pequenino e pouco mais), o espectáculo foi um testemunho vivo de uma arte pensada e realizada com saber, inventividade e um enorme rigor. O que dava vivo e eloquente testemunho da legitimidade do Prémio Europa para o Teatro que o júri atribuiu ao seu carismático encenador - Peter Zadek - por mais desaguisado que tivesse sido o percalço da sua formalização cerimonial.

Um dia particular na vida das criadas em Veneza segundo Goldoni

Christine Zurbach



<

Criadas para todo o serviço, de Goldoni, enc. José Peixoto, Teatro Nacional D. Maria II / Teatro dos Aloés / Cendrev, 2007 (Luís Barros e Carla Carreiro Mendes), fot. Margarida Dias.

Título: *Criadas para todo o serviço* (*Le nassare*, 1755). **Autor:** Goldoni. **Tradução:** José Colaço Barreiros. **Encenação:** José Peixoto. **Cenografia:** Acácio Carvalho. **Figurinos:** Manuela Bronze. **Luz:** Carlos Gonçalves. **Banda sonora:** Rui Rebelo. **Coreografia:** Kot Kotecki. **Intérpretes:** Sílvia Filipe, Jorge Silva, Elsa Valentim, Diana Costa e Silva, Ângela Ribeiro, David Pereira Bastos, Patrícia André, Leonor Cabral, Luís Barros, Carlos Queirós, Ricardo Alves, Tiago Mateus, Carla Carreira Mendes. **Co-produção:** Teatro Nacional D. Maria II, Teatro dos Aloés e Cendrev. **Local e data de estreia:** Teatro Garcia de Resende, Évora, 1 de Março de 2007.

A peça do dramaturgo veneziano Carlo Goldoni (1707-1793) intitulada no original *Le massere* surge na recente encenação de José Peixoto em circunstâncias que justificam uma nota prévia. Com efeito, neste ano de 2007, o dramaturgo italiano é festejado em Portugal pela segunda vez em poucos anos no quadro de uma efeméride: após o bicentenário da sua morte em 1993, comemora-se agora o tricentenário do seu nascimento. Também é de assinalar que o evento associou o Teatro Nacional, o Teatro dos Aloés e o Cendrev, três agentes culturais com relevância na vida teatral portuguesa, e sobretudo, para os dois últimos, já experientes e com provas dadas na recepção de Goldoni em Portugal.

Segundo afirma nas suas *Mémoires* (II, 21), Goldoni escreveu a peça, uma das últimas antes da sua partida para Paris em 1762, para "divertir" o público de Veneza nos últimos dias da semana do Carnaval de 1755 e, também, para agradecer o bom acolhimento dado à sua *La Madre amorosa*, uma comédia "séria" levada à cena

pouco antes pela companhia veneziana de San Luca que o contratara em 1753. "Divertir" o público com uma comédia, não significa, todavia, que se trate de um divertimento no sentido da ligeireza geralmente associada ao termo. Na ocorrência, o autor pretende designar um texto cujo tema deverá interessar o seu público por se tratar de um assunto diferente da peça anterior. Nele retoma a tradição que ele próprio criou, a de pôr em cena as classes populares, que falam na sua língua natural, o dialecto veneziano. Como é sabido, o conceito de comédia segundo Goldoni visava, desde 1743, reformar o teatro cómico, substituindo o improviso praticado até então pelos actores *dell'arte* por diálogos escritos, sendo nisso devedor do modelo francês de Molière de que se apropria de maneira criativa em prol de um teatro sério, digno da época das Luzes. A busca do natural na representação do quotidiano permitia ao dramaturgo evocar vícios e virtudes das classes populares, que também são espectadoras desse mesmo teatro onde se vêem retratadas de maneira realista,

<
Criadas para todo o serviço,
 de Goldoni,
 enc. José Peixoto,
 Teatro Nacional D. Maria II
 / Teatro dos Aloés / Cendrev,
 2007 (Patrícia André
 e Diana Costa e Silva),
 fot. Margarida Dias.



>
Criadas para todo o serviço,
 de Goldoni,
 enc. José Peixoto,
 Teatro Nacional D. Maria II
 / Teatro dos Aloés / Cendrev,
 2007 (Diana Costa e Silva
 e Elsa Valentim),
 fot. Margarida Dias.

tanto nas suas acções como na sua linguagem, mas sem elogios nem condenações abstractas, apenas na vivência complexa que define as relações de serviço numa sociedade fortemente hierarquizada. É nessa finalidade que reside a chave ética e moral da peça.

Nesse ponto, a tradução portuguesa¹ do título – que, no fundo, constitui a primeira janela sobre o sentido do texto – privilegiou uma conotação da condição das criadas algo desviante relativamente ao projecto reformador de Goldoni, trazendo conotações hoje associadas a um modelo "vaudevillesco" da expressão "para todo o serviço", em particular no que toca à vertente oculta da vida privada entre amos e servidores. E, se tal opção aproxima de facto as criadas goldonianas de uma imagem banalizada e recorrente da sua condição na literatura oitocentista, também oculta um lado profundamente negro da realidade das relações no serviço doméstico aqui retratado e que o colorido cor-de-rosa e apaziguador do cartaz do espectáculo poderia desmentir.

A tradução propõe igualmente actualizações linguísticas que aproximam o texto do destinatário, condizendo com as opções de cenografia e guarda-roupa. De facto, do mesmo modo que com a língua, o espaço, o tempo, os adereços e também a música, a encenação recorre à modernização dos sinais utilizados que, mesclados com referências históricas setecentistas, acabam por instalar um quadro de referências histórico-sociais algo atemporais. Ao contrário da imagem previsível do burguês de peruca branca que vive no nosso imaginário cultural sobre tais peças, os figurinos procuram associar na cor, nos tecidos e no corte temporalidades distantes que se conjugam e recompõem reciprocamente. Também na cena inicial, um adereço como o balde para a água é não só vermelho como feito de plástico, tornando-se central no arranjo da cena em que joga com algum erotismo com a capa



veneziana típica de Anzoletto, o jovem empregado de loja em busca de divertimento gratuito (nos dois sentidos da palavra) com as criadas nesse dia prometedor.

Com o título italiano *Le massere*, o texto anuncia um tema goldoniano privilegiado: o da condição das mulheres que, no título em francês dado pelo próprio Goldoni, *Les Cuisinières*, inequivocamente, são a figuração no teatro, não das criadas de quarto, as *suivantes* da comédia clássica, mas de quem pertence à camada dos servidores a quem incumbe o trabalho doméstico na sua dimensão física, manual, cuja realidade concreta é, aliás, insistente na peça. A cena inicial mostra de forma abrupta a dureza da sua condição e é construída em torno de dois temas com um valor algo simbólico: fazer o pão que será entregue logo ao nascer do dia (num Inverno particularmente frio nesse ano) ao moço de padeiro, Momolo; cuidar de que não falte a água potável, um bem precioso em Veneza. Também, como Meneghina, passam fome e frio quando os patrões descuidam as suas obrigações. No entanto, se a peça é um retrato da dureza da vida dessas criadas, elas não são mostradas como vítimas passivas: mentem, roubam e enganam os patrões, sem hesitar nos meios, tanto mais

¹ Carlo Goldoni,
Criadas para todo o serviço, trad. José Colaço
 Barreiros, Teatro Nacional
 D. Maria II, Lisboa, 2007.

que a intriga principal é situada no dia que lhes era inteiramente concedido durante o Carnaval para se divertirem e se mascararem. Mas tal vontade, afirmada repetidamente pelas personagens, amos e criados, constitui o factor (pontual e acrescido) dos conflitos com os amos que procuram privar as beneficiárias desse raro privilégio.

A dramaturgia de Goldoni é, não raramente, associada a um espaço e um tempo marcados pelo espaço de Veneza, e pelo seu Carnaval. Mas se Veneza é aqui figurada, enquanto proposta cenográfica e ambiente luminoso, na sua beleza de cidade prestigiada e a mais deliciosa para nela se viver, passa progressivamente para uma espécie de inferno. Do mesmo modo, o Carnaval, época de todas as inversões, dando acesso ao prazer e à alegria mais gratuita, também comporta gestos da mais negra crueldade. É nesse quadro que são expostos o sórdido e a alienação das mulheres "para todo o serviço". Sendo um dado essencial da leitura do encenador, o Carnaval é patente na vivacidade do ritmo dado à peça pelo jogo dos actores, com destaque para as actrizes nas figuras muito expressivas das quatro criadas. É nelas que se exprime a busca frenética da felicidade possível nesse momento de festa, de um só dia, que lhes é concedido para andarem livremente, como diabos à solta. Assemelham-se nisso aos dois amos velhos e ricos – uns autênticos tiranos libidinosos ainda que ridículos – que parasitam, também com Anzoletto, a festa das mulheres mascaradas que, por sua vez, lhes pagam na mesma moeda, comendo e bebendo por conta deles.

A encenação serve a vocação profundamente teatral desse teatro e, nesse sentido, recorre subtilmente a evocações do estilo gestual *dell'arte* em dois apontamentos: toda a movimentação do moço de padeiro na cena de abertura e a breve passagem de um Arlequim bem sinalizado. Mas também, opta por uma dramaturgia que defende a oposição estruturante da fábula, entre o realismo inicial (num ambiente acertadamente enevoado criado na sala do espectáculo) do trabalho quotidiano das criadas nos dois actos de exposição e a fantasia dos três actos seguintes, inscritos no mundo festivo do Carnaval, entremeados com cenas em torno da tentativa de sedução de Dona Dorotea, uma burguesa viciada no jogo, pelo senhor Raimondo seu vizinho, marido da infeliz Dona Constanza, a troco de um anel que a criada trata de desviar em seu proveito próprio. Esta é uma entre as muitas partidas que as cozinheiras pregam aos seus patrões em resposta à violência inerente às relações que com eles tecem. Mas a usurpação do fato e do nome da ama Dorotea por Meneghina, a pedido da velha criada Rósega, não terá perdão, apesar dos possíveis

do Carnaval. Desmascaradas no fim, as criadas são despedidas e o Carnaval surge como triste metáfora sem alegria da sua condição e também da imoralidade dos seus patrões.

Além do jogo conotativo implícito no título português, o final do espectáculo também se distancia desse discurso inequivocamente pessimista do dramaturgo. Goldoni assume uma posição de condenação moral do comportamento abusivo das quatro criadas, sancionado no termo das peripécias que protagonizaram durante a jornada de Carnaval. Mas na questão de se saber se são boas ou más, o dramaturgo responde com uma igual condenação da dissolução dos costumes no mundo dos patrões, insistentemente reflectido ao longo da peça no discurso das criadas, nomeadamente quando evocam o vício tão veneziano do jogo ou as relações conjugais: o espectador é informado, por exemplo, dos maus-tratos infligidos à patroa de Meneghina pelo marido que também a priva de comida; ou ainda, presencia a tentativa de sedução de Dorotea por Raimondo, casado com uma Constanza desequilibrada pelo ciúme (e pela paixão numa versão extremada de cantora de ópera). No texto original é à mesma Constanza, mulher enganada pelo marido, a quem, ironicamente, compete assumir a palavra final, e separar criadas boas e más, porque de facto, essas, também existem... Pelo contrário, na versão agora posta em cena, o encenador pôs na boca de Anzoletto um texto novo, que comenta a posição do autor-fonte, mas que também apresenta uma posição extremamente conciliadora, e prefere nessa última fala introduzir um perdão às criadas, sem censura. Todavia a hipocrisia que domina no mundo dos patrões, na peça e na realidade, acaba por ficar na sombra sem poder surgir em contraponto. No entanto, o Carnaval terá servido como revelador da violência de dois universos, num relacionamento pautado por uma dependência recíproca na realidade do espaço da vida doméstica entre amos e servidores, e também entre marido e mulher, na sua dimensão oculta, partilhada dentro das casas, e agora exposta na praça pública e na verbalização nas queixas de ambos os grupos sobre o outro.

Interpretar *Criadas para todo o serviço* como um divertimento foi o ponto de partida desta encenação que fez escolhas assumidas nos diversos planos da construção de um objecto essencialmente teatral, coerentemente preocupado com a qualidade artística que não surpreende da parte de um dos poucos encenadores que, em Portugal, aceitaram relevar os desafios postos pela dramaturgia goldoniana a um espectador do nosso tempo.

Uma perturbadora encenação da história

Maria Helena Serôdio

>
A tragédia de *Júlio César*, de William Shakespeare, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia/São Luís Teatro Municipal, 2007 (atrás: Luís Lima Barreto, Rita Durão e Teresa Sobral; à frente: Luís Miguel Cintra e Nuno Lopes), fot. Paulo Cintra.



¹ Rui Pina Coelho, "Processo trágico em curso", *Público* 2, 27 de Março de 2007, p. 13.

² As outras peças que fazem também uso de aspectos da história de Roma são, para além de *Júlio César*: *Coriolano*, *António e Cleópatra*, *Tito Andrónico* e *Cimbelino*, mas estas duas últimas invocam uma Roma ficcional.

³ O teor do ofício da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos é, de acordo com Rui Pina Coelho (op. cit.) "esta peça (...) só poderá ser aprovada com inúmeros cortes. Considera-se pouco conveniente fazer cortes em textos de autores como este".

Titulo: A tragédia de Júlio César (The Tragedy of Julius Caesar, 1599). Autor: William Shakespeare. Tradução: José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e Luís Miguel Cintra. Encenação: Luís Miguel Cintra. Cenários e figurinos: Cristina Reis. Desenho de luzes: Daniel Worm d'Assumpção. Música original: Vasco Mendonça. Músicos: Gonçalo Marques, Marco Santos e Nuno Santos. Interpretação: André Silva, Dinarte Branco, Dinis Gomes, Edgar Morais, Filipe Costa., Hugo Tourita, Ivo Alexandre, Joaquim Horta, José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto, Luís Miguel Cintra, Luís Lucas, Martim Pedroso, Nuno Lopes, Nuno Gil, Pedro Lacerda, Pedro Lamas, Ricardo Aibéo, Rita Durão, Teresa Sobral, Tiago Matias, Tónan Quito e Vítor de Andrade. Co-Produção: São Luiz Teatro Municipal e Teatro da Cornucópia. Local e data de estreia: São Luiz Teatro Municipal, Lisboa, 21 de Março de 2007.

Como bem recorda Rui Pina Coelho no jornal *Público*¹, embora esta encenação pela Cornucópia seja a primeira que se faz em Portugal da tragédia romana por excelência de Shakespeare² – e isso é, já em si, um caso digno de nota –, houve quem, em 1964, tivesse tentado levá-la à cena, seguramente para, entre outras razões, participar no que eram então as comemorações dos quatrocentos anos do nascimento do autor. Foi, de facto, o Teatro do Ateneu de Coimbra que se aventurou por esse desejo, mas não obteve a necessária aprovação da censura, pelo não foi possível tal cometimento³.

Se a censura fascista lia, assim, na peça sinais de inquietante instigação à acção política, o mesmo ocorria, embora com uma razão e um desfecho inversos, por

exemplo, nos círculos sindicais da Inglaterra, como bem documenta o livro de Raphael Samuel sobre as actividades políticas de diversas associações de trabalhadores na Grã Bretanha e na América ao longo do século XIX e inícios do século XX (Samuel 1985). Considerando a peça como "um poderoso drama político, e não um divertimento" (*Ibidem*: 7), esses activistas viam nela importantes modelos populares de actuação heróica, e em muitos casos terão usado expressões da peça como formas de chamamento ao dever ou até como discursos em funerais de dirigentes operários, como foi o caso de Ramsay MacDonald no do socialista escocês (dirigente do sindicato dos mineiros que chegou a Membro do Parlamento) Keir Hardie em 1915, usando partes do célebre discurso de Marco António.

O assassinio de César é, de todos os pontos de vista, um acto político de extrema gravidade e são expressivas as palavras que Shakespeare usa para o tornar emblemático de muitos outros que ao longo da história se iriam cumprir: "Quantas vezes no futuro / Esta cena sublime não voltará a ser representada, / Em Estados ainda por nascer e em línguas ainda ignoradas" (III, i, 112-14). A razão que move o gesto sedicioso e homicida será invocada como o desejo de acabar com a tirania (o cesarismo), o que legitimaria o acto. Mas Shakespeare, seguindo relatos históricos (sobretudo o que Plutarco regista nas suas *Vidas paralelas*⁴), e prolongando a sua reflexão sobre as questões do poder e a legitimidade das insurreições (que mobilizara nas oito peças que antes escrevera sobre a Inglaterra pré-Tudor⁵), introduz a interrogação política (na avaliação das consequências) e a problematização trágica (na configuração do herói). E aqui surge a primeira curiosidade: é que o herói trágico desta peça não é o que surge em título, mas antes Bruto, aquele que foi chamado para encabeçar a conspiração dos senadores romanos contra o "ditador perpétuo". De algum modo, a "arrumação" das forças colocava de um lado César, apoiado na "turba" popular (representando o autoritarismo populista), e, do outro, os senadores romanos que representariam os valores da República, integrando uma – aparentemente elevada – reivindicação ética. E é, de resto, inevitável perceber nesta peça de Shakespeare as "correspondências" com o tempo político dos últimos anos do reinado de Isabel I: a ascensão política do Parlamento (que, quarenta anos mais tarde trará o fim da monarquia Stuart e a instituição da República sob o comando de Cromwell), a força "moralizadora" dos puritanos que dominavam o município de Londres (e que execravam festejos e teatros, considerando-os lesivos para a vida económica e moral), e, claro, a insistente desconfiança quanto à firmeza das inclinações da multidão que passa da idolatria ao ódio em questão de minutos, consoante o brilho oratório de quem a apostrofe.

Estas são questões fundamentais que a crítica shakespeariana sobretudo a partir dos anos 80 do século XX foi, de forma mais minuciosa, analisando e avaliando⁶, acabando por concluir que as estratégias retóricas identificadas nas peças de Shakespeare correspondem aos grandes debates do Renascimento em torno da natureza e da origem do poder político. É será justamente na medida em que esses argumentos políticos são aqui invocados e mobilizados em vívidas presentificações cénicas que se reconhece – então como agora – o valor artístico de

Shakespeare. Ignorar esta espessura – histórica, política, ética, humana afinal – é ficar aquém do texto e das suas possibilidades teatrais.

Não foi naturalmente esse o caso de Luís Miguel Cintra, encenador e co-autor da excelente tradução que o espectáculo usou. De facto, na sua reflexão, publicada no programa – "Este espectáculo" –, ele sublinha essa condição e as consequências hermenêuticas que daí derivaram. Mas ao fazê-lo, talvez tenha sido tentado por um cepticismo que pode não fazer justiça em absoluto a uma visão mais rigorosa da coisa histórica que, por exemplo, contemplasse momentos posteriores em que o império (com Augusto) pôde viver um tempo de relativa pacificação e florescimento cultural, ou que integrasse uma visão classista para distinguir os valores de uma aristocracia senatorial e uma certa abertura "democratizante" que o cesarismo ainda propunha (por mais caricata que possa ser na peça a representação da inconstância da turba). Mas é certo que é por esta possibilidade de ainda hoje podermos discutir e avaliar estas coisas – com visões diversas, como é natural – que se expõe o valor da grande arte, a sua infinita capacidade de nos confrontar com questões, imagens e palavras que nos obrigam a sair de nós próprios para entender o mundo, a arte e as paixões que movem a humanidade. Porque sem paixão a vida pode tornar-se bem minguada...

O que sobressai nesta interpelação da Cornucópia é o escopo amplo e cheio de ressonâncias que adoptou na abordagem deste mundo dramático e que se expunha em três coordenadas principais: a fundação do espaço (e, nele e por ele, as relações várias que propõe), a figuração impressiva (mas não majestosa) daquele universo humano, e a criação de uma atmosfera sonora com um sentido de triste respiração de alma, de desarticulada "harmonia", de cacofonia, enfim.

Do ponto de vista plástico, foi talvez até hoje a intervenção mais ousada e estruturante de Cristina Reis fora do seu espaço próprio e a que, de forma mais feliz, acentuou a realidade própria da Cornucópia num lugar que era do "outro" (o de um teatro municipal, como é o São Luiz), respeitando ambas as formações, e apresentando-as em diálogo. É assim que vemos as estruturas – leves – em palco a sugerirem paredes, portas, colunas ou degraus, em desenhos de uma geometria rigorosa, mas por vezes cortados em oblíquo, e em tons entre o branco e o amarelo torrado, próximo do ocre da bela cidade da Itália. Mas a sala surge na sua realidade própria, mantendo-se visíveis em palco os bastidores e a teia no palco (porque excluídas

⁴ O livro de Plutarco apareceu em 1579 numa versão inglesa de Thomas Norton (a partir da tradução francesa de Jacques Amyot, de 1559). As três "vidas" que a peça de Shakespeare convoca são: Júlio César, Bruto e Marco António.

⁵ As duas tetralogias sobre a história da Inglaterra incluem: *Henrique VI* (três partes), *Ricardo III*, *Ricardo II*, *Henrique IV* (2 partes) e *Henrique V*.

⁶ V. Leonard Tennenhouse, *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*, London, Macmillan, 1986.

>
A tragédia de Júlio César,
 de William Shakespeare,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia/
 São Luís Teatro Municipal,
 2007 (1.º acto, cena 3),
 fot. Paulo Cintra.



<
A tragédia de Júlio César,
 de William Shakespeare,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia/
 São Luís Teatro Municipal,
 2007 (Dinarte Branco
 e Ricardo Albêo),
 fot. Paulo Cintra.



>
A tragédia de Júlio César,
 de William Shakespeare,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia/
 São Luís Teatro Municipal,
 2007 (Dinis Gomes,
 Joaquim Horta,
 Luís Lima Barreto,
 José Manuel Mendes,
 Nuno Lopes,
 Luís Miguel Cintra,
 Pedro Lacerda,
 Tonan Quito,
 Dinarte Branco,
 Teresa Sobral,
 Rita Durão
 e André Silva),
 fot. Paulo Cintra.



pernas e bambolinas), e permitindo-se uma repetida interrelação, sobretudo quando os actores avançam pela plateia e se “misturam” com os espectadores, como se estivessemos numa reunião – no fórum – em que todos participássemos.

Na figuração há duas questões dominantes: a assunção de anacronismos nos figurinos, como mistura impura e verdadeira, e um trabalho interpretativo que traz à cena figuras da nossa dimensão, sem hieratismos nem pompa, marcadas antes pelas fissuras que continuamente se abrem no texto de Shakespeare para mostrar cada um como feito de traços contraditórios e num vaivém entre o que cada um pensa de si e o modo como os outros o vêem.

Se na primeira parte do espectáculo (os 3 primeiros actos da peça), os actores envergam, no geral, um fato neutro escuro em cima do qual colocam o manto romano (ou toga), na segunda – que decorre em contexto de guerra –, são inicialmente os fatos de executivo para o novo triunvirato e, depois, os camuflados que tomam a dianteira. Mas, em ambas as situações cénicas, introduzem-se elementos figurativos disruptivos, por vezes apenas para destacar algum elemento, outras para construir uma imagem enigmática de sentido simbólico. Na 1.ª parte, a par do destaque dado aos elementos carnavalescos das máscaras populares (numa curiosa aparência *pop*) e do fato de treino do favorito de César que correria na Lupercália, assinalem-se as capas negras e chapéus de abas largas para os conspiradores (em perfil que poderia ser do séc. XVII, do tempo dos espadachins, ou romântico⁷), mas sobretudo a figura enigmática de Artemidoro (por Nuno Gil): vestido de negro, elegante nas suas meias altas, sapatos com tacão e laçarote, calções em balão.

Caminhando de forma compassada, levantando por vezes uma perna como um flamingo, a mão posta à altura da cintura nas costas, recuando por vezes, sempre numa atitude assumidamente elaborada. Poderá ser lida esta

imagem como o tempo trágico, o recorte de um homem de quinhentos ou seiscentos, o próprio bardo em marcação lutuosa. Mas atentando no facto de ser “professor de retórica”, à convergência com a própria figuração de um Shakespeare simbólico, acrescentar-se-iam os ademanes próprios desta disciplina do *trivium*⁸. Na segunda parte, para além do ostensivo anacronismo das espadas na relação com os camuflados, é sobretudo a figura trazida à boca de cena (à esquerda) por Dinis Gomes que concita a estranheza: sentado displicentemente, de costas para a dor da batalha, fuma calmamente, como admitindo a “normalidade” daquele caos num mundo que se organiza em termos militares. Mas para além da relação contrastiva com o que ocorre em cena, a figura apela a uma memória da 1.ª parte do espectáculo: o mesmo actor – de figura cada vez mais magra e esguia – fora o adivinho que lembrara a César o perigo dos Idos de Março. Assim sendo, poderíamos ver na sua segunda figuração a inevitável consequência do acto sedicioso.

Este espectáculo, que pôde contar com um elenco alargado, mantinha nos papéis principais alguns dos actores que há já algum tempo estão ligados à Cornucópia, com destaque maior para Rita Durão, como uma Pórcia feita de frémito apaixonado e de força moral que, de forma fulgurante, traz à cena. Luís Lima Barreto, tornando – com acerto – o seu Casca uma figura quase vaudevillesca, Nuno Lopes conseguindo por vezes um brilho invulgar – durante o discurso fúnebre –, Ricardo Albêo como um magnífico Cássio (mas desafortunado do diagnóstico de César que o faz magro), José Manuel Mendes soberbo na figura do velho que vem dizer uma quadra, Luís Lucas de uma elocução irrepreensível, e Teresa Sobral figurando com rigor uma Calpúrnia receosa da sorte de César. Numa questão só julgo que o espectáculo não terá cumprido – em termos figurativos – as potencialidades teatrais do texto shakespeariano, uma vez que me parece que Bruto

⁷ Não será difícil lembrarmos-nos da figuração dada ao garrettiano Bernardim Ribeiro no espectáculo *Um auto de Gil Vicente* (1996).

⁸ Na escola medieval o *trivium* integrava as disciplinas relativas à eloquência (Gramática, Retórica e Dialéctica), enquanto o *quadrivium* compreendia as disciplinas: Aritmética, Geometria, Música e Astronomia.



<

A tragédia de Júlio César, de William Shakespeare, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia/ São Luís Teatro Municipal, 2007 (Dinarte Branco, Tonan Quito, Luís Lima Barreto, Pedro Lacerda, Ivo Alexandre, Joaquim Horta e Ricardo Aibéo; em baixo: Luís Miguel Cintra e Nuno Lopes), fot. Paulo Cintra .

teria de ter uma presença mais carismática, mais consistente na sua força ética, de um fulgor moral contido mas persuasivo. E Dinarte Branco mostra-se por demais introspectivo, fraco na consistência das suas certezas, de elocução pouco enérgica e de presença débil na relação com os outros. Que a figura trágica fosse percorrida de dúvidas e assaltada por uma enorme angústia, não haveria dúvida (será, de resto, na dramaturgia de WS um primeiro esboço de Hamlet); mas, no contorno que o palco lhe dá, torná-lo o objecto das apóstrofes tão elogiosas que todos lhe dirigem torna-se um pouco inverosímil. Luís Miguel Cintra, de forma brilhante, constrói um César demasiado humano, vaidoso e desbragado, como Shakespeare o compõe a partir de três "vidas paralelas" de Plutarco, mas a que o dramaturgo adiciona mais fraquezas e ridicularias para o tornar um pouco bufão.

Ainda num aspecto de desenho figurativo, poder-se-ia questionar o aparecimento do "fantasma" de César antes da batalha de Filipos. Sabemos que muitos autores e encenadores se têm interrogado – e interrogam – sobre a forma mais efectiva de pôr em cena figuras fantasmáticas, tendo T. S. Eliot (a propósito de *Family Reunion*) e Craig (a propósito do sobrenatural em Shakespeare), por exemplo, sugerido que elas não deveriam ser vistas em cena, mas tão só sugeridas por uma inesperada ausência ou através de efeitos sonoros ou de luz. Neste espectáculo, verifica-se que a opção feita sublinha uma vez mais a importância dada à dimensão exacta do corpo humano e da sua proximidade – num projecto de assumida artesanía teatral – com a consequente perda do que pudesse ser o horror de culpa de Bruto.

A música – de Vasco Mendonça – executada ao vivo através de trompete, percussão e guitarra traz a confusão e distopia que marcam a acção, sobretudo os conflitos bélicos que nos dois últimos actos vêm "provar" a inevitabilidade do caos, o que, em termos de composição

cénica, se expõe no palco esvaziado, cena escura e luz azul forte. E os traços que Cintra e Cristina Reis trouxeram àquele lugar de guerra vêm marcados pela proximidade histórica – em termos de figurinos (camuflados) e de adereços – pelo que o sabor triste daquela desordem parece legitimar o desalento do encenador quando escreve no programa que a peça "mostra a coragem de um grupo que tentou dar à sua pátria a liberdade", mas que é de desfecho trágico inevitável essa pretensão porque "não se pode ser justo num mundo injusto". Que todas as certezas são lugares mais do que provisórios da afirmação humana, não temos dúvida, mas admitir que nada se pode fazer para alterar o mundo também seria rasurar a história, injustiçar o esforço de muitos e, sobretudo, permitir o avanço do pior.

É justamente isso que Luís Miguel Cintra não faz: porque quem encena tão apaixonadamente, e de forma tão arrebatadora uma peça complexa e exigente como esta, está justamente a demorar-se naquele lugar que é "provisório", mas que tem um longo futuro na vida dos homens.

Referências bibliográficas

- CRAIG, Edward Gordon (1980), "On the ghosts in the tragedies of Shakespeare", *On the Art of the Theatre* (1911), London, Heinemann, pp. 264-280.
- ELIOT, T.S. (1950), "*The Family Reunion*", in *Playwrights on Playwriting* (1961), Eds. Toby Cole, New York, Hill & Wang, pp. 254-255.
- SAMUEL, Raphael / MacCOLL, Ewan / COSGROVE, Stuart (1985), *Theatres of the Left 1880-1935: Workers' Theatre Movements in Britain and América*, London, Routledge & Kegan Paul.
- TENNENHOUSE, Leonard (1986), *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*, London, Macmillan.

Um misantropo para todos os tempos

Maria João Brilhante

>
O misantropo,
 de Molière,
 enc. Álvaro Correia,
 Comuna, 2007
 (Álvaro Correia,
 Rogério Vieira,
 Sandra Faleiro,
 Victor Soares,
 Sara Cipriano
 e João Tempera),
 fot. Susana Paiva.



Titulo: O misantropo (The Misanthrope, 1666). Autor: Molière. Tradução: Luís Miguel Cintra. Encenação: Álvaro Correia. Cenografia: Marta Silva. Figurinos: Carlos Paulo. Desenho de Luz: Paulo Graça. Interpretação: Álvaro Correia, João Tempera, Miguel Sermão, Sandra faleiro, Sara Cipriano, Lucinda Loureiro, Victor Soares, Rogério Vieira. Produção: Comuna – Teatro de Pesquisa. Local e data de estreia: Teatro da Comuna, 9 de Fevereiro de 2007.

Continuamente presente nos discursos de criadores e críticos, o tópico da revisitação dos clássicos não foi na realidade sujeito a uma discussão sistemática, sobretudo no que toca à presença e função destes nos palcos nacionais. Esta questão, noutras paragens associada ao tema da liberdade criadora do encenador, ao fosso cultural entre problemáticas colocadas pelos textos clássicos e a percepção que deles os espectadores são capazes de ter em cada momento, e sobretudo a experiências de desconstrução por vezes paródica que deles se faz, costuma invocar, por cá, um sentido de missão no preenchimento da grave lacuna de conhecimento do cânone dramático, a crença legítima na dimensão humanística do teatro de outros tempos, mas reproduz também um certo senso comum acerca da nossa quase incapacidade de "encenar os clássicos". A verdade é que, por vezes, jovens criadores não resistem a mostrar a sua leitura de um texto clássico, gesto inevitável no processo de crescimento e afirmação de diferença perante os antecessores. É óbvio que no espaço desta recensão não cabe especular sobre uma questão que

implica múltiplas variáveis de apreciação (histórica, artística, ideológica, cultural...), mas talvez se possa a ela voltar noutra ocasião, quanto mais não seja para tentar perceber o que esconde e o que revela a desconstrução dos clássicos.

A dramaturgia clássica francesa só há pouco regressou do limbo ao convívio com os palcos portugueses e mais por via dos tragediógrafos que dos comediógrafos. Este *Misanthropo* que A Comuna e Álvaro Correia nos propõem constitui, por conseguinte, uma agradável surpresa por duas razões.

A primeira diz respeito ao modo distante como lida com a barreira construída, em torno do autor e das suas comédias, por um senso comum que os considera expoente máximo de um teatro ligeiro, cómico, crítico da sociedade do seu tempo, teatro próximo da corte e do poder, por vezes objecto de leitura recomendada nas escolas (ainda será?), enfim, modelo para toda a comédia posterior.

A segunda razão prende-se com a própria escolha de *O misantropo*, um texto considerado estranho, já no seu tempo, que nos faz rir com algum desconforto porque



rimos de situações e de caracteres a que atribuímos, apesar do seu ridículo, um sentido moral; um texto que provoca até alguma inquietação, talvez porque aquilo que acontece no salão de Celimena, na corte e na cidade de Paris passou, com o tempo, a parecer-nos grave e reprovável, e a converter Alceste, o misantropo ridículo, numa espécie de justiceiro da hipocrisia.

Esta dúplice condição do texto inspirou a Álvaro Correia um espectáculo e um Alceste – que ele próprio encarna – graves, em que toda a energia foi canalizada para a enunciação de uma rede de confrontos que, ao serem suspensos, finalizam a comédia.

Na memória de alguns dos espectadores poderia ainda estar presente a sua criação pelo Teatro da Cornucópia, em 1973, com a qual esta produção se liga apenas por via da tradução de Luís Miguel Cintra, sobre a qual foi feito algum trabalho dramaturgico.

Do espectáculo, há que dizer, antes de mais, que optou por não recriar o tempo e o espaço dos salões do século XVII francês, mas que também não transpôs a acção totalmente para a actualidade: a língua que as personagens falam remete-nos para tempos passados. Objectos em cena e figurinos sugeriam um interior moderno (poufs, espelhos, mesa com bebidas e aparelhagem sonora), estilizado, um

salão de quem regularmente recebe em casa, espaço visitado por pessoas que se apresentam com algum requinte, que cuidam das suas maneiras. Poderia referir neste ponto que nem todos os figurinos favoreciam os actores que os envergavam, no entanto a sua leitura não era confusa ou desligada do sentido geral da cena, dependendo, portanto, o meu comentário de uma mera questão de gosto. Creio, mesmo, ser possível reconhecer os sinais de uma caracterização das personagens onde factores como a idade, o estatuto social, e os traços psicológicos que no texto as distinguem estão presentes (a austera, mas insinuante Arsinoê – por Lucinda Loureiro – distingue-se pelo seu trajar mais reservado).

O espaço cénico foi explorado de forma a deixar claras as oposições fundamentais entre o salão de Celimena – por Sandra Faleiro – onde a acção decorre, o exterior (a corte e a cidade) de onde chegam visitantes e rumores e o interior da casa a que alguns têm acesso. A dinâmica da acção, totalmente assente na continuidade das entradas e saídas de personagens, pode colocar alguns problemas à encenação, já que implica atenuar ou tornar menos evidente e mais económica essa continuidade, de forma a não quebrar, com tempos mortos, a energia contida e transportada pela troca de palavras entre os actores de

<

O misantropo,
de Molière,
enc. Álvaro Correia,
Comuna, 2007
(João Tempera
e Álvaro Correia),
fot. Susana Paiva.

<

O misantropo,
de Molière,
enc. Álvaro Correia,
Comuna, 2007
(Sandra Faleiro
e Rogério Vieira),
fot. Susana Paiva.

>

O misantropo,
de Molière,
enc. Álvaro Correia,
Comuna, 2007
(Miguel Sermão),
fot. Susana Paiva.

>
O misantropo,
 de Molière,
 enc. Álvaro Correia,
 Comuna, 2007
 (Sandra Faleiro
 e Álvaro Correia),
 fot. Susana Paiva.



cena em cena. Tanto mais que o tema fulcral da peça é justamente a demasiada ligeireza com que se aceitam declarações de amizade e se acolhem em casa pessoas que mal conhecemos.

Embora a zona mais despida do palco parecesse, por vezes demasiado despida, a encenação mostrou estar mais interessada em destacar os actores e os seus confrontos verbais do que em disfarçar, sob um realismo de pacotilha, as dificuldades colocadas por uma acção que se constrói sobre uma quase ausência de intriga (se tal podemos chamar ao amor extravagante de Alceste por Celimena). Daí que a criação de um palco (para Celimena, mas não só) dentro do palco tenha dado origem a alguns dos melhores momentos do espectáculo, como foi o caso da violenta cena de maledicência que mostra Celimena em todo o seu esplendor. E se algumas "travessias" pelo salão nem sempre foram bem resolvidas pelos actores ou se alguns deles pareciam pouco confortáveis sentados nos poufs ou dentro das suas toilettes (a excepção parecia ser Filinto – por João Tempera –, trajado de modo menos formal) a verdade é que o espectáculo no seu todo irradiava um tónus absolutamente notável.

Creio, pois, que as raras opções de desigual eficácia relativas ao espaço e sua exploração não puseram em risco a proposta fulcral da encenação: fazer-nos entender o problema insolúvel que o Misanthropo encerra e que excede a função de retratar uma "sociedade de corte", tal como a estudou Norbert Elias, complexa nas permanentes negociações pelas quais se vai submetendo ao desígnio do poder absoluto do rei. Ontem como hoje, integrar o círculo dos poderosos representava ceder a uma civilidade pouco compatível com a sinceridade.

Foi esse o aspecto que conduziu a minha percepção e que me pareceu ligar o trabalho dos actores. Julguei vislumbrar nesse investimento na energia dos actores em cena uma decisão do encenador e dos próprios actores que corresponde a um particular modo de ler o texto e de

o transmitir, buscando através dessa energia conjugar o ritmo do discurso que vem de outra época com a vitalidade de uma enunciação que os corpos dos actores imprimem a esse discurso. Estar contra não constitui, na acção, posição exclusiva de Alceste, por isso, o actor soube dosear a sua "presença" em cada cena, para permitir que se iluminassem outros contrastes, outras confrontações (como a que ocorre entre Celimena e Arsinoê).

A própria paixão de Alceste por Celimena, apresentada no texto como inexplicável, adquire aqui uma tonalidade sombria, porque Sandra Faleiro propõe-se retirar à personagem a leviandade da *coquette*, para lhe atribuir uma desdenhosa soberberia, senão mesmo alguma crueldade. Mas só o percebemos porque as palavras que dizem os sentimentos e afectos desencontrados foram animadas por uma vigorosa enunciação e postas em situação de desafio e confronto.

Foi óbvio o empenho colocado na clareza dessa enunciação, tanto mais difícil de atingir quanto o texto em tradução (apresentando, sem ser em verso, alguma rima interna) se desvia do português corrente, da mesma forma que foi motivo de grande prazer para o espectador receber esse texto tonificado pelos actores. Todos sem excepção se excederam no jogo, tão caracterizador do teatro clássico francês, que consiste em manter inquebrada a cadeia da argumentação. Sem desfalecimentos, como se espera de atletas em boa forma sobre os ombros dos quais assenta o espectáculo.

Aos actores e a Álvaro Correia se deve o facto de, em momento algum, o espectador ter sido levado a distanciar-se da troca verbal, do confronto de posições, da exposição de antagonismos. Só a cena final da revelação das cartas de Celimena e da sua irremediável hipocrisia veio suspender a energia que alimentou o desafio colocado, por certo, pelo encenador e actores a si próprios: dar de novo vida às palavras de Molière, fazer-nos ouvi-las e ao que nelas somos ainda capazes de entender.



<
Cabaret Molotov,
 enc. João Paulo Seara
 Cardoso,
 Teatro de Marionetas do
 Porto,
 2006 (Edgard Fernandes,
 Sara Henriques
 e Sérgio Rolo),
 fot. Paulo Barata.

Um teatro poético e popular

Paulo Eduardo Carvalho

Título: Cabaret Molotov. Encenação e cenografia: João Paulo Seara Cardoso. Marionetas: Erika Takeda. Figurinos: Pedro Ribeiro. Coordenação coreográfica: Isabel Barros. Música: Gotan Project, Eric Satie, Kurt Weil, Robert Miny, Yann Tirsen. Desenho de luz: António Real e Rui Pedro Rodrigues. Interpretação: Edgard Fernandes, Sara Henriques, Sérgio Rolo e Shirley Resende (instrumentista). Produção: Teatro de Marionetas do Porto. Produção executiva: Sofia Carvalho. Local e data de estreia: Convento de S. Bento da Vitória, Porto, 7 de Dezembro de 2006.

Numa entrevista publicada no 4.º número da *Sinais de cena*, João Paulo Seara Cardoso partilhava uma das mais centrais premissas de muitos dos espectáculos do Teatro de Marionetas do Porto, a companhia que há largos anos dirige e que é um dos casos de maior felicidade criativa da nossa paisagem teatral contemporânea:

A nossa forma de fazer teatro assenta fundamentalmente na ideia de expor aos olhos do público a marioneta e o actor em relação íntima com os outros elementos cénicos, e explorar a dialéctica que daí advém. Neste contexto seria altamente restritivo usar só as marionetas, porque a marioneta não pode existir teatralmente sem o actor, elemento essencial da teatralidade. E o que é belo e ao mesmo tempo brutal nisto tudo é o confronto entre os actores e as marionetas: tanto um actor que manipula uma marioneta, como um actor que contracenava com uma marioneta ou como os actores que vivem no mesmo universo, quase onírico, das marionetas. É todo este jogo, muito sedutor, toda esta dialéctica, de vida e de morte, de existência efémera, que pode provocar um estado especial em quem assiste a um espectáculo. (Cardoso 2005: 61-62).

Esta síntese exacta, então esboçada para recuperar o conjunto de processos cénicos que vinham orientando o percurso daquela companhia, serve ainda para caracterizar um dos mais recentes e mais conseguidos espectáculos de João Paulo Seara Cardoso. Apresentado como o resultado de

um contínuo "trabalho de experimentação", *Cabaret Molotov* leva um pouco mais longe o assumido investimento na manipulação à vista, isto é, na exploração performativa da indissociável articulação entre o intérprete e a marioneta ou, como o criador prefere, o "objecto cinético" – expressão mais justa, na realidade, para designar a multiplicidade de objectos animados pelos manipuladores, desde o boneco mais antropomórfico até à simples bola vermelha ou ao mais elementar bocado de madeira, sem qualquer expressão antes daquela que lhe emprestarão o corpo e a voz dos actores.

O criador cruza neste seu espectáculo a linguagem das marionetas com o imaginário e alguns dos recursos do circo, do cabaré e do *music-hall*, tirando o máximo partido da maleabilidade dessas formas populares de teatro. Historicamente anteriores à sistematização teórica e às experiências concretas de um "teatro popular" de ambições democráticas, proletárias e politicamente progressistas, estas tradições performativas tinham tradicionalmente o entretenimento como ambição dominante e caracterizavam-se por uma ostensiva despretenção artística e intelectual. Tal facto não impediu que tivessem servido, e continuam a servir, de estímulo para as pesquisas artísticas de alguns dos mais ousados criadores teatrais contemporâneos, que nelas vislumbraram um enorme potencial transgressivo e uma peculiar permeabilidade às mais variadas operações

>
Cabaret Molotov,
 enc. João Paulo Seara
 Cardoso,
 Teatro de Marionetas do
 Porto,
 2006 (Sérgio Rolo
 e Edgard Fernandes),
 fot. Paulo Barata.



de adaptação, reinterpretação e reconfiguração cénica (cf. Schechter 2003).

Dado o manifesto interesse de João Paulo Seara Cardoso pelo cruzamento de disciplinas ou universos artísticos e pela exploração das suas mais imprevisas fertilizações, não deverá surpreender esta convocação do circo e do cabaré. A estratégia surge, apoiada numa forte presença musical, que se traduz na utilização de uma vasta panóplia de instrumentos, tais como o piano, a bateria ou o acordeão. Essa ampla dominância da música fica, aliás, claramente enunciada desde a entrada dos espectadores no espaço de representação, através da presentificação quase transparente de muitos dos recursos com que se realiza o espectáculo: os abundantes instrumentos musicais surgem concentrados sobre uma pequena plataforma, colocada à direita, na qual se instalará a instrumentista; ao centro, mais ao fundo, uma cortina vermelha ou pano de boca, apoiado numa estrutura metálica, sugere a possibilidade de multiplicação das áreas de jogo; de um lado e do outro do espaço de representação, diversos cabides e outros adereços completam a paisagem de um espectáculo cuja magia resultará da vida emprestada pelos intérpretes aos objectos e às marionetas inicialmente inertes.

Apoiando-se na lógica de funcionamento do espectáculo de variedades, comum tanto ao circo como ao cabaré, *Cabaret Molotov* organiza-se em quadros, que se sucedem quase sempre interligados através das mais variadas soluções de continuidade. Depois de uma espécie de prólogo circense, em que um homem-bala é disparado de um canhão contra as cortinas, o primeiro quadro surge dominado pela figura, imediatamente cativante, de Vladimir, uma marioneta de pesado sobretudo castanho, a que o seu principal manipulador empresta um reconhecível, mas globalmente incompreensível, linguajar russo. Estabelecido o diálogo de Vladimir com a trapezista Matrioska, representada por uma mais pequena marioneta com os braços agarrados a um trapézio, assiste-se à enunciação daquela que será

a principal marca deste espectáculo e que o seu encenador apresenta como uma "poética do voo": liberto das leis da gravidade pela acção dos seus manipuladores, Vladimir facilmente descola do solo, entregando-se a uma liberdade de movimentos mais ilimitada do que a experimentada pela sua amada Matrioska. O mesmo, aliás, acontecerá com a generalidade dos mais variados "objectos cinéticos" convocados e manipulados durante todo o espectáculo, numa espécie de repetida coreografia aérea que reforça o delírio imaginativo em que aposta *Cabaret Molotov*.

Vladimir regressará, mais tarde, embora desta vez seja a sua voz que se ouve primeiro, no escuro, chamando por Kristina – aparentemente o nome emprestado à intérprete musical de farto cabelo ruivo e saia de muitas camadas de tutu vermelho. Vladimir prolonga a sua ambição aérea, saltando agora numa cama elástica. Por mais de uma vez, cai, tosse, e sobre o solo, no meio do seu contínuo linguajar, ouve-se algo que parece querer significar "maldita vodka". Alguém haverá de o pendurar num cabide, facto que não o impedirá de continuar a falar, acompanhando a intérprete musical numa melancólica canção francesa. No final, caberá também a Vladimir – uma vez recuperado do seu cabide, mas agora duplicado na figura de corpo inteiro do seu manipulador, equipado com um megafone e um candelabro – encerrar o espectáculo. Numa eloquente figuração da já referida dialéctica entre a marioneta e o seu manipulador, este último Vladimir dará de beber ao primeiro, beijá-lo-á, para depois voltar a fazê-lo desaparecer de cena.

Entre estes três momentos, sucedem-se outros números, nos quais se misturam – como no circo, como no cabaré, mas também como num deliberado, embora não necessariamente explosivo, *cocktail* cénico – as mais diversas criaturas e processos de lhes dar vida: três cabeças de caniche, que não são mais do que marionetas de mão manipuladas pelos três intérpretes vestidos com fatos de palhaços ricos, interpretam *Mack the knife*, de Kurt Weill



e Bertolt Brecht, ao som de diferentes latidos; três narizes redondos, ou três bolas vermelhas, são animados pelo mesmo conjunto de intérpretes, apostados agora num jogo virtuosístico de sincronização de movimentos e de variações sonoras; dois pequenos bonecos mais antropomórficos, manipulados por uma vara na cabeça, entregam-se a um bailado aéreo sobre uma comprida mesa saída de detrás da cortina; uma bailarina – quase magicamente criada em frente aos olhos dos espectadores, através da imprevista articulação de seis inexpressivos bocados de madeira – executa, sobre a mesma mesa, uma outra espécie de bailado, mais clássico, mas de incomparável elasticidade, desatenta ao perigo constituído pelas chamas de um candelabro colocado na proximidade da sua área de actuação; três pares de sapatos, ainda sobre a mesma mesa, manipulados por intérpretes de marcados chapéus na cabeça, interpretam um breve episódio de ciúme e desafio, ao som de um tango dos Gotan Project; um mais delirante homem-coelho reclama, num linguajar italiano mais reconhecível que o russo de Vladimir, um beijo da mulher-coelha que retira da sua mala branca; três marionetas de corpo inteiro executam uma frenética valsa de salão, servida pelos movimentos rápidos, circulares e aéreos dos seus pares humanos; dois palhaços ricos entregam-se às mais cruéis e divertidas tropelias; uma rapariga de meias, ligas brancas e tiras de cor vermelha é manipulada, qual marioneta, por outro dos intérpretes. Mas ainda há o número executado pela actriz que traz consigo, como se fosse uma extensão do seu corpo, um pequeno teatrinho, de cujo palco vão desaparecendo uma casa e o seu habitante, um cão e uma vaca, à medida que um avião vai largando bombas sobre aquele minúsculo cenário; animado por um exigente jogo de manipulação e sonorização, este quadro introduz no espectáculo uma nota de mais tópica e perturbadora actualidade.

Cabaret Molotov é uma fascinante proposta cénica, dominada por jogos de alternância de escalas entre os



intérpretes e os objectos e servida por demonstrações aparentemente inesgotáveis de humor e de imaginação. A extrema coerência do espectáculo só parece vacilar quando a opção figurativa cede a uma forma mais literal de poesia ou a uma espécie de inesperado mimetismo, uma alternativa aparentemente inaceitável neste universo onírico – como acontece num dos números finais, quando, depois de lhe terem despejado uma garrafa de champanhe sobre o corpo, uma mulher de *lingerie* preta recita um poema em espanhol. Se, como no circo ou nas variedades, a sequência de cada um destes números nem sempre é servida por uma mais elaborada lógica de motivação, tal fragilidade dramática é largamente compensada pelo imparável carrossel de figuras, pela hábil alternância de protagonismo entre a marioneta e os seus manipuladores e, sobretudo, pela contagiante invenção que acompanha a arrebatadora e encantatória execução de todos esses quadros. Edgard Fernandes, Sara Henriques e Sérgio Rolo demonstram ser, simultaneamente, actores, bailarinos, cantores e manipuladores, revelando uma versatilidade e uma energia interpretativas só possíveis pela consequência do trabalho desenvolvido no âmbito de uma tão coerente estética cénica. A instrumentista Shirley Resende completa o quarteto de magníficos intérpretes de um espectáculo que recupera fórmulas e convenções de comprovado apelo comunicativo para as injectar com um renovado fôlego poético e imaginativo.

Referências bibliográficas

- CARDOSO, João Paulo Seara (2005), "Teatros com marionetas", entrevistado por Paulo Eduardo Carvalho e Isabel Alves Costa, *Sinais de cena*, n.º 4, Dezembro, pp. 53-64.
- SCHECHTER, Joel (2003), "Back to the Popular Source", in Joel Schechter (ed.), *Popular Theatre: A Sourcebook*, London and New York, Routledge, pp. 3-11.

<

Cabaret Molotov,
enc. João Paulo Seara
Cardoso,
Teatro de Marionetas do
Porto,
2006 (Edgard Fernandes),
fot. Paulo Barata.

<

Cabaret Molotov,
enc. João Paulo Seara
Cardoso,
Teatro de Marionetas do
Porto,
2006 (Edgard Fernandes,
Sérgio Rolo,
e Sara Henriques),
fot. Paulo Barata.

>

Cabaret Molotov,
enc. João Paulo Seara
Cardoso,
Teatro de Marionetas do
Porto,
2006 (Shirley Resende
e "Vladimir"),
fot. Paulo Barata.

Um puro animal

Constança Carvalho Homem

>
D. João,
 de Molière,
 enc. Ricardo Pais,
 TNSJ, 2006
 (Hugo Torres,
 José Eduardo Silva,
 Carlos Piçarra Alves,
 Joana Manuel
 e Pedro Almendra),
 fot. João Tuna.



Título: D. João (Dom Juan ou le Festin de Pierre, 1665). Autor: Molière. Tradução: Nuno Júdice. Encenação: Ricardo Pais. Cenografia: João Mendes Ribeiro. Figurinos: Bernardo Monteiro. Desenho de som: Francisco Leal. Desenho de luz: Nuno Meira. Desenho de lutas: Miguel Andrade Gomes. Improvisações musicais: Carlos Piçarra Alves, sobre temas de Vitor Rua, Maurice Ravel e Rahul Dev Burman. Interpretação: António Durães, Hugo Torres, Joana Manuel, João Castro, João Merino, Jorge Mota, José Eduardo Silva, Lígia Roque, Marta Freitas, Paulo Freixinho, Pedro Almendra e Carlos Piçarra Alves (clarinetista). Produção: Teatro Nacional S. João. Local e data de estreia: TNSJ, Porto, 16 de Fevereiro de 2006.

O regresso de *D. João* ao palco que originalmente o acolheu pontua de forma impressionante o mês de Abril na cidade do Porto. Em primeiro lugar, porque há um torpor de compasso de espera que antecede a trigésima edição do FITEI, evento que habitualmente concentra uma selecção relevante de teatro ibérico e sul-americano, e para o qual parte das companhias locais reserva as suas estreias; em segundo lugar, porque este *D. João* traz consigo o lastro feliz de uma viagem a Itália caracterizada pelo aplauso manifesto da crítica e do público. Rever *D. João* na sua segunda volta foi não só um prazer como a confirmação de uma convicção em latência: a de que este é um espectáculo maior.

O texto de Molière oferece uma leitura peculiar e de raiz afastada da maior parte das apropriações do mito *donjuanesco*, cujo paradigma foi firmado por Tirso de Molina, com *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Há, por um lado, uma reduzida incidência no potencial erótico da personagem, relegado para segundo plano em

relação à sua "carta de intenções"; por outro lado, o malfeitor que Esganarello tanto apregoa, em cena, protagoniza apenas uma sequência de malogradas tentativas de sedução, sequência a que o encenador Giorgio Barberio Corsetti chamou a "série negra" da peça (Benhamou 2006: 10). O cerne do texto é, efectivamente, o exercício de retórica através do qual D. João ludibria as suas vítimas, sejam elas mulheres, os defensores dessas mulheres, os credores ou o próprio pai. O Manual de Leitura que acompanha o espectáculo contém contribuições várias que concorrem para resolver o enigma da assunção da "profissão de hipócrita". Nuno Júdice, a quem devemos uma belíssima tradução, refere a "incapacidade de se fixar num amor, vizinha da impotência" (Júdice 2006: 4), ideia que Ricardo Pais prolonga: "Porque eu estou absolutamente convencido de que ele é um péssimo amante. Será um fantástico sedutor mas um péssimo amante, ninguém fica realmente satisfeito com ele" (Pais 2006: 18). Por sua vez, Anne-Françoise Benhamou escolhe a via psicanalítica para



<

D. João,
de Molière,
enc. Ricardo Pais,
TNSJ, 2006
(Ligia Roque,
Pedro Almendra
e Marta Freitas),
fot. João Tuna

caracterizar a motivação do protagonista: "Os neuróticos não querem livrar-se da sua neurose; e a grande característica psicológica das personagens de Molière é a sua total ausência de redenção: aconteça o que acontecer (geralmente uma data de catástrofes), nada os modifica, nada os faz mudar. Saem da peça exactamente como entraram, a neurose não é corrigível" (Benhamou 2006: 10). Seja qual for a perspectiva preferencial, estamos perante uma encenação que sublinha a inconstância e a obstinação através de um esquema de movimentos rigoroso e do privilégio à rápida transição entre cenas. É possível, em comédia, tender-se para o abismo? Molière e Ricardo Pais esclarecem: dizem que é.

Devo também referir uma outra característica textual que a encenação evidencia de forma ímpar: a alternância de registos. Não há dúvida de que este *D. João* é um objecto heteróclito, mas foi tecido de tal forma que o trágico e o cómico transparecem com a mesma verosimilhança. Deste modo, os momentos de desafio à autoridade paterna e divina, momentos de *hybris* que alargam o horizonte de expectativas da comédia, são tão convincentes quanto as prédicas do senso comum à "santo de pau caruncho" de Esganarelo. Mas onde haveria, porventura, um maior grau de risco, houve também, porventura, o maior grau de sucesso. A introdução do falar das Caxinas como equivalente ao *patois* que Molière empregou suscita no público um misto de familiaridade

e de alienação face a um tão particular emprego da língua. A versão final do enunciado resulta da combinação entre a reescrita do texto, feita por José Coutinhas, e a reconstituição fonética criteriosa de João Veloso, a partir de gravações recolhidas para o efeito. Os diálogos entre Pierrot e Carlota foram, sem margem para dúvida, os que provocaram as mais maciças convulsões de riso. Creio que os protestos amorosos de um Pierrot inseguro por si só não teriam obtido esta adesão: foram precisamente o dialecto caxineiro e a consequente desautomatização face a esse dialecto os grandes responsáveis pela eficácia destas cenas. Por outro lado, perante o contraste entre a norma usada por D. João e o dialecto falado por Carlota, verificou-se um outro fenómeno imediatamente reconhecível: o de hipercorreção. Foi neste contexto que, para gáudio do público, houve uma total interpenetração dos registos e que D. João coroou o seu discurso com um "Dá cá um vejinho!".

Não é possível saber-se até que ponto uma contingência estrutural, a condição de ser "poupadinho" a que Ricardo Pais alude, com ironia, na mensagem introdutória, deu lugar a um tamanho rasgo, mas, de facto, o dispositivo cénico concebido por João Mendes Ribeiro serviu genialmente este espectáculo, e outros dois ainda: *Fiore Nudo*, a partir de *Don Giovanni*, de Mozart e Da Ponte, e a leitura encenada de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett.

>
D. João,
 de Molière,
 enc. Ricardo Pais,
 TNSJ, 2006
 (João Castro
 e Marta Freitas),
 fot. João Tuna.



É uma estrutura em aparência e funcionamento simples, que os próprios actores manipulam, mas que permite múltiplas variações em termos de relevo, volume e profundidade. A imagem da folha de papel, que João Mendes Ribeiro refere como base conceptual para o trabalho, é perfeitamente visível nas virtualidades e na maleabilidade que este objecto oferece. O inusitado da abertura de um alçapão, uma entrada em cena a deslizar ou o despontar de uma cabeça onde menos se espera são efeitos que o cenário possibilita e que concorrem para a comicidade do espectáculo. Por outro lado, no momento que antecede o confronto entre D. Alonso e D. João, que constitui um prenúncio de xeque-mate, o palco perde o seu vinco original e estende-se em rampa, como um tabuleiro de xadrez. Ora, raras vezes vi em cena uma tão conseguida aliança entre forma e função, um tão grande entendimento entre acção, actores e cenário. De facto, e para citar apenas alguns dos vértices da carreira recente de Ricardo Pais, *A Salvação de Veneza*, *Madame e Hamlet*, por exemplo, são espectáculos que fazem parte das minhas memórias formativas, mas que apreciei com certa reserva por me parecerem vítimas de uma qualquer constrição plástica. À distância de alguns anos, identifico essa constrição com um traço do estilo do encenador, uma tendência para a saturação, ou por "sobre-adereçar" a cena ou por "sobre-enfatizar" o acessório, que aos meus olhos impedia o ressoar límpido da interpretação. É evidente que este "sobre-" é de pessoal e difícil demarcação, mas a Castro foi, talvez, o espectáculo em que primeiro, e mais nitidamente, caiu essa estética do excesso. Os figurinos de Bernardo Monteiro, pautados pela escolha de materiais leves, menos nobres mas mais orgânicos, contribuíram igualmente para a fluidez da cena. Creio que parte da desenvoltura de *D. João* se prende com a economia e com o crivo da selecção dos elementos cénicos, o que resulta, a meu ver, num espectáculo extremamente limpo e sem ruído ou, nas palavras de António Maria Feijó, numa "forma próxima da levitação" (Feijó 2006: 18).

Do ponto de vista da interpretação, o meu elogio recai

sobre alguns dos mais jovens membros do elenco. É obrigatório começar por destacar o Esganarelo de Hugo Torres, que se afirma aqui como um excelente actor de comédia. Impertinente e veloz, supersticioso e medricas na medida certa, o intérprete dá voz e corpo justamente àquilo que Esganarelo mais critica no amo, a sua natureza dúplice. Registo também o trabalho excepcional de João Castro e Marta Freitas, Pierrot e Carlota respectivamente, que amansaram com mestria o caxineiro, comprovando que a aposta na pesquisa colaborativa foi mais que ganha. Finalmente, refiro a interpretação comedida e competente de Pedro Almendra como D. João, cuja insaciabilidade transpareceu sem recurso a lugares-comuns.

A banda sonora é outro dos trunfos do espectáculo, sobretudo graças à participação de Carlos Piçarra Alves. O clarinetista encarna uma espécie de fauno montês, que comenta e amplifica a acção em tempo real. Mais do que um elemento de ligação entre cenas, a concepção de uma banda sonora que decorre com uma actuação ao vivo, e que se insinua em permanência, foi um factor essencial para a criação de uma atmosfera.

Por todos estes motivos, a reposição de *D. João* merece a minha maior alegria. Resta-me desejar que bons ventos propiciem uma digressão mais alargada e um reconhecimento generalizado do claro valor deste trabalho, tanto no contexto da programação do Teatro Nacional de S. João, como no contexto da obra individual de Ricardo Pais.

Referências bibliográficas

- BENHAMOU, Anne-Françoise (2006), "Uma carta dramaturgica", trad. Regina Guimarães, in *Manual de Leitura de D. João*, Porto, TNSJ, pp. 10-11
- JÚDICE, Nuno (2006), "A palavra e o mito", in *Manual de Leitura de D. João*, Porto, TNSJ, p. 4.
- PAIS, Ricardo / FEIJÓ, António M. / CABRAL, Patrícia, (2006), "Discursos sobre um tarado 'aditivo'", in *Manual de Leitura de D. João*, Porto, TNSJ, pp. 14-19.

Uma dramaturgia tchekoviana

Mickael de Oliveira



Mickael de Oliveira

é dramaturgo e estudante finalista da Universidade de Coimbra.

<

<

Tchekov e a arte menor (*O pedido de casamento*), de Tchekov, enc. António Augusto Barros, A Escola da Noite, 2007 (Maria João Robalo António Jorge e Miguel Magalhães), fot. A Escola da Noite.

Titulo: Tchekhov e a arte menor (*O trágico à força* (1889), *O urso* (1888), *O pedido de casamento* (1888), *O canto do cisne* (1887), *Os malefícios do tabaco* (1886), *O jubileu* (1891)). *Autor:* Anton Tchekov. *Tradução:* António Pescada. *Encenação, dramaturgia e espaço cénico:* António Augusto Barros. *Interpretação:* António Jorge, Maria João Robalo, Miguel Magalhães, Pessoa Júnior, Sílvia Brito, Sofia Lobo. *Figurinos:* Ana Rosa Assunção. *Objectos cénicos e adereços:* António Jorge. *Desenho de luz:* Danilo Pinto e Sílvia Brito. *Caracterização:* Ana Rosa Assunção e Pessoa Júnior. *Grafismo:* Ana Rosa Assunção. *Fotografia:* Augusto Baptista. *Operação de luz e som:* Danilo Pinto. *Produção:* A Escola da Noite. *Local e data de estreia:* Coimbra, Oficina Municipal do Teatro, 15 de Março de 2007.

O exercício da crítica teatral é uma actividade de risco, como aliás nos lembra o dossiê temático do anterior número da *Sinais de cena*. A crítica torna-se contudo uma actividade ainda um pouco mais complexa numa cidade como Coimbra. De facto, a tarefa de avaliar um espectáculo como *Tchekov e a arte menor*, independentemente das suas opções estéticas e referências teatrais, contrasta desde logo com o panorama cultural conimbricense, o qual tem levado uma existência teatral demasiado subnutrida, com efeitos tanto nos produtores como nos receptores (espectadores). Neste sentido, a companhia profissional A Escola da Noite, sob a direcção de António Augusto Barros, tem vindo a desempenhar também o trabalho de uma verdadeira instituição pública, resgatando o espaço teatral da cidade que a acolhe. Trata-se pois de uma tarefa de grande responsabilidade, em certa medida, partilhada com o que o Teatro Académico Gil Vicente vem oferecendo à vida artística da cidade, sobretudo nos últimos anos.

Esta última produção da Escola permitiu-nos rever em palco as peças curtas de Tchekov, nalguns dos seus mais célebres dramaticulos: *O trágico à força*, *O urso* e *O pedido de casamento* constituem a primeira parte do espectáculo; *O canto do cisne*, *Os malefícios do tabaco* e *O jubileu*, a segunda parte. Esta é a ordem da apresentação, mas devemos desde já acrescentar que *O canto do cisne* é ele próprio dividido em fragmentos menores, ao longo da segunda parte, reforçando a lógica compositiva que domina a encenação. Como os títulos e a densidade textual sugerem, A Escola da Noite desenvolveu um trabalho que em termos puramente teatrais apresentava exigências tremendas. A interpretação dos actores assumiu um enorme esforço físico, além de um trabalho corporal deliberadamente estilizado, mais do que a construção complexa das personagens, geralmente estanques nas comédias de repertório. Esse esforço titânico envolveu um estudo de dramaturgia aprofundado, incluindo uma nova tradução, na qual devemos assinalar a qualidade

>
Fotomontagem do grupo
de actores: Sílvia Brito,
Pessoa Júnior,
Sofia Lobo, (Tchekov),
Miguel Magalhães,
Maria João Robalo
e, em baixo,
António Jorge.

>
Tchekov e a arte menor
(*O urso*), de Tchekov,
enc. António Augusto
Barros,
A Escola da Noite,
2007 (António Jorge
e Sílvia Brito),
fot. A Escola da Noite.



ímpar no que diz respeito à sua transposição para o verbo cómico português. Este investimento teatral e verbal traduziu-se assim em três horas de espectáculo, em ritmo vivo na primeira parte e de tonalidade mais trágico-cómica na segunda parte. O riso e o sorriso tornam-se aliados do público durante quase todo o espectáculo, não só pela *performance* dos actores, mas também pela inteligência do humor e a cadência das palavras do autor russo. O espectador que esperasse um mero somatório de pequenas fábulas divertidas, em crescendo, sairia algo surpreendido pelo tom mais sóbrio da segunda parte, graças ao dramático *O canto do cisne*, embora este constitua justamente o motivo agregador da dramaturgia do encenador, tornando-se assim a parte fundamental para a compreensão da própria encenação.

Centremo-nos então em *Tchekov e a arte menor*. Não é a primeira vez que a *Escola da Noite* produz um espectáculo com a autoria do escritor russo. Depois d' *O cerejal*¹, a companhia envereda agora pelos caminhos tchekovianos com o encenador António Augusto Barros, que optou por abordar a dimensão "menor" do dramaturgo russo. O termo "menor" que aparece no título do espectáculo escreve-se em tom de provocação, já que a companhia acaba justamente por mostrar a importância destes textos. Seriam "menores" se os comparássemos às obras-primas do autor, como *Tio Vânia*, *A gaivota* ou *O cerejal*. Os dramáticos terão sido afinal vítimas "menores" porque contraíram *in utero* duas doenças: a pequenez textual e o género cómico com contornos vaudevillescos. O próprio Tchekov encarava estes textos como pequenos divertimentos sem grande importância, sendo portanto o primeiro a não lhes dar muita relevância. Contudo, se estes dramas curtos assumem certa frivolidade, trivialidade, comicidade e ligeireza, não deixam de manifestar algum do desalento que caracteriza grande parte da obra "maior" tchekoviana.

A dramaturgia trabalhada pelo encenador d'A Escola da Noite à volta dos textos concentrou-se na exploração cómica e ancestral dos conflitos conjugais, que remonta aos tempos mais antigos da comédia, em autores como Aristófanes, por exemplo, na *Lisístrata*. No entanto, é visível que tanto o autor como o encenador exploram a misoginia social, reflexo de uma sociedade máscula, não fosse o século de Tchekov o da emancipação feminina. António Augusto Barros dirigiu a sua dramaturgia em dois eixos: a exploração das situações misóginas e de azedumes conjugais que forjam uma linha temática, recuperando desse modo alguma unidade isotópica nos fragmentos; e a própria desconstrução dessa linha através da velha técnica d' "o teatro dentro do teatro". E é aí que se encontra toda a mestria, tanto da dramaturgia como da encenação, opções que tornam o espectáculo não num amontoado parcelar de textos, mas numa esfera coesa que regularmente se auto-reflecte e se auto-encena.

Descobrimos ainda na dramaturgia e na encenação do espectáculo uma outra especificidade, que reforça uma certa leitura de encenação, ligando os dramáticos "menores" aos dramas "maiores" tchekovianos. A montagem dos fragmentos apresenta uma intertextualidade formal e subtil entre a encenação dos seis dramas curtos e as peças longas do autor russo. Basta pensarmos naquilo que Tchekov exercita em grande parte da sua obra dramática: a mistura entre o trivial e o sério, tanto nas falas das personagens como na acção em si. Ambas se reflectem no trabalho dramático do encenador. De facto, António A. Barros consegue estruturalmente converter *O canto do cisne*² em ponto de fuga ao ambiente burlesco centrífugo, colocando-o igualmente numa espécie de meta-reflexão da peça sobre si própria. Essa meta-reflexão sobre o espectáculo é criada, de algum modo, para introduzir na atmosfera hilariante um "ar fresco, sereno e 'filosófico'". Ao impor *O canto* na segunda parte

¹ Encenação de Rogério de Carvalho, Junho de 2004 (ver Rui Pina Coelho, "Como se fosse a primeira vez: *O cerejal*", in *Sinais de cena*, n.º 2, Dezembro de 2004, pp. 87-89).

² Título que tem como subtítulo *Estudo dramático em um acto*. A palavra "drama" encarna, neste caso, o registo "sério" da peça. *O canto do cisne* aborda, através de duas personagens, Svetlovidov, um velho actor (só, decadente) e o ponto, Nikita Ivánitch, (igualmente só e decadente), que vão falando sobre o que é o abandono, não só numa despedida à vida, como também numa despedida ao teatro.



<
Tchekov e a arte menor
 (*Trágico à força*),
 de Tchekov,
 enc. António Augusto
 Barros,
 A Escola da Noite,
 2007 (Miguel Magalhães
 e Pessoa Júnior),
 fot. A Escola da Noite.

do espectáculo de uma forma fragmentada, servindo de linha de costura ao todo, o encenador corrobora um procedimento também presente nas peças "maiores" do autor; sabemos como o emprego dramático da técnica contrapontística se traduz num paladar tchekoviano agridoce que é muito particular ao autor russo. Assim, a comicidade da misoginia, das perturbações conjugais, e as próprias situações vaudevillescas, assumem na segunda parte da representação o poder de desnivelar a própria ilusão superficial dos dramas cômicos, reencaminhando-os para uma dimensão poética criada pela fragmentação d'*O canto do cisne*.

A encenação apresenta igualmente idiossincrasias interessantes e que recriam o universo do dramaturgo russo. Se, por um lado, o público é transportado para uma ilusão criada pela coesão da(s) fábula(s), por outro, o trabalho de encenação visa a desconstrução teatral. Com excepção d'*O canto do cisne*, que assume contornos específicos, cada dramático é também cenicamente cortado pelo seu predecessor. Esses cortes são efectuados através da movimentação física dos suportes da plateia, dividida em quatro partes (uma em cada canto), movimento possibilitado por actores-mecânicos, com severas configurações meyerholdianas (sempre prontos ao trabalho físico de operário), como se o encenador pretendesse com aqueles homenagear um outro homem do teatro, compatriota de Tchekov. Assim, a encenação reserva a cada plateia uma perspectiva diferente para cada dramático, podendo estabelecer um paralelismo entre o espectáculo fragmentado e um público igualmente estilhaçado no seu espaço. É importante sublinhar que a encenação se constrói, em parte, à volta do "teatro dentro do teatro". Aliás, essa opção, tão frequente no barroco europeu, torna-se evidente, em primeiro lugar, com a introdução dos actores-operário e, em segundo, com a manipulação astuta d'*O canto do cisne*, cujas personagens

representam, elas próprias, os agentes teatrais, através de um velho actor e do (seu) ponto que encarna simbolicamente a memória perdida do artista. Porém, ao contrário das outras peças, as personagens d' *O canto* transbordam o seu espaço cénico para povoar, embora em sombra, os outros dramáticos. Essas sombras, presenças quase tétricas, existem para lembrar que, no fim de contas, *Tchekov e a arte menor* não trata apenas de problemas sentimentais entre os sexos ou ainda de outras situações burlescas, essas sim, "menores", mas também do teatro e da arte; e seria algures neste palco vital da arte que a própria sombra de Tchekov poderia pairar.

O final contribui igualmente para esse jogo do "teatro dentro do teatro", ao acentuar o encontro entre a ilusão teatral e a realidade não ficcionada, no momento em que são erguidas as pernas das bambolinas, deixando transparecer a estrutura do edifício teatral. Tal estrutura devolve aos olhos dos espectadores a cama de Svetlovidov, no meio do aparato técnico do próprio teatro: assim podemos ver como as personagens que viveram ali durante três horas morrem junto com o velho actor adormecido.

Na verdade e como o podemos constatar, *O canto do cisne* representa um elemento fundamental, tanto na dramaturgia como na encenação de António Augusto Barros e será, talvez, esse *Estudo dramático em um acto* o elevador artístico que torna essas peças "menores" em fragmentos de uma peça "maior", onde as ninharias divertidas dramáticas alcançaram, pela mão simétrica de *Tchekov e a arte menor*, o desafio artístico e intelectual dos dramas clássicos tchekovianos.

"Bang Bang (my baby shot me down)"

Ana Vaz Fernandes

>
B.B. Bestas Bestiais,
 de Virgílio Almeida,
 enc. José Neves,
 Klässikus /
 Teatro Nacional D. Maria II,
 2007 (Patrícia Bull,
 Dora Bernardo,
 Carlos Gomes e João Reis),
 fot. TNDMII/
 Margarida Dias.



Título: B.B. Bestas Bestiais (2007). *Autor: Virgílio Almeida. Encenação: José Neves. Instalação cenográfica: Dora Longo Bahia. Figurinos: Ana Vaz, António Gracias, Margarida Alfacinha, Nuno Blue, Rosa Bernardo. Desenho de luz: Jorge Ribeiro. Desenho de som: Fernando Abrantes. Conceção sonora: Nuno Veiga. Interpretação: Dora Bernardo, Patrícia Bull, Carlos Gomes, Adriano Luz, Daniel Martinho e João Reis. Co produção: Teatro Nacional D. Maria II e Klässikus. Local e data de estreia: Teatro Nacional D. Maria II (Sala Estúdio), 29 de Março de 2007.*

O teatro pode ser a arte do espelho, a arte do reflexo intencionado do homem e do mundo, a arte da comunicação em directo sobre o que se sente e o que se vive em sociedade sem lentes côncavas ou convexas ou filtros ou trabalho de edição. Tudo em cru e tudo à mostra. Colocar o indivíduo e a comunidade em análise para daí esmiuçar conflitos e emoções, para daí destilar venenos e coisas feias e depois não ter pudor algum de as expor é um *check-in* necessário e eficaz no combate à inércia social.

B.B. Bestas Bestiais é um espectáculo que visa prestar este tipo de serviço público querendo obrigar-nos a (re)ver (n)um retrato em carne viva. O título é, desde logo, irónico, cómico, bizarro. B.B. de Big Brother ou de Big Bang? E pode uma besta ser bestial? Neste jogo que é muito mais que concurso e neste espectáculo que não é apenas jogo (mas crítica, reflexão e riso azedo) é curioso observar que de besta a bestial vão curtos passos de distância. Este espectáculo é um exercício crítico que perturba o espectador pela verosimilhança com o lado mais besta (estúpido, animal, grosseiro, bruto; qualquer sinónimo é

importante aqui) da realidade humana e social, hoje em dia glorificado em *shares* e audiências televisivas.

Em palco estão presentes seis personagens em busca de uma satisfação tão indefinida quão improvável. João Reis é uma espécie de Big Brother resgatado a George Orwell que aqui se veste na pele de um sinistro *disc jockey*. É um mestre-de-cerimónias que profere um texto ácido insultando as personagens, dando ordens, impondo acções e emoções através do uso primordial da voz ecoada pelo microfone. Pouco usa o corpo ou o gesto ou artificios: o poder da sua personagem nasce nas cordas vocais, assenta numa voz omnipresente ao longo do espectáculo que mantém uma certa frequência *hertziana*. O texto flutua entre o código poético e a *kitsch* frase feita (num tom talvez por demais declarativo e sentencioso, de resto, obsessivamente presente em toda a peça), e B.B. constrói o seu poder absoluto através da eloquência e sensualidade. É um personagem representante de uma suposta equipa que nunca mostra presença nem tão pouco provas concretas da sua existência, pelo que também se pode pensar na onipotência do DJ Big Bang. O seu lugar no



<

B.B. Bestas Bestiais,
de Virgílio Almeida,
enc. José Neves,
Klássikus /
Teatro Nacional D. Maria II,
2007 (Adriano Luz
e Daniel Martinho),
fot. TNDMII/
Margarida Dias.

espaço de representação situa-se, à medida de um deus e de um *disc jockey*, no cimo de uma plataforma à meia-luz, onde dispõe dos instrumentos de ataque – uma mesa de som e discos que compõem a sonoplastia do espectáculo. *House, electro, pop, rock* ou clássica – são diversas as sonoridades deste purgatório onde se decide o destino. Concebida por Nuno Veiga, esta sonoplastia tem a capacidade de formar ambiências muito heterogéneas e impedir o silêncio puro: um ténue ruído constante lembra uma artificialidade televisiva que se supõe própria deste lugar. Na mesa de som há ainda um comando essencial que virgula o ritmo de cena. O som de um alarme (ou será um despertador de consciências adormecidas?) que desfaz e constrói diferentes actos de forma imprevisível. É um alarme que reclama continuamente a passagem acelerada do tempo, potenciando a angústia nos concorrentes, sugerindo o juízo final.

Durante todo o espectáculo as personagens-concorrentes deste jogo do qual pouco se sabe – Quais as regras? Como se chega à vitória? Qual é o prémio? – entregam-se a uma dança mecânica e apática, que durará há já vinte e sete dias. *Os cavalos também se abatem*, filme de Sydney Pollack, baseado no romance de Horace McCoy, inspirou o autor Virgílio Almeida nesta maratona de dança que transforma as personagens em atormentados cavalos de corrida. É uma dança que não passa da prática

da exaustão "porque sim", porque estão a mando do Big Brother. A pergunta aqui sugerida é clara: será a alienação um dos compostos primários da bestialidade?

Estas são personagens estereotipadas e, de certa forma, estropiadas por tragédias banais: a morte, o fracasso profissional, o desencanto pelo maior amor de todos. São falências que traumatizaram estes dançarinos obsessivo-compulsivos e que os levaram até ali, na esperança de que qualquer coisa boa (embora não se saiba muito bem o quê) possa colar de novo os cacos das suas vidas

Participar no jogo e estar subjugado à voz do Dj Big Bang é uma penitência que todos acreditam ser a salvação. E a salvação aqui é tão só a fama, o reconhecimento público, o precário carinho ou a atenção que pode advir do mediatismo: são estas as razões suficientes para a participação neste concurso doentio. Pouco importa se a voz que corrói os tímpanos mesmo antes do afilto sinal de alarme os ofendeu chamando-os "toupeiras merdosas" ou "seus vermes". O que interessa é a declaração premonitória do Dj Big Bang que provoca uma eclosão de sonhos: "Vou parir-vos para o *showbuisness!*".

Este é o ponto nevrálgico do espectáculo. É aqui que *B.B. Bestas Bestiais* se torna um retrato constrangedor, um espelho onde se sucedem os comportamentos doentios das personagens que venderam a alma ao diabo (entenda-se Dj Big Bang).

>

B.B. Bestas Bestiais,

de Virgílio Almeida,

enc. José Neves,

Klássicus /

Teatro Nacional D. Maria II,

2007 (João Reis),

fot. TNDMII/

Margarida Dias.

Big Brother não é só a personagem totalitária de 1984. *Big Brother* é em Portugal, sobretudo um programa televisivo com o formato de *reality show* de grande sucesso que converte pessoas anónimas em idolatradas figuras públicas. Este espectáculo é uma metáfora deste complexo concurso que desperta no espectador um voyeurismo mórbido e alicia concorrentes à bestialidade com a perspectiva de fama. Ainda que este formato televisivo tenha vindo a ser abandonado ou equacionada a sua eficácia, podemos, na verdade, identificar a ilusão generalizada de que ser-se figura pública é a chave da felicidade. A importância da fama sobrepõe-se em muito à importância do trabalho que se desenvolve e que por força das circunstâncias conduz ao reconhecimento público, de tal ordem que os meios (todos eles) justificam o que parece ser o grande fim da existência humana, que não é como outrora, um feito nobre ou o mérito do trabalho. Agora a grande finalidade da existência humana parece ser a ascensão à celebridade. E esta condição de estrela, nesta primeira encenação profissional de José Neves é um conceito idêntico ao generalizado: ser-se ídolo é uma concentração de cirurgia plástica, sessões de autógrafos intercalados com terapias em SPA's e ainda fotos românticas em ilhas-paraiso nas capas da imprensa corriqueira colorida. O bem-estar é este *kit* simpático e cor-de-rosa, cheio de promessas de eternidade enquanto a lembrança do que somos residir na memória colectiva.

No percurso prometido até ao pódio figura-pública, neste *B.B. Bestas Bestiais* e nos *reality shows* que agora se desdobram noutras espécies mas que mantêm esta sofreguidão pelo estatuto VIP e a decadência dos costumes, tudo pode acontecer. A encenação aqui vai um pouco mais longe da realidade, a violência que cresce à medida da competição e do desespero não se traduz tão só em pontapés. Aqui há balas estridentes à queima-roupa, mortes, gritos, gestos e movimentações sujas e desorientadas, a constante troca de parceiros, confusa identidade sexual, agressão violenta entre mulheres, choro enraivecido. José Neves criou uma partitura de *mise-en-scène* cheia de surpresas, avivando constantemente o voyeur-espectador e criando uma tensão bizarra e espectacular porque tudo parece passível de acontecer. Neste espectáculo a surpresa é um factor chave na manutenção do estado de alerta meio aflitivo, como podemos constatar no susto generalizado na plateia aquando dos disparos ou quando voam sobre a cena três grandes lustres largados num tiro fatal.



A cenografia, assinada por Dora Longo Bahia e a luz desenhada por Jorge Ribeiro intensificam a adrenalina de combate, cruzando ambientes de velho armazém, ringue de boxe e pista de dança, delimitada por *néons* azuis, iluminada ora por *red-lights*, ora por epilépticas luzes "strobe" e no fim o projector picado sobre o deus-diabo Big Bang que anuncia o seu veredicto. É um desfecho bizarro – o DJ deixa de parte a sua máscara fria e seca para se comover com o fim do programa e da sua relação com as bestas que manteve em cativeiro no observatório. A vencedora ganhou uma ilha mas doo o prémio à outra mulher sobrevivente no concurso, pouco lhe importa o valor material, agora urge explorar o mundo do mediatismo.

O final do espectáculo, que é também o final do concurso carece de laivos apoteóticos à medida do que acontece no nosso ecrã quando é eleito o vencedor. A vencedora aqui não é convertida a um estatuto divino nem tão pouco se festeja o seu triunfo. A energia que deveria ser de vitória é própria de uma marcha fúnebre. Será que as mortes contaminaram este lugar de remorsos? Apesar de os meios não importarem aqui para se alcançar os fins, haverá ainda humanidade nestes concorrentes furiosos? É um final ambíguo que não é de festa nem de alívio, em que se prevê ainda espaço para uma amargura continuada.

Não sabemos se sobreviveram os alvejados, pouco importa se a morte é um facto – o importante é o aparato da morte. Não importa o que veio antes ou depois ou os porquês que ficam por saber. Aqui, as Bestas Bestiais são as pedras em bruto do espectáculo porque estiveram à beira do colapso e da ruína, e em permanente ebulição construíram um caos assustador. Fizeram aqui tudo aquilo que o ser humano, em constante observação nos nossos dias – no elevador, no supermercado, no multibanco – não ousa: mostrar-se do avesso e dar uns passos na fimbria.



Realidade e ficção em tempo de guerra

Christine Zurbach

Título: O coronel pássaro (1993). *Autor:* Hristo Boytchev. *Encenação/Tradução:* Fernando Mora Ramos. *Cenografia/Figurinos:* José Carlos Faria. *Música:* Carlos Alberto Augusto. *Iluminação:* António Plácido. *Assistente de encenação:* Octávio Teixeira. *Vídeo:* José Henrique Caldeira. *Intérpretes:* Pedro Ramos, Isabel Lopes, Carlos Borges, Jorge Estreia, José Eduardo, Vítor Correia, Victor Santos, António Plácido, Octávio Teixeira, Raquel Monteiro. *Co-produção:* Teatro da Rainha, CCB, Odivelcultur-Teatro da Malaposta, Al-Masrah. *Local e data de estreia:* Centro Cultural de Belém, Lisboa, 08 de Março de 2007.

Com a encenação da peça *O coronel pássaro*¹ a temática da guerra volta ao repertório da companhia do Teatro da Rainha pela mão do encenador Fernando Mora Ramos. Se, no passado, era mostrada a partir do desengano e do sofrimento do camponês Ruzzante inventado por Ângelo Beolco para uma obra dramática contextualizada nos episódios bélicos que atravessaram toda a Itália (e a Europa) renascentista, a imagem ficcionada dos efeitos da violência exercida no indivíduo e no grupo pela guerra surge, no mundo de hoje, em concorrência com a realidade diariamente presente nas reportagens que alimentam os meios de comunicação.

Na verdade, as relações entre ficção e realidade raramente viveram uma crise tão profunda como a que se instalou em todas as artes no mundo contemporâneo. Ao dividir os criadores no plano das suas opções estéticas e ideológicas, a situação actual leva alguns, mais comprometidos (ou *engagés*, na expressão popularizada por Sartre num tempo igualmente difícil), a pronunciarem-se pela justeza de uma prática artística que "toma partido" e pretende dar resposta à pergunta que a todos se coloca: que pode a arte, e em particular o teatro, num universo em que o real e o virtual se apresentam tão semelhantes a ponto de se confundirem e, sobretudo, de confundirem os mais desatentos? Num regresso a uma vocação antiga nascida com os Gregos, o espectáculo *O coronel pássaro*

pertence sem equívoco ao/a um teatro que (ainda) se interroga sobre a vida em comum dos homens.

Assim, para o Teatro da Rainha, inscrever Hristo Boytchev no seu repertório, em estreia absoluta em Portugal, corresponde a uma opção programática que, como para o dramaturgo, vai claramente no sentido da presença actuante do teatro no mundo. Para tal, Boytchev utilizou recursos que valem pela sua simplicidade e eficácia e que as opções da encenação retomam e aproveitam com pertinência. O primeiro consiste no facto de contar uma fábula teatral, não-realista, a partir do modelo convencional de uma narrativa teatral construída na forma de um díptico; o segundo é o diálogo dramático de natureza intertextual que situa a peça na filiação dos autores e das obras que, de maneira diversa, também se debruçaram sobre "o modo como vai o mundo".²

Num tom tragi-cómico, e também poético, a acção da peça é recortada pela montagem de cenas breves de escrita cinematográfica,³ com personagens individualizadas que, entre loucos e (talvez) normais, protagonizam no interior profundo de um provável país balcânico, cercadas pelos lobos, uma situação irreversível de alheamento e abandono apenas interrompida momentaneamente pela chegada de um bem-intencionado jovem médico, prometido ele também ao enlouquecimento. Mas a situação é bruscamente alterada com a cura repentina de um deles.

<

O coronel pássaro, de Hristo Boytchev, enc. Fernando Mora Ramos, Teatro da Rainha, CCB, Odivelcultur-Teatro da Malaposta, Al-Masrah, 2007 (Jorge Estreia, Carlos Borges, Vítor Santos, Vítor Correia e José Eduardo), fot. Paulo Nuno Silva.

¹ O programa que acompanha o espectáculo informa que a peça surgiu primeiramente no formato de um guião para um filme epónimo subsidiado pelo Estado búlgaro em 1996. Representada até hoje em 27 países, obteve, em 1997, o prémio de escrita dramática, a nível mundial, atribuído pelo British Council na categoria de Melhor Peça

Internacional, tendo sido seleccionada de entre 400 textos. O prémio foi entregue ao seu autor por Harold Pinter no Royal National Theatre de Londres. Também foi apresentada em 1999 no Festival d'Avignon pela companhia do Théâtre de la Commune d'Aubervilliers e venceu no mesmo ano o prémio de Teatro Italiano "Enrico Maria Salerno" na categoria de dramaturgia europeia.

² No programa refere-se o cruzamento da escrita dramática de Boytchev com o comentário humorístico da vida política num programa televisivo em que participa a partir de 1990 e no seu próprio programa criado em 1996. Também foi candidato à presidência da República da Bulgária aproveitando o tempo de antena para realizar um *happening* político-cómico durante 30 dias em *prime time*.

³ O dramaturgo tem uma formação em teatro adquirida na Academia Nacional de Artes Teatrais e Cinematográficas búlgara.

>

O coronel pássaro,
de Hristo Boytchev,
enc. Fernando Mora
Ramos,
Teatro da Rainha, CCB,
Odivelcultur-Teatro da
Malaposta,
Al-Masrah, 2007
(Pedro Ramos
e Isabel Lopes),
fot. Paulo Nuno Silva.



>

O coronel pássaro,
de Hristo Boytchev,
enc. Fernando Mora
Ramos,
Teatro da Rainha, CCB,
Odivelcultur-Teatro da
Malaposta,
Al-Masrah, 2007
(Jorge Estreia,
Isabel Lopes,
Carlos Borges,
António Plácido,
Octávio Teixeira
e Vítor Correia),
fot. Paulo Nuno Silva.

⁴ O hino tem letra

(segunda a conhecida técnica de escrita em "verlan") de Fernando Mora Ramos e execução musical de: saxofones, Rita Nunes; clarinete, José Conde; trompete, Emília Santos; trombone, André Conde; tuba, Fabien Filipe; percussão, Carlos Alberto Augusto.

O espaço caótico inicial que figura uma sala de um manicócio degradado transforma-se no espaço agora regenerado de um quartel onde vigora uma nova ordem, a de um sistema militar e disciplinado, e que passa a ser o berço de uma nova nação, promovendo os loucos a normais na pele de separatistas fundadores da Boytchévia que se mune de imediato – num primeiro gesto de afirmação –, com o seu próprio hino.⁴

A peça vive como parábola da recente História europeia e para isso concorrem os meios teatrais utilizados, com um cenário funcional que sinaliza as duas vertentes do

quadro da vida quotidiana dos habitantes desse convento-hospício-quartel: a desordem da sala de internamento e das camas de ferro, substituída na segunda parte pela arrumação e limpeza da caserna. Do mesmo modo, o guarda-roupa materializa esses dois momentos recorrendo a apontamentos realistas, que passam pelos pijamas dos internados e o lençol em jeito de vestes de freira da única mulher do grupo, e seguidamente, pelas fardas de combate dos loucos agora promovidos a militares... Os adereços são, também eles, marcadamente realistas, inclusive no seu tratamento, e contribuem para suscitar uma aproximação

pelo espectador do quadro criado com um mundo não ficcional, o dos excluídos e dos sem-abrigo. Numa luz de tonalidade fria e cinzenta, própria de um quadro de sobrevivência desumanizada, as cenas desenvolvem-se no recorte espacial criado pelo estrado de madeira, que aqui surge como um instrumento conotado com o jogo de estética brechtiana e com o teatro dito de intervenção.

Neste tipo de palco o jogo dos actores é valorizado e objectivado, tornando também evidente a coesão do elenco, composto pelo pequeno núcleo estável da companhia ao qual se juntaram colaboradores regulares e estreados, em sintonia com o discurso teatral da companhia. Por exemplo, no caso de *O coronel pássaro*, em que as personagens entram e se apresentam – ou descrevem – sucessivamente ao médico dando a conhecer as suas fobias e complexos diversos, a sua apresentação indirecta e distanciada recorre a uma prática de jogo não psicológica, que permite a reflexão crítica sobre a verdade da sua dimensão psiquiátrica, como é sugerido no programa da peça: "Se pensarmos que uma obra de ficção não tem que respeitar leis imitativas, fotográficas e documentais, podemos imaginar que a loucura que na peça é reconstruída algo deve à loucura real". Mas se é aquela que se pode observar eventualmente na sociedade actual, ela acaba por surgir como muito mais saudável que a normalidade oferecida pelo universo militar. A segunda parte mostra, num contraste violento, a entrada trágica dos loucos no mundo que observavam na televisão, religiosamente presente através do mesmo noticiário, sistematicamente repetido, sobre genocídios e acções de guerra que, também presenciados pelos aldeões, são usados como moeda de troca por alimentos e lenha. A fábula termina com a imagem pessimista e sem retorno do "tornar-se idêntico", até pela troca de vestuário-fardamento, num final que transcende o modo trágico-cómico que atravessou toda a peça. No *coronel pássaro*, o efeito cómico, por ser motivado pelo espectáculo não politicamente correcto da demência na primeira parte, é mais desconcertante para o espectador, afinal, do que o grotesco aparato do exército da nação recém criada: não estaremos já mais acostumados à representação do desumano na sua farda bélica do que sensíveis à verdadeira e frágil humanidade dos loucos e dos desprotegidos? À pergunta anterior, sobre o que pode o teatro, a peça de Hristo Boytchev responde suscitando tal interrogação.

O segundo recurso, constituído pela intertextualidade

estruturante da peça, que referimos anteriormente, vem apoiar a justeza dessa preocupação que não poderia ser apenas uma marca da dramaturgia do nosso tempo, mas é certamente uma componente importante da dramaturgia de Boytchev. É descrita detalhadamente no esclarecedor caderno-programa do espectáculo onde lemos que "(...) *O coronel pássaro* se estrutura a partir de uma multiplicidade de influências e isso faz as suas características", fazendo do texto "uma peça em que é difícil descortinar as fronteiras referentes, elas são múltiplas e constituem-se como um novo corpo". São Gorki, Brecht, Shakespeare com o seu *Hamlet* e Büchner com *Woyzeck*, mas também Tchekov, Strindberg, Beckett, ou o absurdo monstruoso de Ionesco. Mas o valor principal desse traço textual e estilístico, marcado por uma erudição teatral bem patente nos textos publicados no programa – que confirmam a seriedade do trabalho dramaturgicamente feito habitualmente no Teatro da Rainha –, encontra-se essencialmente na sua apropriação pela própria encenação onde o jogo intertextual surge claramente, por exemplo, no modo alusivo ou sugestivo como é tratado pelos actores que, com humor e inteligência, o enriquecem e recriam de maneira pessoal.

O resultado é um espectáculo ao mesmo tempo sério e leve. Leve no tom próprio de quem conta uma história com loucos, sério pela atitude comprometida e crítica de quem o apresenta hoje num contexto de "irracionalidade global" – expressão que Mora Ramos substitui à de globalização... – e de desamor pela arte discursivamente responsável. Os dramaturgos do passado, que como Sófocles criaram figuras marginais à lei desumanizada da sociedade, como a de Antígona, ecoam nesta peça onde aparecem não como prazer erudito e gratuito, mas para serem reinterpretados. Numa (talvez) Bósnia destruída pela guerra, ou apenas num manicómio à deriva e que procura manter um elo ilusório com o real através da actualidade do pseudo-noticiário da TV, o médico e os outros têm uma repentina esperança nos pássaros... E é nesse passo, talvez o mais próximo na sua emocionalidade de uma dimensão trágica, que o espectador não pode deixar de recordar o vazio de um céu onde já não se encontra ninguém como nos ensinam os mais lúcidos filósofos dos tempos que decididamente passaram a ser os nossos. Restará ao teatro a tarefa de assegurar a continuação do trabalho daqueles que, como Boytchev, também dele se serviram para manifestar a sua inquietação e perplexidade perante o mundo, com ou sem loucos.

Tatjana Manojlovic
é doutoranda de Estudos
de Teatro (Faculdade de
Letras da Universidade de
Lisboa)
>

A peça bilingue de Hélia Correia Tatjana Manojlovic

Hélia Correia, *Desmesura: Exercício com Medeia*, Lisboa, Relógio D' Água, 2006, 52 pp.

O mundo dramático da romancista e poeta Hélia Correia começou em 1991, quando a editora Dom Quixote publicou as suas primeiras obras teatrais: *Perdição: Exercício sobre Antígona e Florbela*.

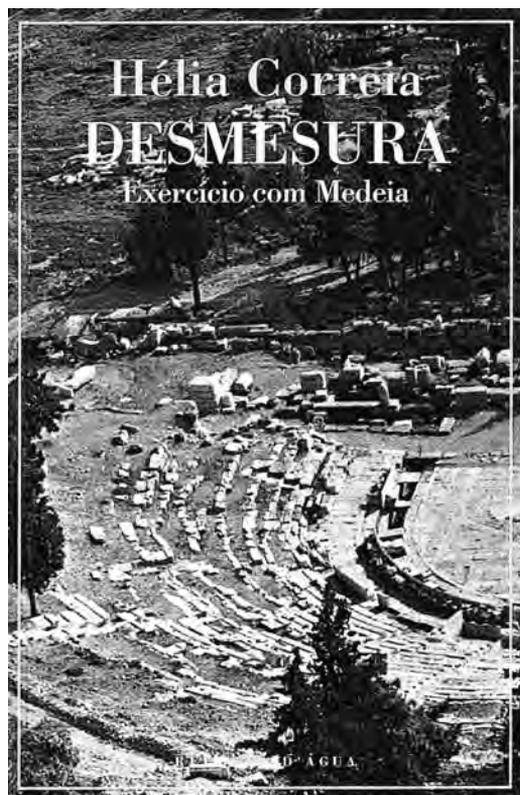
Perdição não foi apenas a primeira peça da autora, mas também o início de uma insigne trilogia alicerçada na mitologia grega, da qual fazem parte *O rancor: Exercício sobre Helena* (Relógio D' Água, 2000) e esta *Desmesura: Exercício com Medeia*. Embora as três recriações sejam diferentes nas suas estruturas dramáticas, elas estão unidas pela abordagem inovadora de mitos, pertencentes aos ciclos gregos dos Sete Contra Tebas (*Perdição*), da Guerra de Tróia (*O rancor*) e dos Argonautas (*Desmesura*), e pela explícita designação, em subtítulo, de *Exercício*.

A autora dedica o seu mais recente texto dramático, *Desmesura*, a Eurípedes, cuja *Medeia* tem, ao longo dos anos, influenciado numerosas peças da dramaturgia universal. A intriga de *Desmesura* segue o enredo eurípidiano e fala-nos da última noite e manhã de Medeia na corte em Corinto, enquanto refugiada com a sua família.

Composta de três partes, a peça abre com o Lamento pelos heróis e o Hino a Hécate, entoados pelos dois coros, cujas palavras simbolizam o forte contraste entre as visões feminina e masculina. Enquanto os homens choram a morte dos seus compatriotas guerreiros, o Hino a Hécate é dedicado a uma deusa ctónica, maga e antepassada de Medeia. Ao mesmo tempo é estabelecida uma outra confrontação dominante ao longo da peça: a que opõe o mundo dos humanos/mortais ao mundo divino/imortal, personificado por Medeia.

Como a sua homóloga eurípidiana, Medeia domina todo o drama. A protagonista heliana é caracterizada pela sua personalidade superior e pelo seu desmesurado amor por Jasão. Desmesurado, apenas na visão dos mortais que a rodeiam – cidadãos gregos que a temem, incluindo o seu marido, o herói da época que roubou o velo de ouro. Desde logo está latente o medo dos poderes de Medeia, misturado com inveja das mulheres pela sua individualidade semidivina.

Os conflitos que nascem no círculo das cinco personagens, originados pela cisão anteriormente mencionada, evoluem em sequenciais confrontos entre as escravas (Melana, Éritra e Abar) e os seus senhores (Jasão e Medeia) ou entre os gregos (Jasão, Melana, Éritra) e as bárbaras (Medeia e Abar). As identidades étnicas das figuras são sublinhadas quer pela linguagem que usam, quer pelas suas aparências físicas.



Na estrutura linguística, a autora cria diálogos com réplicas breves. As falas de Medeia são poeticamente sublimes e apresentam os mais belos passos da peça: "Como eu fui destinada para Jasão, ainda antes que o tempo começasse. É com ele que eu respiro e me alimento, não com o ar, não com os frutos..." (p. 38).

Na sua primeira aparição em cena, Medeia fala uma língua estrangeira que só Abar compreende. Na didascália (p. 22), a autora aponta o diálogo inicial da protagonista e outras réplicas que, numa representação cênica, deveriam ser ditos em geórgico moderno, uma das línguas caucasianas que no palco substituirá o colco, a língua pagã de Medeia. Esta é precisamente a componente mais visível do confronto entre o grego e o bárbaro – a língua que não se percebe na Grécia e que une a protagonista e a sua serva núbica na posição humilhante de serem estrangeiras entre cidadãos que as desprezam. Abar personifica o espírito de Medeia, a sua última ligação com a pátria e os pais que em tempos traiu. Ao criar o discurso bilingue para o palco, a autora descortina a existência de mais um idioma, não falado, escondido no coração moribundo da serva egípcia: "Eu lembro bem a minha língua de infância, a núbica." (p. 24). Contudo, nem esta



<
Medeia,
 de Eurípedes,
 enc. Yukio Ninagawa,
 1983 (Tokusaburo Arashi
 no papel de Medeia),
 fot. Alaister Muir.

língua de sol, nem a de um "doce país dos montes e dos nevoeiros" (p. 48) soam bem aos ouvidos gregos.

Enquanto na sua fala inicial a antiga princesa da Cólquida obriga Abar a responder em colco (p. 22), porque "falar com ela é tudo o que me resta" (p. 24), mais tarde, Medeia pede-lhe para dizer o que sente por ela e usa a palavra "amor" (p. 36). Nenhuma das escravas compreende a primazia do amor que sustenta a sua senhora, nem acreditam que ela o possa sentir por uma serva negra de vulto selvagem aos olhos dos gregos. Se neste passo Medeia fala do amor, ela não encontrará a palavra certa para descrever os seus sentimentos por Jasão: "Eu bem a procurei, essa palavra nova. Não existe. Se houvesse uma palavra, eu poderia talvez achar conforto, convertê-la num sentimento que me consolasse" (p. 38).

Pela profundidade do seu sofrimento e pela dedicação absoluta à única motivação da sua vivência no mundo dos mortais, encontramos uma certa compaixão por Medeia. Ela tenta adaptar-se ao mundo dos humanos: pinta o cabelo de vermelho, para ser mais parecida com a sua rival; emudece quando sabe da traição do marido; fala da sua família da Cólquida, da sua terra e da língua, e consegue controlar a sua identidade semidivina até à

última rejeição do marido. A partir daquele passo (p. 50), Medeia solta a sua raiva, desmesurada diante de um mundo de oportunistas e cobardes, de mulheres e homens medíocres. Ao assassinar Abar e os filhos, Medeia destrói as suas únicas preciosidades – a língua e o amor –, e aniquila a sua parte humana.

O teatro de Hélia Correia é o de forte domínio da palavra e de construção dramática variável. Um teatro distinto, quase íntimo, onde os temas helénicos da nossa herança universal passam a ser histórias pessoais sobre o amor, amizade, família, traição e vingança. Onde as personagens femininas superam as posições deuteragonistas e revelam consciência e poder em confrontos mentais e psicológicos com as figuras masculinas.

Hélia Correia conseguiu com *Desmesura: Exercício com Medeia* criar o seu melhor texto teatral. Um desafio intelectual e artístico para futuras encenações num palco bilingue, numa sociedade aparentemente cada vez mais multilingue.

Voos de condor e ziguezagues de morcego

Luiz Francisco Rebello

Marcelino Mesquita, *Teatro Completo*, vol. I pesquisa, organização e introdução de Duarte Ivo Cruz, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, 535 – V pp.

Fialho de Almeida, inquirido pelo jornal *O mundo* em 30 de Setembro de 1906, sobre a "produção de obras portuguesas de teatro nestes últimos tempos", considerou "a aptidão dramaturgica do escritor português (...) uma qualidade de excepção" (1925: 9). Juízo que respondia, pela afirmativa, à interrogação de Garrett ("não teremos nós *la tête dramatique?*" – prefácio à edição *princeps* da tragédia *Catão*, 1822) e correspondia à opinião de Eça de Queiroz ("o português não tem génio dramático; nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias" – *As farpas*, Dezembro de 1871). A "tão sumário e inexorável julgamento" escapavam três autores: Camilo, pela "potência dramática dos seus romances" (e só a estes Fialho aludia); César de Lacerda, pela "saga[cidade da] carpintaria de teatro" (mas quem o recorda hoje, já que representá-lo parece excluído?) – e Marcelino Mesquita, "armador de catástrofes" e "um dos mais raros e fogosos temperamentos teatrais que entre nós tem existido" (*Ibidem*: 10). Três anos antes, Joaquim Madureira, cujas críticas rivalizavam, em acutilância verbal, com as do autor de *O país das uvas*, exaltara Marcelino como "o nosso primeiro e único dramaturgo", embora não deixasse de o considerar "destrambelhado, desigual, insubmisso e rebelde, às vezes grande como os Maiores, outras tamanino como um anão de Lilibut, tendo voos de condor através do infinito e ziguezagues de morcego em torno do azeite, personalíssimo e inconfundível no arreganho ousado com que atira às alturas o madeiramento de uma peça e na inconsciente leviandade com que a faz desabar em montões de calça" (1905: 120-122).

Qualquer destas citações é longa, mas elas definem com razoável propriedade um autor e uma obra que ocuparam, nos últimos anos do século XIX e primeiros do século XX, posição predominante na cena portuguesa. Posição em que ombreou com os seus companheiros de geração D. João da Câmara e Henrique Lopes de Mendonça, mais velho quatro anos aquele, nascido este no mesmo ano (1856), e com Júlio Dantas e Eduardo Schwalbach, mais novos respectivamente vinte e vinte e quatro anos do que ele. Mas é sobretudo dos dois primeiros que deveremos aproximá-lo, pois que foram comuns os caminhos que percorreram – o drama histórico neo-



romântico e o drama naturalista. Mais inquieto, mais atento à evolução dramaturgica que vinha a processar-se além-fronteiras, D. João da Câmara aventurou-se ainda por uma terceira via, distanciada dos gostos dominantes – o drama simbolista, a que a formação positivista de Marcelino Mesquita dificilmente lhe permitiria aderir.

As seis peças que constituem este primeiro dos três volumes em que a Imprensa Nacional – Casa da Moeda se propõe – na sequência de um nunca assaz louvado programa de recuperação do nosso património dramaturgico – editar o teatro completo de Marcelino Mesquita, diligentemente organizados por Duarte Ivo Cruz, ilustram exemplarmente a morfologia, o substrato temático e ideológico, os méritos e as limitações da sua vasta obra. E se, do ponto de vista do enquadramento temporal, há uma nítida desproporção – um drama de tema histórico para cinco versando assuntos contemporâneos –, o equilíbrio irá produzir-se com os textos seguintes, durante duas décadas mais.

Leonor Teles, com que abre o volume, foi escrito aos vinte anos, quando o autor era estudante de Medicina, e logo levado à cena pelos seus colegas no palco do Teatro Nacional D. Maria II, a que voltaria em 1889, desta vez interpretado pela prestigiosa companhia de Rosas e Brazão. Três anos antes estreara-se *O Duque de Viseu*, de Lopes de Mendonça, um ano depois seria *A morta*, do mesmo autor, e *D. Afonso VI*, de João da Câmara, todos eles em verso. O drama histórico, de que a primeira geração romântica usou e abusou a partir de *Um auto de Gil Vicente*, de Garrett, mas desvirtuando-lhe o sentido, e que a comédia-drama da actualidade provisoriamente destronou, fazia com eles a sua reentrada em cena, inserindo-se, *volens non volens*, no movimento lusitanista finissecular. E, não obstante uma articulação mais cuidada entre o conflito dramatizado e o embate das forças sociais em que ele se enquadra, era ainda uma visão romântica da História que os impregnava. *Leonor Teles*, com as suas empolgantes tiradas e finais de efeito, não foge a esse paradigma.

Maiores condições de sobrevivência oferecem, sem dúvida, as peças de aproximação à estética naturalista, se bem que nelas persistam, como nas obras afins dos autores acima mencionados, óbvios resíduos do romantismo.

Pérola, a primeira dessas peças, cuja representação o comissário régio junto do Teatro Nacional vetou por "imoral", teve o seu baptismo de fogo no Teatro do Príncipe Real – a que sobretudo acorriam espectadores de mais baixa extração social – em 1885, um ano após a publicação da *Estética naturalista*, de Júlio Lourenço Pinto, de que um capítulo era dedicado ao teatro, acompanhando (e, por vezes, decalcando) a reflexão teórica de Zola. "Episódio da vida académica", chamou-lhe o autor, definindo-o como "uma fotografia", "o desenho gráfico de um episódio real da vida escolar em Lisboa", extraído da sua própria experiência. A evidência dos nexos que o prendem ao drama de actualidade da segunda fase do teatro romântico não lhe retira o título de primeiro texto dramático consistente do naturalismo que entre nós foi possível, sucedendo à tentativa falhada de *O grande homem*, de Teixeira de Queiroz (1881), e antecedendo a obra-prima de D. João da Câmara que são *Os velhos* (1893).

Os Castros (1893) e *O velho tema* (1895, por lapso indicado na página 344 como tendo-se estreado no ano seguinte) marcam um recuo em relação a *Pérola*. À história de dois irmãos cujo amor pela mesma mulher leva ao extremo de um suicídio (*Os Castros*) e a um caso de adultério que termina do mesmo modo (*O velho tema*), são comuns os tópicos românticos da honra, do sacrifício e da vingança, que neste último se conjugam com a crítica de uma "sociedade que se decompõe física e moralmente" e "trocou o gume da espada pelo da língua [e] fez da tradição um espantalho ridículo e da honra uma convenção pueril". Como lhes é comum um diálogo que, no afã de parecer natural, se perde em trivialidades e longas digressões inúteis, de que só se afasta para cair na grandiloquência.

Já as duas peças restantes deste primeiro volume – o breve acto *Fim da penitência* e a "tragédia burguesa" (assim o autor lhe chamou) *Dor suprema*, estreadas conjuntamente em 27 de Dezembro de 1895 (e não em noites separadas, como também, por lapso quanto à primeira, se indica) – se elevam a um nível bem superior ao das anteriores: aquela, pela atitude corajosa que assume frente aos preconceitos morais e sociais então vigentes (a que, aliás, *O velho tema* sacrificava); esta, pela sua pungente humanidade e a densidade e concentração do discurso dramático. Ao editá-la, Marcelino Mesquita fê-la preceder de uma citação da *Memória* que, cinquenta anos antes, acompanhava a oferta ao Conservatório do *Frei Luís de Sousa*, assim querendo significar que também ele, como Garrett, se propunha "excitar fortemente o terror e a piedade" dos espectadores. Mas o público burguês que frequentava o Teatro Nacional era, sem dúvida, mais sensível à emoção fácil que o melodrama despertava do que ao estímulo catártico da tragédia – e daí "as lágrimas, os desmaios, os ataques histéricos" que "todas as noites" pontuavam a representação (Rosa 1915: 277) desta história banal de um casal a quem a morte de uma filha precipita na miséria e na loucura e conduz ao duplo suicídio, sob a pressão agónica da dor moral e do egoísmo do mundo hostil. Raul Brandão, crítico implacável dos espectáculos em que "actores, frases, cenário, é tudo de papelão" (1986: 175), aplaudiu a "simplicidade nua e despida" da peça, que definiu como "uma catástrofe arrancada com lágrimas e dor à Vida e atirada para o palco" (*ibidem*184), mas que, para um jornal da época, "não era um drama, nem uma obra de teatro, mas apenas a narração de um facto lúgubre" (*apud* Sequeira 1955: 413). O que não obsta a que tenha sido um marco miliário do naturalismo na cena portuguesa.

Marcelino Mesquita escreveria ainda, além de uma opereta e um quadro alegórico, dezoito peças, igualmente repartidas entre a evocação dos tempos idos e a refração da actualidade (mas desigualmente bem sucedidas). Quando uma delas, a farsa em um acto *O mestre régio*, subiu à cena em 1904, Madureira escreveu que continuava a aguardar que a sua "inspiração lhe [desse] a esperada irmã da *Dor suprema*" (1905: 369). Não se cumpriu a expectativa.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Fialho de (1925), *Actores e autores: Impressões de teatro*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- BRANDÃO, Raul (1986), *Teatro*, Lisboa, Comunicação.
- MADUREIRA, Joaquim (1905), *Impressões de teatro*, Lisboa, Ferreira & Almeida.
- ROSA, Augusto (1915), *Recordações da cena e de fora de cena*, Lisboa, Livraria Ferreira.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1955), *História do Teatro Nacional D. Maria II*, 1.º vol., Lisboa.

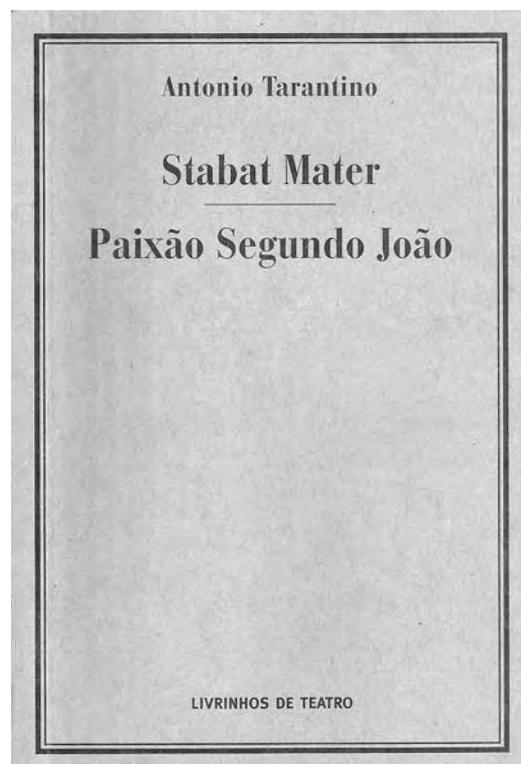
O teatro segundo Tarantino

Sebastiana Fadda

Antonio Tarantino, *Stabat Mater, Paixão segundo João*, tradução de Tereza Bento, Lisboa, Artistas Unidos – Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 11, 2005, 160 pp.

Pouco se sabe de Antonio Tarantino. A breve bio-bibliografia redigida pelo mesmo para este Livrinho editado pelos Artistas Unidos – Livros Cotovia informa-nos que nasceu em Bolzano em 1938, estudou arte mas considera-se autodidacta, dedicou-se ao desenho e à pintura. Em 1993, aos cinquenta e cinco anos de idade, sem saber porquê nem sequer conhecer nada de teatro, impõe-se na cena italiana com a atribuição, por unanimidade do júri, do Prémio Riccione Ater para o Teatro às peças *Stabat Mater* e *Passione secondo Giovanni*, logo levadas à cena com êxito por grandes intérpretes como Piera degli Esposti e Lino Banfi. Muitas outras peças e prémios seguir-se-ão até aos nossos dias: *Vespro della Beata Vergine* (*Vésperas da Virgem Santíssima*) e *Lustrini* (*Brilharetos*), editadas em 1997 com as duas da estreia, compondo o volume *Quattro atti profani* (*Quatro actos profanos*, com um excelente prefácio de Elena de Angeli), levados à cena por Cherif no Teatro Valle de Roma e distinguidos com o Prémio UBU em 1998, acabados de sair em português com tradução de Tereza Bento nos Livrinhos de Teatro n.º 22; *Materiali per una tragedia tedesca* (*Materiais para uma tragédia alemã*) repete os feitos das peças anteriores, pois recebe o Prémio Riccione em 1998, é levada à cena pelo Piccolo Teatro de Milão, premiada em 2000 com o Prémio UBU e editada neste mesmo ano. Entre 2000 e 2006 são ainda redigidas *Stranieri* (*Estrangeiros*), *Conversazioni* (*Conversas*), *La casa di Ramallah* (*A casa de Ramallah*), *La pace* (*A paz*), reunidas em 2006 no volume *La casa di Ramallah e altre conversazioni* (*A casa de Ramallah e outras conversas*, com um prefácio esclarecido e de título acertado – "Commedie della storia in quattro atti", ou seja "Comédia da história em quatro actos" – de Franco Quadri). Vale ainda a pena referir as peças inéditas *Non è che un piccolo problema* (*Não passa de um pequeno problema*), *La zoppa deve partorire ma il bambino non ne vuole sapere di nascere* (*A coxa deve parir mas a criança não quer saber de nascer*), *Trattato di pace* (*Tratado de paz*), *Esequie solenni* (*Exéquias solenes*) e *Cara Medea* (*Querida Medeia*), a que se juntam outros breves textos, também inéditos. Em projecto, por encomenda de um teatro napolitano, uma paráfrase da *Mãe coragem* de Brecht. Todas as edições italianas referidas aparecem na prestigiada editora Ubulibri, de Milão.

Para Antonio Tarantino, é a sua própria obra que fala, e deve-se aos Artistas Unidos a divulgação em Portugal deste e de outros dramaturgos italianos contemporâneos.



Mais exactamente ao projecto "Teatros que vêm de Itália", que deram a conhecer Spiro Scimone, Fausto Paravidino, Ascanio Celestini, Davide Enia, Letizia Russo e o próprio Antonio Tarantino, dedicando-lhes um número especial da *Revista* (n.º 11, de Julho de 2004), bem como uma série de espectáculos, leituras públicas e encontros, alguns integrados na XXI edição do Festival Internacional de Teatro de Almada. Os Artistas Unidos bem entenderam que não há uma Itália, mas muitas, tão distantes e diferentes entre si como se de várias nações distintas (ou vários satélites que orbitam à volta de um corpo de massa indistinta) se tratasse. Unidas porém pelo teatro, pelas efabulações cénicas que falam de terras e gentes longinhas, por vezes comungando a mesma História, ou a condição comum de exclusão dela.

E foi no dia 18 de Julho de 2004 que, na presença do Autor, houve no Teatro Municipal de Almada a leitura pública, dirigida por João Meireles, de *A casa de Ramallah* (publicada na *Revista* acima referida), por Jorge Silva Melo, Isabel Muñoz Cardoso e Carla Galvão, na tradução cuidada de Alessandra Balsamo, atenta à seca torrencialidade do original. Um texto maduro, desapiedado, que relata a história de uma adolescente que se fará explodir por uma causa insensata e maior do que ela, com o consentimento



dos pais, cúmplices orgulhosos e impotentes de mais um martírio inútil. Se nos textos de estreia uma condição individual anti-mítica e desmistificada é o eixo de uma acção cénica movimentada pela palavra, nesta peça o núcleo alarga-se a uma família e, como pano de fundo, há os cursos e recursos históricos das tensões entre vários mundos e pensamentos em antagonismo. Mas será em *Materiais para uma tragédia alemã* que o texto de Tarantino irá convocar uma multidão de personagens, dando vida, através de uma coral imponente, a uma fatia negra da História recente e dos seus desvios. O terrorismo na Alemanha dos anos 70, semeado pelo grupo Baader-Meinhof, com ligações internacionais, é muito mais do que um mero episódio de crónica nacional. E o "suicídio de Estado" dos réus veio comprovar, se não tivesse chegado o resto dos acontecimentos, a existência de um terrorismo de Estado. Foi uma época sombria na História europeia desses anos. Em Itália, devido ao clima de terror pelos sucessivos atentados dos movimentos de extrema-esquerda e de extrema-direita, foram chamados "os anos de chumbo", mas na realidade foram anos de rios de sangue... O pintor dramaturgo assume-se assim, implicitamente, como um autor empenhado, crítico, atento, sensível aos movimentos da alma individual e da consciência colectiva.

Retomando os dados sobre a sua presença em Portugal, a 12 de Novembro de 2005 houve uma sessão organizada pelos Artistas Unidos e pelo Atelier Européen de la Traduction de Orléans, representados respectivamente por Jorge Silva Melo e Jacques Le Ny, em que, ao abrigo de um intercâmbio financiado pela União Europeia, estiveram presentes Judith Herzberg, António Tarantino e Juan Mayorga. Houve uma conversa com os autores, e leituras de excertos da sua obra editada nos Livrinhos de Teatro (a tradução de Tarantino foi apoiada pelo AET e pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros Italiano; a de Mayorga pelo AET; a de Herzberg por várias Instituições dos Países Baixos). Nessa ocasião, Maria João Luís mostrou toda a sua imensa estatura de actriz dramática e irónica na interiorização e extroversão com que leu trechos de *Stabat Mater*. Mas até à estreia da peça na íntegra, passou quase mais um ano. Entretanto, houve a apresentação de *Paixão segundo João*, estreada no dia 11 de Junho de 2006 no Convento das Mónicas, com os diálogos-monólogos de ritmo obsessivamente desesperantes e desesperados dos actores Miguel Borges e Américo Silva. No mesmo local, no dia 12 de Outubro e na presença do autor, foi a vez do *Stabat Mater* em versão íntegra, com uma soberba interpretação de Maria João Luís. Em ambos os casos, Jorge Silva Melo assinou uma encenação experiente e certa, tratando as palavras como se fossem pérolas, mesmo quando são feitas de pedra. Na prática, sempre.

É pois esta uma das características da escrita de Tarantino: a de uma segura que dói e corrói a alma. Ele, o pintor, mostra-nos em matéria e corpos cénicos todo o horror do *Grito* de Munch. As suas palavras feitas pedras são porosas, e nesses poros cabem todos os líquidos de um corpo vivo: o suor, as lágrimas, o sangue. Nos seus livros, as frases dos monólogos têm a disposição em verso, como se de poesia se tratasse. E a poesia está presente, crua e torrencial, não isenta de ironia e ternura, mas sobretudo raivosa, de revolta contra condições desumanas, de acusação à vida e à sociedade que dá o seu consentimento à perpetuação dessas condições.

Será por isso que os protagonistas de *Stabat Mater* e *Paixão segundo João* são emblemáticos de certas camadas da nossa sociedade. Resultado da cultura judaico-cristã, eles encarnam o negativo de figuras míticas que moldaram a História do Ocidente. São, ainda, actualizações profanas e profanatórias dos mitos em que são emolduradas: uma Maria que é quase uma Madalena, santa e pecadora, mãe de um visionário subversivo; um louco que se identifica com Cristo; um enfermeiro que é o seu único evangelista. Todos eles, Maria Madalena não arrependida ou pobres Cristos, percorrem o seu Calvário nas margens do mundo, excluídos daquela sociedade de consumo próspera e feliz

<
Paixão segundo João,
de António Tarantino,
enc. Jorge Silva Melo,
Artistas Unidos/Tá Safo,
2006 (Miguel Borges),
fot. Jorge Gonçalves

>
Paixão segundo João,
 de Antônio Tarantino,
 enc. Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos/Tá Safo,
 2006 (Miguel Borges),
 fot. Jorge Gonçalves



proposta pelos *media*, podre e falsa até às entranhas. Destinos não escolhidos, percorridos até ao Gólgota, lutando pela sobrevivência, talvez sem nenhuma hipótese de redenção, mas com todo o direito a ela. Adquirido naquele campo de batalha que é a vida, e de que são vítimas derrotadas à partida.

Eugénio Fuentes, escritor espanhol conhecido pelos seus *thrillers* negros, entrevistado no dia 24 de Março de 2007 por Luís Caetano no programa "A força das coisas", da RDP Antena 2, manifestou a sua admiração pela figura do Quixote cervantino, falando a seu respeito de uma "poética da bondade". É uma definição admirável, pois seria mais óbvio falar numa poética da utopia ou da irrealdade, traços que reenviariam para a força tragicómica do cavaleiro da triste figura, idealista quase até ao ridículo, mas intrinsecamente humano e comovedor. O paralelismo que se poderia formular em relação a certas personagens de Tarantino, é que elas possuem todos os elementos para que se fale numa poética da pureza, ou, ainda, numa poética da inocência.

Maria, Ele e João carregam culpas que não lhes pertencem: a de terem nascido num tempo e num lugar errados, sem o pedirem, e a de terem uma vida que se lhes impôs de fora, por aquela sociedade que os empurra para os seus lugares escusos de exclusão. A conclusão a que se chega é que não há inocentes. Ou, pelo menos, que mesmo nós não somos inocentes, com a nossa

"caridade peluda" (como, no libreto de Lorenzo Da Ponte para as *Bodas de Figaro* mozartianas, a personagem homónima acusa o seu rival, Conde d'Almaviva), a nossa compaixão inane, a nossa integração mais ou menos precária, conformista ou conformada. Mas a verdade é que sentimos todo o amor que Tarantino tem pelos seus anti-heróis, pelos seus excluídos aflitos de verborreia, proferida para destinatários ausentes ou surdos, todos à beira da loucura num mundo louco e de loucos. Ou apenas, terrivelmente, sem nenhuma piedade. Percorrendo estas trajectórias de dores infinitas e anónimas, o teatro procura devolver aos espectadores uma humanidade talvez perdida, um sentido de colectividade talvez esquecido, um *religare* genuíno e não dogmático, uma bondade talvez utópica mas nobre... Todos elementos que é urgente não perder ou reencontrar.

Louve-se, por fim, a tradução de Tereza Bento, que alcança uma coerência e unidade notáveis na devolução de um italiano difícil, de oralidade muito pessoal, por vezes trivial nas muitas matizes de um ordinário sinónimo da degradação das personagens. No fundo desse inferno, em que todas caíram, é ainda pela linguagem que se erguem orgulhosas em defesa da sua dignidade ofendida e da sua humanidade magoada. É assim tangível o facto de a tradutora ter comungado com o registo e o tom geral do autor, respirando com o mesmo ritmo poético e com o mesmo sopro de longo fôlego.

Lessing e as vespas

Anabela Mendes

Anabela Mendes

é docente da Universidade de Lisboa.

<



Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo: Selecção antológica* [1767, 1769], tradução, introdução e notas de Manuela Nunes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, 207 pp.

em gesso, o que, aliás, não o impediu de tomar essa obra de arte grega como ponto de partida nuclear para a sua dissertação estética *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, escrita em 1766.

Se o peso da incumbência italiana priva Lessing de gerir o seu tempo com liberdade e o afasta de objectivos mais propícios aos seus interesses pessoais (carta à noiva Eva König, de 8 de Maio de 1775), essa tarefa acaba por activar no dramaturgo, ensaísta e médico Lessing qualidades que ele treina desde os tempos de estudante em Leipzig e que dão ênfase à sua formação científica e experimental.

Roma apresenta-se como o lugar adequado para pôr à prova o pensamento indutivo. Ai irá funcionar o laboratório das aferições: comparar exemplares *de facto* com as respectivas descrições, há muito lidas e anotadas, de obras de arte antiga e renascentista e respectivas representações; este percurso apresenta-se como uma transposição metodológica lessinguiana praticada em larga escala na sua *Dramaturgia de Hamburgo*. Em Roma exercita Lessing os seus conhecimentos teórico-estéticos na presença das obras de arte que aprecia não para ensinar mas para aprender.

O que de mais interessante existe, do meu ponto de vista, na obra *Dramaturgia de Hamburgo*, que Lessing foi escrevendo entre 1767 e 1769, diz respeito ao modo como o seu pensamento se estrutura enquanto linguagem, deixando que os seus leitores partilhem com ele os avanços e recuos de processos mais do que resultados no campo da elaboração de textos dramáticos, na escolha de reportórios, na construção de espectáculos, na análise da reacção e formação de públicos. O sentido histórico desta obra dilui-se perante o enorme manancial de propostas com que somos confrontados.

Na verdade este conjunto de 104 secções, ao longo de cerca de 650 páginas que constituem esta obra tem hoje um interesse relativo para o leitor contemporâneo, mas é nela que aprendemos a perceber como Lessing se confronta com a tradição greco-latina, em particular com Aristóteles, pondo em causa de forma científica, por exemplo, o uso de termos próprios da teoria da Tragédia como terror – temor, piedade – compaixão, insurgindo-se contra más traduções de seus contemporâneos e contra o uso e abuso ortodoxo de terminologia poética esvaziada de sentido.

Em Maio de 1775, Lessing abandona temporariamente as funções de bibliotecário em Wolfenbüttel, que aceitara desempenhar desde finais de 1769 e ao serviço do duque Karl von Braunschweig, para acompanhar como "cicerone", numa viagem literária e espiritual pela Itália, o filho do seu senhor, o príncipe Julius Maximilian Leopold von Braunschweig-Lüneburg, também sobrinho de Frederico II da Prússia.

Esta sua viagem, não explicitamente desejada, transformou-se em termos gerais num processo de representação e exercício diplomático a que o autor procurou corresponder com toda a correcção e interesse, consciente de que a missão de cicerone de que fora incumbido estaria sempre limitada pelo desconhecimento objectivo da realidade territorial e do povo visitado, pudessem embora ser úteis todas as suas leituras, observações de modelos e reflexões sobre a natureza estética e cultural de obras artísticas, baseadas na sua experiência como erudito e homem de teatro. Pense-se, por exemplo, no *Laocoonte*, de Hagesandro, Atenodoro e Polidoro, exposto no Museu do Vaticano, e que Lessing só viria a contemplar no original durante esta viagem, mas que conhecia e muito apreciava, através de cópias

>

Francesco Queirolo,
O desengano,
 Capela de São Severo,
 Nápoles, cc.1752.

Essa qualidade, que o dramaturgo desenvolve, de registar as características de cada representação, de estabelecer comparações entre representações, de alargar o horizonte das mesmas com materiais e ideias que desde a juventude transportava na sua memória de autor, fazedor e amante de teatro, em directo contacto com o espaço cénico e com os seus agentes, distingue Lessing da maior parte dos seus contemporâneos.

Consciente de que a sua visão progressista e empenhada, face ao teatro alemão como instituição, não colhera em Hamburgo qualquer aplauso da parte de financiadores da rica burguesia hanseática, Lessing retira-se para o espaço de uma biblioteca estadual até ao fim dos seus dias. Aí escreve, em viuvez sofrida e profunda solidão, a sua obra mais complexa e de extrema actualidade *Nathan, o sábio*.

>
Lessing com 6 anos
 (à direita) como
 o irmão Teófilo,
 óleo de Gottlieb Habekorn,
 Berlim, Arquivo para a
 Arte e a História, s.d.

Desde 2005 que podemos ler em português muito correcto uma selecção antológica da *Dramaturgia de Hamburgo* de Gotthold Ephraim Lessing, da autoria de Manuela Nunes, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian. A tradutora escreve com critério uma introdução que enquadra bem, do ponto de vista teatrológico, o autor e a sua obra na época, criando-se aqui e acolá algumas comparações com o teatro português dos séculos XVIII e XIX. Esta tradução tem o mérito de vir anotada, o que facilita ao leitor menos inserido no contexto um percurso informativo mais seguro.

Opções pontuais como, por exemplo, a da palavra "fascículo" para *Stücke*, não me parece estar bem defendida. A minha sugestão seria "secção", que melhor se aproxima da formulação científica que Lessing utilizava também em outras obras de natureza ensaística. Recordo, a propósito, a tradução de João Barrento, de textos da *Dramaturgia de Hamburgo* em obra publicada em 1989 (João Barrento, *Literatura alemã textos e contextos (1700-1900) – O século XVIII*, vol. 1, Lisboa, Editorial Presença, pp. 109-114).



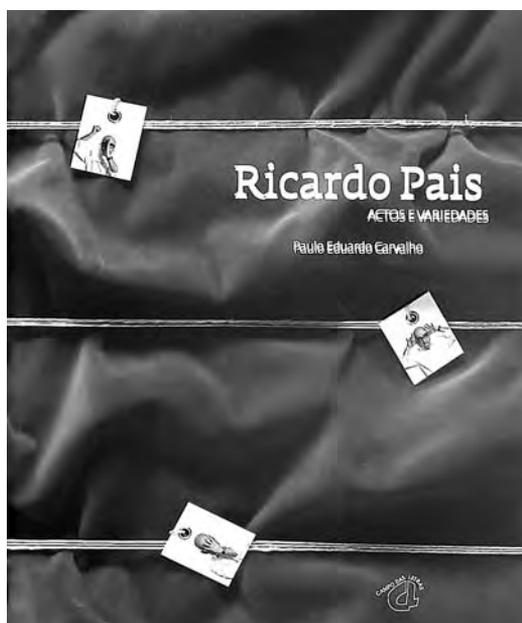
Este gesto intelectual de trazer a público uma obra teórico-prática de Lessing em língua portuguesa merece o nosso regozijo. Quem sabe se um dia não haverá vontade institucional de traduzir *Dramaturgia de Hamburgo* na sua totalidade? E por que não obras dramáticas de Lessing? Quando alguns clássicos voltarem a espreitar em época propícia por entre as portas de uma cultura europeia aberta e esclarecida, talvez se extinga o zunir das vespas, que o humor de Aristófanes tão bem tratou e que Lessing tanto apreciava.

A memória do teatro como “restauro imaginário”

Ana Gabriela Macedo

Ana Gabriela Macedo
é docente da Universidade
do Minho.

<



Paulo Eduardo Carvalho, *Ricardo Pais: Actos e variedades*, Porto, Campo das Letras, 2006, 326 pp.

a ver a música; O teatro como coisa em movimento. Apresenta ainda dois Anexos: dados biográficos e *curriculum* artístico do encenador; as fichas dos espectáculos e, por fim, um índice remissivo.

Ao procurar descrever o seu objecto de análise, o autor começa por partilhar com o leitor as dificuldades da tarefa que se impôs, já que o “percurso plural” de Ricardo Pais, simultaneamente enquanto actor, encenador, teorizador cénico e dramático e gestor cultural, tornavam uma única abordagem crítica impossível e essencialmente errónea. Usando a definição de encenador como “gestor expressivo”, para traduzir a panóplia de funções e responsabilidades da figura moderna do encenador (p.10), o autor assume assim frontalmente a diversidade e necessária fragmentação da sua análise distribuída pelos 6 capítulos que compõem a obra, sem que isso signifique *a posteriori* ruptura no seu projecto crítico. E são estes os focos de análise privilegiados no estudo, isolando sucessivamente os seguintes tópicos em capítulos subsequentes: um capítulo dedicado à textualidade (incluindo a definição de repertório e a acção dramaturgical), seguido de um outro sobre interpretação e direcção de actores; o trabalho sobre a dimensão visual do espectáculo e espaço cénico; a exploração da expressão musical e sonora e, por último, a experiência de gestão cultural de R. Pais sobretudo no Teatro Nacional S. João.

O primeiro capítulo estabelece o percurso pessoal de R. Pais e a sua actividade formativa em Inglaterra entre os anos 68 e 74 (o marcante curso de encenador no *Drama Center* em Londres, a experiência das peças aí encenadas perante o público inglês e a comunidade portuguesa residente), o regresso a Lisboa em 74 e a colaboração com Os Cômicos até 1980, a sua actividade como *free-lancer*, a docência na Escola Superior de Cinema do Conservatório Nacional, a colaboração com, entre outros, o TEUC, a Escola da Noite, o Teatro Viriato de Viseu, o Teatro Nacional D. Maria II, até finalmente, em 1995, o convite para a direcção (ou, como o autor salienta, a “refundação”) do Teatro Nacional S. João, no Porto, onde Ricardo Pais, produz, encena e cria espectáculos, demonstrando plenamente “a sua experiência acumulada, o seu obsessivo profissionalismo e o seu plural entendimento do fenómeno cénico” (p.36).

Um bom encenador compele os actores à sua própria paixão pelos personagens.

Dirige-os obsessivamente.

Ricardo Pais

Ricardo Pais: Actos e variedades é um texto que apeetece adjectivar profusamente. Rigoroso, minucioso, apaixonado, obsessivo quase pelo seu objecto de análise, são categorias semânticas que se lhe aplicam sem contudo o descreverem cabalmente. A alegoria inicial da sua Nota introdutória, “Restauros imaginários”, permite-nos talvez antever com maior precisão, mesmo que retórica, o labor da memória e memórias, no plural, que aqui se constroem, a rede de contaminações aqui tecidas, e a pluralidade dos compromissos assumidos na estruturação de um projecto narrativo que é simultaneamente biografista e crítico-analítico, assumindo-se claramente o autor como ele próprio “contaminado” em todo este processo, do qual partilha largamente enquanto tradutor de teatro, colaborador de algumas companhias e estudioso de dramaturgia.

O texto de *Ricardo Pais: Actos e variedades* é composto por Introdução, Conclusão e seis capítulos perfazendo 326 páginas, compreendendo os seguintes tópicos: Um percurso plural; Textos, pretextos, escritas e reescritas; Dirigir actores e intérpretes, obsessivamente; Territórios, paisagens e metáforas cénicas; Fazer ouvir o teatro e dar

Tal como já referido, o segundo capítulo concentra-se no domínio da textualidade, sobretudo, citando o autor, naquela "mais directamente implicada na criação cénica" (p.45). Na óptica do autor, o conceito operacional de textualidade significa algo de intrinsecamente dinâmico, estendendo-se por uma teia de complicitades que abrangem processos de reescrita, de tradução, de tratamento dramaturgico, ou mesmo existindo sob a forma de "pretexto", concretizando-se em cruzamentos diversos entre distintas formas de expressividade artística, tais como a música, o canto, a dança, etc.

Segundo Paulo Eduardo Carvalho, o vasto e eclético repertório de R. Pais (denotando, não obstante, coerência interna) traduz sempre não uma realidade, a vontade e o gosto estético do criador, mas antes um "somatório de realidades" (estéticas, económicas e humanas), sendo neste caso a realidade de *free-lancer* do encenador a que prevalece como factor de relativização, juntamente com outros factores, como a "pluralidade cénica" da sua carreira, aliada à sua frequente opção por polinizações transdisciplinares e ainda o seu próprio relacionamento multifacetado com o texto enquanto matéria prima (p.46). A atracção do encenador pelo "irrepresentável", pelos desafios da pretensa "impossibilidade" de representação/encenação de um texto, é indiciada por PEC como uma característica peculiar de R. Pais, multiplicando-se ao longo da sua carreira, desde a concepção de *Fausto. Fernando. Fragmentos* (1989), à encenação de *Minetti*, de Thomas Bernhard (1990), ou de *Clamor* (1994), a partir de textos de Luísa Costa Gomes sobre a oratória de Vieira, ou ainda às encenações de *Arranha-Céus* (1999) e *Figurantes* (2004), de Jacinto Lucas Pires.

PEC distingue, de um modo lato, três temáticas privilegiadas por R. Pais na sua obra: "a interrogação de

uma certa ideia de 'portugalidade'; "a reflexão sobre a arte, o artifício e a figura do artista"; "uma discreta consideração sobre a morte". Um exemplo paradigmático da primeira instância é, sem dúvida, o espectáculo *UBUs* levado à cena em 2005, dedicado a Alexandre O'Neill e à denúncia de "um certo modo funcionário de viver", citando o poeta, e que parodicamente ostenta o seguinte subtítulo: "Contributo para a desdramatização da pátria".

A interrogação das diferentes versões da "portugalidade" e dos seus mitos fizera-se já em *Ninguém*, e nas leituras de *Frei Luís de Sousa* (1979; 1999; 2006), fonte de "permanente interpelação para todos nós", nas palavras do encenador, assim como nas encenações de *Clamor* (uma "metaforização desta espécie de predestinação do país à sua solidão cultural", *ibidem*) e de *Castro*, de António Ferreira (2002), uma nova representação do "mood português que se identifica claramente com a saudade" e de "uma cultura que se baseia essencialmente na recessão" (*ibidem*).

PEC ressalta nas páginas subsequentes deste capítulo dedicado à "textualidade" distintos momentos e estratégias diversas dos textos/pretextos/reescritas e traduções que atravessam a polifonia da cena "paisiana", concluindo com a reiteração da sensibilidade e do respeito do encenador pela matéria textual em consonância com a essência de cada um dos seus projectos teatrais, por mais ousados que estes sejam.

O capítulo 3, "Dirigir actores e intérpretes, obsessivamente", propõe-nos uma viagem pela relação que o encenador estabelece com os seus actores, analisando o entendimento destes enquanto actores-intérpretes, uma "espécie de *superperformer* que controla um leque de expressividades outras" (p. 97), em palavras daquele. PEC salienta o facto de o trabalho de encenação e direcção de



<

Nos ensaios de
Dom Duardos,
Teatro Nacional S. João,
1996,
fot. João Tuna.

actores de R. Pais contar substancialmente com este polifacetismo e a plurivalência dos actores ("instrumento ao mesmo tempo seguro e versátil", *ibid.*) enquanto intérpretes, e ainda como "assistentes de encenação". E o autor refere, citando o encenador, o seu investimento na "'transparência' dos sentidos procurados", numa teia que se estende do texto ao espectáculo dramático criado, ao próprio espectador, também ele investido de um papel de 'agente' da recepção estética, e não mero receptáculo passivo daquela: "É um investimento praticamente sem limites no actor e na representação. (...) Tem a ver com a capacidade de identificação do actor com a matéria-prima textual. Criando referências aceitáveis para o espectador que o envolvam numa reflexão sobre ele próprio e a natureza humana" (p. 98).

Nas páginas seguintes, PEC passa um olhar atento sobre momentos do percurso de R. Pais enquanto actor e encenador, bem como sobre a sua formação pelo Drama Center em Londres, anos estes essenciais como já referido, dado o ênfase na transversalidade dos cursos ministrados e na "abordagem eclética" das suas matérias, e a insistência na "cumplicidade entre encenador e intérprete". O autor salienta ainda a recorrência da colaboração de profissionais da dança ou de outras artes do movimento (tais como a esgrima), nos espectáculos de R. Pais (Olga Roriz, Vera Mantero, Paulo Ribeiro, Margarida Moura, Miguel Andrade Gomes, entre outros), Concomitantemente, a questão da voz e da elocução merecem também um aturado labor de R. Pais na direcção dos seus actores. E PEC cita de novo o encenador, numa afirmação que sintetiza magnificamente o rigor posto no exercício da fisicalidade do actor e no recorte da palavra: "Ninguém tem o direito de se considerar actor caso não tenha a noção da plasticidade da língua, porque ela é fundamental à composição, à plasticidade

da personagem. (...) As palavras são o guia de leitura e o som final do corpo" (p.111).

O penúltimo capítulo deste livro dedica-o PEC ao espaço ocupado pelo som na cena teatral, factor frequentemente negligenciado ou por demais banalizado em espectáculos dramáticos, que incutem no trabalho de R. Pais um novo gesto de quebrar fronteiras, por vezes tangenciais, quer pela potencial redundância em *kitsch*, quer pela possível inversão das prioridades, "quem ou o quê está na ribalta", músicos ou actores, a palavra ou os sons, criando-se assim uma outra gramática teatral, reinventando-se a sua sintaxe. Por fim, em "O teatro como coisa em movimento", cerra-se o círculo, traz-se à memória do leitor o historial do "restauro" (imaginário) do Teatro Nacional S. João e os estádios por que este passou até finalmente se transformar (di-lo o autor através de uma ironia de Pais), numa "coisa que não estava prevista" (p. 250), enquanto objecto físico pertença de uma cidade, ou "capital simbólico" da sua memória. É para este último factor que o autor aponta, enaltecendo, talvez um pouco utopicamente, o seu papel real na cidade.

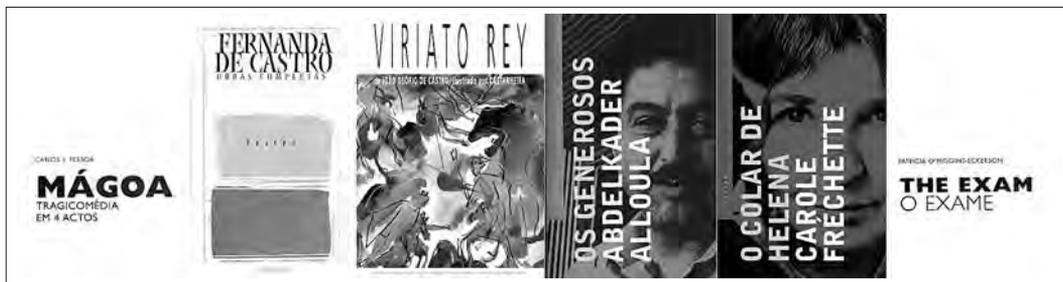
PEC dá-nos a ler/ver neste seu trabalho – de grande simetria estrutural e de apurado tratamento visual – uma realidade artística onde se espelha um não menos apaixonado olhar sobre o objecto de estudo que o do sujeito cuja obra ele atentamente historiciza e analisa. *Ricardo Pais: Actos e variedades* será sem dúvida um valioso instrumento de reflexão sobre não só a obra de um criador de invulgar potencial estético, mas talvez mais importante ainda, afigura-se-nos que será um documento cultural fundamental sobre uma época, uma cidade-não-capital, e o papel de um Teatro Nacional com ousadia interpeladora.



Publicações de teatro em 2006

Lista compilada por Sebastiana Fadda

- AA.VV., *Urgências* (*Azul a cores*, de Filipe Homem Fonseca; *Eu e tu não somos nós*, de Luis Filipe Borges; *Sexo e nada de sexo*, de Nuno Artur Silva; *Problemas de agenda*, de Nuno Costa Santos, *Genebra*, de Pedro Mexia; *Ctrl + Alt + Del*, de Susana Romana; *O lado bom*, de Filipe Homem Fonseca; *Forest Fire*, de João Quadros; *Última chamada*, de Luis Filipe Borges; *Mix-Appeal*, de Nelson Guerreiro; *I Tuning*, de Nuno Artur Silva; *Trabalhador independente*, de Artur Costa Santos, *Mulher sem memória e História de Babbot*, de Patrícia Portela; *1963* de Pedro Mexia; *Urânia, Plutónia e Babushka*, de Pedro Rosa Mendes; *Bolas de neve*, de Susana Romana; *Coro dos amantes a caminho do hospital*, de Tiago Rodrigues), apresentação de Tiago Rodrigues e Nuno Artur Silva, Lisboa, Edições Cotovia, 2006.
- AA.VV., *Panos: Palcos novos, palavras novas* (*Cidadania*, de Mark Ravenhill, trad. Jorge Loureiro Figueira; *O segredo de Chantal*, de Hélia Correia; *Octávio no mundo*, de Jacinto Lucas Pires), introdução de Francisco Frazão, Lisboa, Livros Cotovia, 2006.
- ÁLVARES, Afonso, *Obras* (*Auto de Santo António, Auto de Santa Bárbara, Auto de Santiago e Auto de Sam Vicente*; integram o livro XVI *Trovas* do autor), introdução e edição de José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Medeia: Recriação poética da tragédia de Eurípedes*, prefácio de Frederico Lourenço, Lisboa, Editorial Caminho, 2006.
- BARROS, José, *Betty Ford: Drama em três actos*, Porto, Papiro Editora, 2006.
- CÂMARA, D. João da, *Teatro completo*, 3 vols. (vol. I: *Quem fumou?, O chapéu de três bicos, A pastilha, Bernarda no Olimpo, Lutas íntimas, Uma Vénus de espuma, A coisa má, Os gatos, A Dona Brísida, D. Afonso VI*; vol. II: *Alcácer-Quibir, Os velhos, O pântano, A toutinegra real, O ganha-perde*; vol. III: *O oito, Triste viuvinha, O beijo do infante, Meia-noite, A rosa enfeitada, Os dois barcos, O poeta e a saudade, Casamento e mortalha, Amor de perdição, Auto do Menino Jesus, História da carochinha, Primavera, Gri-gri, Os sinos*), pesquisa, organização, introdução e notas de Rita Martins, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- CASTRO, E. M. de Melo e, *Teatro de um homem (I)ido: Metaficção crítica e teatral 1954-2005*, apresentação do autor, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Publicações D. Quixote, 2006.
- CASTRO, João Osório de, *Viriato Rey*, edição bilingue, com ilustrações de José Manuel Castanheira, prefácio português de António de Almeida Santos, prefácio espanhol de Ignacio Sánchez Amor, *fatum* da dramaturgia portuguesa de Jorge Listopad, tradução para espanhol de Júlio Martin da Fonseca, revisão da tradução de Maria Fondo, Lisboa, ELO, 2006.
- CORREIA, Alfredo, *Porto profunda*, adaptação a partir de textos de Helder Pacheco, Porto, Edições Afrontamento, 2006.
- CORREIA, Hélia, *Desmesura: Exercício sobre Medeia*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006.
- COSME, Vânia, *O armazém*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2006.
- DUARTE, David, *Um elogio da fragilidade II*, Vila Nova de Gaia, Editora Ausência, 2006.
- EIRAS, Pedro, *As sombras* (contém as peças *Slow, A última praia antes do farol, Uma carta a Cassandra, O pressentimento de Inverno e Cultura*), Porto, Campo das Letras, 2006.
- FERREIRA, António, *Rastos*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Publicações D. Quixote, 2006.
- MESQUITA, Marcelino, *Teatro completo*, vol. I. (*Leonor Teles, Pérola, Os Castros, O velho tema, Fim de penitência e Dor suprema*), pesquisa, organização e introdução de Duarte Ivo Cruz, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- PESSOA, Carlos J., *Ácido* (*sobre a imigração e talvez mais...*), Lisboa, Livros da Garagem, 2006.
- PESSOA, Carlos J., *À procura de Júlio César*, Lisboa, Livros da Garagem, 2006.
- PESSOA, Carlos J., *Rosa da Mouraria*, Lisboa, Livros da Garagem, 2006.
- PESSOA, Carlos J., *Mágoa: Tragicomédia em 4 actos*, Lisboa, Livros da Garagem, 2006.
- PEREIRA, Silvina, *Alegre campanha*, selecção de textos jornalísticos de Eça de Queirós e dramaturgia de Silvina Pereira, prefácio de Sebastiana Fadda, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Publicações D. Quixote, 2006.
- PINHEIRO, Pedro, *Encontro com Rita Hayworth*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Publicações D. Quixote, 2006.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Todo o teatro*, vol. II (*Dente por dente, O parto dum partido, É urgente o amor, As páginas arrancadas, Triângulo escaleno, Amanhã, à mesma hora, no mesmo lugar ou O lugar comum, O órfão de Deus*), prefácio de António Braz Teixeira,



- post-scriptum e ficha técnica de Luiz Francisco Rebello, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- REBELLO, Luiz Francisco (organização, selecção e notas), *Teatro português em um acto (séculos XIII-XVIII)* (Pêro Meogo, *Cantiga de amigo*; Aires Nunes, *Sirventês*; André Dias, *Pranto de Santa Maria*, *Momos do Natal de 1500*; Henrique da Mota, *Farsa do alfaiate*; Gil Vicente, *Auto da Visitação*, *Auto da Índia*, *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Lusitânia*; Afonso Álvares, *Auto de Santo António*, Baltasar Dias, *Auto de Santo Aleixo*; Luis de Camões, *El-Rei Seleuco*; António Ribeiro, *Auto da natural invenção*; Francisco Vaz, *Auto da morte e paixão de Cristo*; Sebastião Pires, *Auto da bela menina*; António Prestes, *Auto do procurador*; Francisco Rodrigues Lobo, *Entremez do poeta*; Manuel Coelho Rebelo, *Os dois cegos enganados*; António José da Silva, *O grande governador da Ilha dos Lagartos*; Pedro António Correia Garção, *Assembleia ou Partida*; Leonardo José Pimenta, *A ambição dos tartufos invadidos*; Anónimo, *A pata da nova invenção ou O cioso enganado*; José Daniel Rodrigues da Costa, *A menina discreta da fábrica nova*), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- REIS, Maria Oliveira, *Vasco: Drama histórico*, Lisboa, Prime Books, 2006.
- ROCHA, Jaime, *Homem branco homem negro*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Publicações D. Quixote, 2006.
- ROSA, Armando Nascimento, *O eunuco de Inês de Castro*, *Teatro no país dos mortos*, prefácio de Patrícia da Silva Cardoso, ensaio em apêndice do autor, Évora, Casa do Sul, 2006.
- VITORINO, Ana / COSTA, Carlos / MARTINS, Catarina / CARREIRA, Pedro / CASIMIRO, Nuno, *Cadernos III (Coma profundo, Errare)*, Porto, Visões Úteis, 2006.

Peças em reedição

- CORREIA, Hélia, *Perdição: Exercício sobre Antígona*, prefácio de Maria de Fátima Silva, Lisboa, Relógio d'Água, 2006 (2.ª edição).
- SANTARENO, Bernardo, *O pecado de João Agonia*, Lisboa, Editorial Nova Ática, 2006 (4.ª edição).

Traduções

- AA.VV., *Breves textos para a liberdade (Magoar, de Arne Lygr, trad. Pedro Porto Fernandes; A cadeira, de Gro Dahle, trad. Pedro Porto Fernandes; Viagem, de Gyrid Axe Ørsteng, trad. Paulo de Carvalho; A tarde dos*

- Hussardos, de Jesper Halle, trad. Pedro Porto Fernandes; Liberdade, de Jon Fosse, trad. Paulo de Carvalho; Intervalo, de José Maria Vieira Mendes; Capuchinho, Branca e o lobo: Uma aventura em banho de sangue, de Lisa C. B. Lie, trad. Paulo de Carvalho; Nós os dois, de Marit Tusvik, trad. Paulo de Carvalho; Os caçadores, de Wetle Holtan, trad. Paulo de Carvalho*), Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, 2006.
- ALLOULA, Abdelkader, *Os generosos*, trad. Christine Zurbach, s/l, Livros de Areia, Teatro, 2006.
- ARISTÓFANES, *Comédias* (vol. I: *Acarnenses, Cavaleiros e Nuvens*), introdução geral de Maria de Fátima Sousa e Silva; introdução, trad. do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva e Custódio Magueijo, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- BRECHT, Bertolt, *Teatro*, vol. IV (*Os cabeças redondas e os cabeças bicudas ou Os ricos dão-se bem com os ricos, Os horácios e os curiácios, Terror e miséria do Terceiro Reich*, trad. António Conde; *Os sete pecados mortais dos pequeno-burgueses*, trad. José Maria Vieira Mendes; *As espingardas da senhora Carrar*, trad. João Lourenço e Vera San Payo de Lemos), introdução de Vera San Payo de Lemos, Lisboa, Livros Cotovia, 2006.
- CLAUDEL, Paul, *A anunciação a Maria*, trad. Sofia de Mello Breyner Andresen, prefácio de Luigi Giussani, S. João do Estoril, Lucerna, 2006.
- DIMITRIÁDIS, Dimitris, *A vertigem dos animais antes do abate, Morro como país, Procedimentos de diferenças, O.L.H.*, trad. José António Costa Ideias, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, 2006.
- FOSSE, Jon, *Lilás*, trad. Pedro Porto Fernandes e Miguel Castro Caldas, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, 2006.
- FRÉCHETTE, Carole, *O colar de Helena*, trad. Rodrigo Francisco, s/l, Livros de Areia, Teatro, 2006.
- IBSEN, Henrik, *Peças escolhidas*, vol. I (*Quando nós, os mortos, despertamos, O pequeno Eyolf, John Gabriel Borkman*, trad. Fátima Saadi e Karl Erik Scholhammer; *O construtor Solness*, trad. Pedro Fernandes), apêndices de Karl Erik Scholhammer, Gustavo Rubín e Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia, 2006.
- MOLIÈRE, *D. João*, trad. Nuno Júdice, Porto Campo das Letras, 2006.
- MOLIÈRE, *D. João, ou o festim de pedra*, trad. António Coimbra Martins, s/l, Livros de Areia, Teatro, 2006.
- O'HIGGINS-ECKERSON, Patrícia, *The Exam / O exame*, trad. Sara Ellen E. e David Antunes, Lisboa, Livros da Garagem, 2006.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Orgia, Pocilga*, trad. Pedro Marques, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, 2006.
- PINTER, Harold, *Os anões e outras peças (Os anões, Uma*



ligeira dor, A cave, trad. Pedro Marques; *Uma noite fora, Escola nocturna*, trad. Joana Frazão; *Chá*, trad. Miguel Castro Caldas, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2006.

- PLAUTO, *Comédias* (vol. I: *Anfitrião, A comédia dos burros, A comédia da marmita, As duas bábuides e Os cativos*), introdução geral de Aires Pereira do Couto; introdução, tradução e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca, Aires Pereira do Couto, Walter de Medeiros e Helena Costa Taipa, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- PLAUTO, *Cásina*, introdução, tradução do latim e notas de Aires Pereira do Couto, Lisboa, Edições 70, 2006.
- RACINE, Jean, *Andrómaca*, trad. Vasco Graça Moura, prefácio de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Livraria Bertrand, 2006.
- RODGERS, Richard / HAMMERSTEIN II, Oscar, *Música no coração*, adaptação, encenação e cenografia de Filipe La Féria; trad. Helena Rocha e Filipe La Féria, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2006.
- SHAKESPEARE, William, *O conto de Inverno*, trad. e introdução de Filomena Vasconcelos, Porto, Campo das Letras, 2006.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, trad. José Miguel da Silva, Lisboa, Relógio d'Água, 2006.
- SÓFOCLES, *Filoctetes*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2006.
- TCHÉKHOV, Anton, *A gaivota, Tio Vânia, Três irmãs, O ginjal*, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Relógio d'Água, 2006.
- TERRON, Carlo, *Esta noite, arsénico!*, trad. José Colaço Barreiros, s/l, Livros de Areia, Teatro, 2006.
- VON HOFMANNSTHAL, Hugo, *O indeciso: Comédia em três actos*, versão portuguesa, introdução e notas de Ludwig Scheidel, Coimbra, Minerva, 2006.

Estudos / Documentos

- AA.W., *António Pedro (1909-1966): 40 anos depois...*, Porto, TEP / Casa Museu Teixeira Lopes, Junho de 2006.
- AA.W., *Cenas suspensas: Teatro de Marionetas do Porto*, Porto, Campo das Letras, 2006.
- AA.W., *Mário Barradas: Um homem no teatro*, Évora, Edições Adágio, 2006.
- AA.W., *Atmosferas* (fotografias de Rui Fernandes, Pedro Lobo, João Nunes, Rui de Sousa e João Tuna, apresentação de Paulo Eduardo Carvalho), Porto, Ensemble Sociedade de Autores, 2006.
- ABREU, Miguel *et al.*, *Guia das artes visuais e do espectáculo* (com CD-ROM), Lisboa, Instituto das Artes / Ministério da Cultura, 2006.
- ALMEIDA, Maria Inês, *Canto e Castro: Vou contar-te uma*

- história*, Lisboa, Publicações D. Quixote / INATEL, 2006.
- BARATA, José Oliveira / PERIÇÃO, Maria da Graça (Eds.), *Catálogo da literatura de cordel: Coleção Jorge de Faria*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- BASTOS, Glória, *O teatro para crianças em Portugal: História e crítica*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 volumes, 2006.
- CARVALHO, Paulo Eduardo, *Ricardo Pais: Actos e variedades*, Porto, Campo das Letras, 2006.
- EIRAS, Pedro, *A moral do vento*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006.
- FADDA, Sebastiana, *Jaime Salazar Sampaio: escritas à beira do palco*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Publicações D. Quixote, 2006.
- FERREIRA, Hélder, *Máscara ibérica*, vol. I, introdução de Pinharanda Gomes, (com CD-ROM), Porto, Edições Caixotim, 2006.
- HOFFMANN, Kurt, *Em conversa com Thomas Bernhardt*, trad. e apresentação de José A. Palma Caetano, Lisboa, Assírio Et Alvim, 2006.
- OLIVEIRA, Ana Cristina de, *Meio século de teatro no Algarve: Uma viagem pelo teatro da região de 1960 a 2006*, preâmbulo de Eugénia Vasques, Lisboa, Livros Horizonte, 2006.
- PALLA, Maria José, *Trilogia vicentina: Léxico do traje e adornos no teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais da Universidade Nova de Lisboa, 2006.
- PALLA, Maria José, *Trilogia vicentina. A roda do tempo. O calendário folclórico e litúrgico no teatro de Gil Vicente*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais da Universidade Nova de Lisboa, 2006.
- PEIXOTO, Fernando, *História do teatro europeu*, Lisboa, Sílabo, 2006.
- REBELLO, Luiz Francisco, *O essencial sobre D. João da Câmara*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006.
- REIS, Luciano, *Maria Dulce: A verdade a que tem direito*, Lisboa, SeteCaminhos, 2006.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina, *De Gil Vicente a "Um auto de Gil Vicente"*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- SAVINIO, Alberto, *Vida de Henrik Ibsen*, trad. Luísa Feijó, Lisboa, Livros Cotovia, 2006.
- SERRA, José Pedro, *Pensar o trágico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2006.
- SERRÃO, Maria João, *Constança Capdeville: Entre o teatro e a música*, Lisboa, Edições Colibri / Centro de Estudos



de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, 2006.

SILVA, Alexandra Moreira / CARVALHO, Paulo Eduardo (org.), *Cadernos de literatura comparada*, nºs 12 e 13: *Teatro em tradução*, Porto, Edições Afrontamento / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2006.

STREET, Eduardo, *O teatro invisível: A história do teatro radiofónico*, Lisboa, Página 4, 2006.

TRIGO, Jorge / REIS, Luciano, *Parque Mayer (1974-1994)*, vol. 3, Lisboa, SeteCaminhos, 2006.

VARELA, Luís (org.), *Tchekov em cena*, Évora, Casa do Sul Edição / Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2006.

VASQUES, Eugénia, *João Mota, o pedagogo teatral: Metodologia e criação*, Lisboa, Edições Colibri / Instituto Politécnico de Lisboa, 2006.

Outras reedições

ARTAUD, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, posfácio Vasco Tavares dos Santos, Lisboa, Fenda e Éditions Gallimard, 2006.

BASTOS, Sousa, *Diccionario do teatro portuguez*, "obra ilustrada com mais de 500 fotografuras" [1908], edição fac-similada, Lisboa, Arquimedes Livros, 2006.

Publicações periódicas

Adágio, n.ºs 40/41, Outubro 2006, Évora, Centro Dramático de Évora, dir. Mário Barradas.

Artistas Unidos: Revista, n.º 15 (Junho 2006), n.º 16 (Junho 2006) e n.º 17 (Julho 2006), dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia.

Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas, n.º 19: *Teatro: Digressões em língua portuguesa*, Lisboa, Instituto Camões, Dezembro de 2006.

Sete palcos: Ruy Duarte de Carvalho, Revista da Cena Lusófona, Associação para o intercâmbio teatral, n.º 5, Julho 2006, dir. António Augusto Barros.

Sinais de cena, n.º 5 (Junho 2006) e n.º 6 (Dezembro 2006), dir. Maria Helena Serôdio, Revista da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, em colaboração com o Centro de Estudos de Teatro, Porto, Campo das Letras.

Vinte e um por vinte e um, Revista da Escola Superior Artística do Porto, n.º 1: *Onde está o teatro?*, dir. Jorge Loureiro Figueira, 2006.

Adenda à lista publicada na *Sinais de cena* n.º 5 (2005)

BARROCA, Norberto, *Era uma vez... no teatro*, TEP, Vila Nova de Gaia, 2005.

CALDAS, José, *30 anos de teatro e jovem público*, Vila do Conde, Quinta Parede / Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

EURÍPIDES, *Medeia*, introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Edição e Bolsas, 2005, 3.ª edição revista e atualizada.

GARRETT, Almeida, *Um auto de Gil Vicente*, Porto, Porto Editora, 2005.

GUEDES, André (concepção e org.), *A dois*, Vila Velha de Ródão, Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas, 2005.

LESSING, Gotthold Ephraim, *A dramaturgia de Hamburgo: Seleção antológica*, trad., introdução e notas de Manuela Nunes, revisão de Yvette Centeno, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

OLIVEIRA, Anacleto Rodrigues de, *Teatro (O ano de 3000, A pata do diabo, A corte d'El-Rei Pimpão, Às avessas)*, org., cronologia e notas de A. H. de Oliveira Marques, Lisboa, 2005.

PAIS, Ana, *Teatro em Portugal: O desafio da periferia*, Oficina do Centro de Estudos Sociais n.º 232, Coimbra, Centro de Estudos Sociais – Laboratório Associado, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2005.

TORRADO, António, *Tudo corre bem no melhor dos mundos*, Lisboa, Página 4, 2005.

VAZ-PINHEIRO, Gabriela (coord. e trad.), *Curadoria do local: Algumas abordagens da prática e da crítica*, Torres Vedras, Transforma AC, 2005.

Adenda à lista publicada na *Sinais de cena* n.º 3 (2004)

CRUZ, Duarte Ivo, *O essencial sobre o teatro luso-brasileiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

SANTARENO, Bernardo, *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)*, Lisboa, Editorial Nova Ática, 2004 (reedição).

Adenda à lista publicada na *Sinais de cena* n.º 1 (2003)

FERREIRA, Helder / PERDIGÃO, Teresa, *Máscaras em Portugal*, Lisboa, Medialivro, 2003.

TORRADO, António, *Lugar sagrado*, Lisboa, Página 4, 2003.

A revista *De teatro*

Uma visão parcial da dramaturgia portuguesa dos anos 20

Ana Campos

é investigadora de Centro de Estudos de Teatro.

>

Ana Campos

>

Cabeçalho da revista

¹ Entre Janeiro e Agosto de 1928 a revista reaparece, sob o título *Teatro magazine*, também dirigida por Mário Duarte, com o mesmo formato inicial e as mesmas características.

² Nos n.ºs 45, 49 e 52 as peças publicadas são de autores estrangeiros em tradução portuguesa.

³ Todas as remissões para a revista serão feitas através do ano da publicação e do número entre parênteses curvos.

⁴ A empresa De Teatro Editora publicou, entre outras, obras como *Memórias de Eduardo Brazão*, compiladas pelo seu filho; *In Memoriam*, de Ângela Pinto; *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, adaptação de Marcelino Mesquita, inróito do professor António Pinheiro, marcação e gráficos de Joaquim de Oliveira. Esta casa editorial foi ainda responsável pela edição da *De teatro caricatural*, que publicava mensalmente três caricaturas de actores e autores conhecidos do público traçadas pela pena de Amarelhe.

ANO I – N.º 1

SETEMBRO – 1922



Ao historiar o teatro português contemporâneo desde o último quartel do séc. XIX até ao final do séc. XX, Luiz Francisco Rebello definiu quatro momentos distintos: o período pré-republicano, entre 1881 e 1910; o período de vigência da república democrática, entre 1910 e 1926; o período da ditadura salazarista, entre 1926 e 1974; e o período pós-revolucionário, que se seguiu ao 25 de Abril (Rebello 1984: 7-28). Podemos considerar que a *Revista De teatro – Revista de teatro e música* é, pelas razões que a seguir se expõem, um órgão de informação fundamental para melhor conhecermos o segundo destes momentos, aí incluindo um entendimento do que era (ou se pensava que era) a dramaturgia portuguesa.

Publicado ininterruptamente entre Setembro de 1922 e Agosto de 1927¹, sempre sob a direcção de Mário Duarte, este periódico mensal dedicado a todos os que de uma forma ou de outra se interessavam por teatro, destacou-se pela sua longevidade e por um conjunto de características que o individualizaram. Entre elas contam-se as seguintes: publicou peças de autores portugueses (excertos de peças inéditas, ou peças completas)², muitas delas já representadas em Portugal, o que leva a direcção da revista a orgulhar-se em 1926 (1926: 40)³ de ser a segunda publicação mundial a conseguir tal proeza; desencadeou um debate de ideias sobre o estado do teatro

da época para o qual contribuíram inúmeros colaboradores de que destaco Henrique Lopes de Mendonça, André Brun, Carlos Selvagem e Santos Tavares; publicou críticas a cerca de quatrocentos espectáculos levados à cena em Portugal por companhias quer nacionais, quer estrangeiras; noticiou regularmente o que de mais relevante se ia passando nos palcos portugueses; registou com regularidade publicações de teatro; incluiu nas suas páginas fotografias e caricaturas – muitas destas saídas da pena de Amarelhe, mas também da autoria de Almada Negreiros e de outros – de conhecidas figuras do teatro de então; foi peça fundamental para a fundação da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, sob o impulso de Mário Duarte, em 1925; criou a Empresa De Teatro Editora a partir de Dezembro de 1924 que, para além da revista, publicou algumas obras importantes para a história do teatro português⁴.

Procurando reflectir sobre o tipo de dramaturgia que a revista publicava – e, de algum modo, incentivava – deparei-me com um *corpus* bastante vasto e de uma enorme variedade genológica. Com efeito, entre as cerca de sessenta peças publicadas contam-se doze comédias, vinte e três obras apresentadas com a classificação genérica de peças (correspondendo na sua maioria a peças de costumes cuja acção decorre em ambiente contemporâneo), uma peça sacra, três dramas, um drama lírico, um drama

rústico, um drama íntimo, um ante-acto dramático, uma tragédia-drama social, uma tragédia social, nove operetas, quatro episódios em um acto, uma farsa e uma paródia. Correspondem a peças levadas à cena entre 1874⁵ e 1927⁶.

Para evitar uma possível dispersão e no sentido de conferir alguma coerência ao conjunto de reflexões em torno da dramaturgia que se publicou na revista, optei por me centrar nas obras escritas entre 1920 e 1926, excluindo deste conjunto quer as operetas que, por terem uma componente musical bastante acentuada, teriam de merecer outro tratamento, quer os textos de autores estrangeiros.

No estudo desta dramaturgia temos de tomar em consideração o panorama do teatro português deste momento e a realidade cultural que haveria num país em que 80% da população era analfabeta, como se apurou aquando da implantação da República. Com um número excessivo de companhias para um público frequentador de teatro declamado cada vez mais escasso (dada a concorrência do animatógrafo, que praticava preços mais acessíveis, e do teatro de revista, de maiores recursos financeiros e capaz de atrair camadas mais vastas da população), estas companhias viam-se na necessidade de estreitar peças atrás de peças, em tradução ou feitas por encomenda. Esta situação colocava os autores dramáticos sob a enorme pressão de produzir não para a edição em livro, mas para determinada companhia tendo em consideração o seu elenco que, nas de maior dimensão, era normalmente constituído por um conjunto de tipos fixos: uma dama galã, uma ingénua, um galã, um centro, um pai nobre ou velho sério, um cómico, um centro cómico, um velho e uma velha cómicos, amorosos ou galãs de ponta em papéis secundários, característicos e utilidades (que serviam para substituir qualquer actor que faltasse). Tinham ainda de tomar em conta o gosto do público e a urgência da estreia. Por outro lado, as condições em que as companhias encenavam as suas peças eram também factor de desmotivação para os dramaturgos, uma vez que escasseavam os recursos, repetindo-se, com ligeiras alterações, o cenário de encenação para encenação, num ambiente em que reinava a indisciplina entre os actores, caindo-se assim na repetição de fórmulas já gastas e recorrendo a receitas do – mau – teatro francês:

Chegou-se ao máximo na confecção. Assim:

Adultério (fulcro da acção) – 1500 gr.

Personagens do 2º plano (ironia e paradoxo simulando crítica de costumes) – 500 gr.

Numa poção e para tomar em três doses iguais (três actos).

A fórmula, que pode ser transformada em outras de similar combinação e doseamento, é a aconselhada por Wolffe por toda essa legião de dramaturgos picaros que conhecem de cor este outro Chernowiz teatral, aplicando assim fraudulentamente nas suas peças o recipe agora tanto em voga. (1925:38)

Para agravar este estado de coisas, a crítica demitia-se do seu papel regulador do meio teatral, deixando-se levar por simpatias e antipatias pessoais, e o público pouco mais exigia do que algumas horas de entretenimento fácil. Isto leva a que se comente nas páginas da revista que não era por acaso que os espectáculos começavam sempre à hora da digestão.

Os mundos ficcionais

Vejamos, em resumo, que mundos ficcionais são inventados nas peças publicadas na revista e que ideias veiculam. Focalizarei, então, um conjunto de textos cuja acção decorre em ambiente contemporâneo e que, de algum modo, serve para defender uma tese presa a valores que explicitamente se recomendam.

No geral, a acção das peças gira em volta de casos amorosos, tratando de rivalidades, casamentos de conveniência, consequências da sedução (por homens inescrupulosos ou por mulheres fatais) e infidelidades conjugais. Assim é com a peça *A luva de Ricardina* (1923: 11) estreada na época de 1922-23 no Teatro Politeama, pela Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro. É referida na revista como tendo sido escrita por Ricardo Durão, que, segundo parece, seria não um dramaturgo, mas um oficial do exército que se tomara de amores por uma actriz a quem quis oferecer uma peça, que, entretanto, encomendou a um amigo. A intriga gira em volta de um triângulo amoroso que tem no centro Ricardina, filha de Helena, belíssima mulher que, no seu tempo, também foi disputada por dois homens, como Helena de Tróia. É uma jovem inteligente e culta, mas extraordinariamente *coquette*. Por ela se batem em duelo o Capitão Manuel

⁵ *Os campinos* (1924: 22) de Salvador Marques.

⁶ *Maria rapaz* (1927: 53/54) de Lourenço Rodrigues, Silva Tavares e Xavier Magalhães.

<
Actor José Ricardo,
desenho de Amarelhe.



Actor Chaby Pinheiro,
desenho de Amarelhe.



da Cunha, homem de fortes princípios morais, e um homem sem escrúpulos que mantém paralelamente uma amante, e que sairá derrotado do confronto. Pelo meio, aborda-se a questão da ilegalidade dos duelos – considerados como uma prática reprovável, dando mostras de selvajaria – bem como a condição social da amante desprezada pelo homem que ama mas que apenas a usa para satisfazer a sua volúpia. Outro aspecto importante nesta peça é a revelação da pureza de valores que ainda prevaleceria no campo, por oposição à degradação moral da vida na capital.

A peça *Renascer* (1923:14) – de Mário Duarte (1890–1934) e Valério de Rajanto – estreou-se a 28 de Setembro de 1923 no Teatro Apolo, pela companhia Maria Matos – Mendonça de Carvalho. Nela os autores apresentam-nos uma família burguesa abatida pela ruína financeira e para quem a salvação seria o casamento do filho com uma jovem de família aristocrática. Perante o alcoolismo do pai, e face aos negócios obscuros em que este se envolvera, o jovem assume o comando da empresa, afasta a jovem pretendente, que o assedia com uma insistência descabida, e consegue, fazendo valer a sua nobreza de carácter e inteligência, salvar a empresa e o seu amor. Embora seja uma peça de fraco valor literário, é de salientar a apologia da nova geração, fruto de uma época de fracturas bem marcadas, a geração da República, deixando no ar uma interessante questão: que valores para a nova sociedade?

São semelhantes alguns dos traços da intriga que surge na única peça que nos deixou o pedagogo Faria de Vasconcelos (1880-1939): *O turbilhão*, que se estreou a 21 de Julho de 1924, no Teatro da Trindade pela companhia Berta de Bivar – Alves da Cunha. Nesta peça, de análise social, um jovem par amoroso é contrariado no seu amor pelos pais da jovem Isabel⁷, o que parecia estranho, uma vez que esse casamento poderia salvar a família da ruína financeira a que tinham levado os negócios do pai. Na origem da oposição está o facto de os jovens serem (meio) irmãos, fruto de um acto de adultério do pai da jovem. A peça termina com a revelação da verdade ao jovem e

a morte do adúltero. O tema é recorrente, sendo mais uma vez analisada a corrupção moral dos tempos que se viviam, o tema do incesto, bem como a vertigem do mundo dos negócios.

O amor entre jovens – que pode conflitar com a relação familiar – surge também numa peça de Ester Leão. Actriz de profissão, escreveu um inocente episódio em um acto, intitulado *História de boneca*, onde a autora procurou denunciar a hipocrisia da moral burguesa. A peça estreou a 25 de Abril de 1923, no Teatro Politeama, por ocasião da festa da actriz Constança Navarro, pela companhia Rey Colaço – Robles Monteiro. O conflito dramático assenta na não-aceitação, por uma jovem adoptada, do papel que lhe caberia enquanto pertencente à alta burguesia. Esta jovem, que, apesar de tudo, não deixa de corresponder ao estereótipo da ingénua, toma a iniciativa sexual junto do seu irmão adoptivo, que verdadeiramente ama, e acaba por conseguir que triunfe o seu amor, preterindo um casamento combinado pela sua mãe. Trata-se de uma apologia da espontaneidade por oposição às convenções burguesas.

É do jornalista Norberto de Araújo⁸ a peça *Dentro do castigo*, estreada a 14 de Maio de 1924, pela companhia societária do Teatro Nacional. Nela o autor aborda a questão do adultério (outra Helena dividida entre dois homens) que, todavia, não chega a consumir-se. Com efeito, a mulher se, inicialmente, se mostrava insatisfeita com o marido – um homem mais velho e que tinha uma actividade política – e fugira com um amigo do casal, mais tarde acaba por voltar, arrependida, vindo a ser perdoada pelo esposo. A peça aborda ainda os temas do amor não correspondido e do suicídio, por desespero, do amante “maldito”. É curiosa nesta peça a correspondência entre a intervenção política do marido traído e a sua vida amorosa: se num primeiro momento, o marido, ao ver-se traído, decide abandonar a política por achar que, com o triunfo da República, se tinham perdido os ideais, acaba por perdoar à mulher, recompondo assim a harmonia na sua casa e regressando às suas convicções e ao activismo

⁷ É curioso verificar a recorrência deste nome para as ingénuas da época, certamente por evocação da Rainha Santa Isabel, como afirma André Brun, que por antonímia o aplicará a uma corista na peça *A vizinha do lado*.

⁸ Norberto de Araújo (1889–1952) publicou em jornais como *A Manhã*, *O Mundo* e, mais tarde, o *Diário de Lisboa* tendo-se notabilizado pelas muitas crónicas, entrevistas e reportagens que assinou. Era ainda um profundo estudioso da cidade de Lisboa tendo também publicado nesse domínio.



<

Amélia Rey Colaço
[cortesia do Museu
Nacional de Teatro].

Ester Leão

[cortesia do Museu
Nacional de Teatro].

>

político como se amor e política fossem, afinal, duas causas que exigem uma luta constante.

Tito Arantes, advogado e deputado durante a ditadura salazarista – da qual era fiel adepto – viu ainda em estudante a sua peça de ambiente contemporâneo *Os emigrantes* estrear-se no Teatro Politeama, a 15 de Dezembro de 1921 pela companhia Lucília Simões – Érico Braga. Os emigrantes tratados nesta peça são burgueses de moral corrupta que seduzem e raptam jovens inocentes, para depois as abandonarem em favor de uma amante. Helena é a jovem seduzida que se vê no final dividida entre o perdão do pai e a reconciliação com o marido que a abandonara. Nesta peça o divórcio, legalizado pela República, é condenado, e os filhos de casais divorciados apresentados como criaturas desrespeitadoras de qualquer autoridade moral. A figura feminina é valorizada como a guardiã da família e dos valores tradicionais, sendo um solar na Beira o lugar onde vão entrar em oposição esses valores e a moral corrompida.

A peça *A intrusa*, estreada a 12 de Janeiro de 1925, no Teatro da Trindade, pela companhia Palmira Bastos, é de Humberto Luna de Oliveira, oficial do exército e autor de dramas históricos, comédias e farsas, que colaborou ainda em operetas e revistas. Esta peça aborda a questão dos filhos ilegítimos que resultam de relações fortuitas, responsabilizando os homens que seduzem mulheres e depois as abandonam. É também colocada a questão do papel social das mulheres que trabalham fora de casa, situação que, não raras vezes, desperta o ciúme e o desprezo daquelas cuja situação económica é mais favorável e que, por isso, se mantêm no "recato" do lar. O amor contrariado de dois jovens empregados acaba por triunfar perante as adversidades, terminando a peça com a revelação de que a jovem, que tem de trabalhar para sobreviver, é de facto filha ilegítima do patrão.

O cineasta Leitão de Barros (1896-1952), realizador de filmes tão marcantes como *A Severa*, *Inês de Castro* ou *Camões*, também tentou o teatro, e aqui interessou-se pela questão do assédio sexual por parte de homens

sem escrúpulos relativamente a mulheres de condição social inferior que eles seduzem, engravidam e depois abandonam à sua sorte. Essa é a temática de *O ramo das violetas*, episódio em um acto, representado por Palmira Bastos e Amélia Bastos, em Maio de 1923, no Teatro S. Carlos. O mesmo tema surge na peça *30 H.P.*, estreada no Teatro Sá da Bandeira, no Porto, a 30 de Agosto de 1922 com Ilda Stichini e Samwel Diniz nos principais papéis. A acção passa-se em Lisboa e o espaço social é o das classes mais desfavorecidas. A mulher seduzida por um homem de posses (que não chega a comparecer em cena) arrepende-se e volta para o seu anterior companheiro, triunfando assim o amor puro e sincero. Em ambas as peças a figura feminina do povo surge como vítima de um sonho por uma vida melhor, aparentemente só possível através da relação com um homem de condição social superior.

Mademoiselle Blá, estreada a 29 de Maio de 1925, no Teatro Politeama, pela companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, é da autoria de Leopoldo Vale. Nesta obra, de duvidosa qualidade literária, o autor apresenta-nos uma mulher perversa, Maria Isabel que trabalha fora de casa, num mundo de homens. Talvez por se julgar indigna de casar, torna-se amante do seu protector e seduz um outro funcionário da empresa que tem casamento prometido com a afilhada do patrão. O tema do adultério é aqui, mais uma vez, dramatizado, sendo, no entanto, original quer a responsabilidade neste caso imputada à mulher, quer o arrependimento do homem adúltero, que confessa perante todos a traição que cometeu, livrando-se assim da chantagem de que era alvo.

Em *O caso do dia*, peça estreada em Dezembro de 1926, no teatro Ginásio, pela companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, Ramada Curto (1886-1961) apresenta-nos uma intriga que envolve as obscuras ligações do mundo dos negócios com a política. Tematiza ainda o poder dos jornais junto da opinião pública, recorrendo, se necessário, à calúnia para atingir os seus fins, o que neste caso visava fazer cair um ministro. Para a resolução do

<
Retrato de Chaby Pinheiro
[cortesia do Museu
Nacional de Teatro].



Chaby Pinheiro
(1873-1952).
Óleo de Carlos Reis.



<
Adelina Abranches.



José Leitão de Barros.



conflito assumem papel decisivo duas mulheres: Isabel (nesta peça o nome corresponde à boa índole da personagem) e Cármen, a amante do dono do jornal que consegue através de chantagem repor a justiça, redimindo-se, no final da obra, ao abdicar do seu interesse no *flirt*, deixando assim livre o caminho para o amor de Isabel. Outros ecos sociais que podemos ler nesta peça são: a problemática da mulher que trabalha num mundo de homens, a proibição de fumar nos locais de trabalho, a exploração do minério por parte dos ingleses e as greves dos mineiros associadas pela empresa a agitadores bolcheviques.

Aura Abranches (1896-1962) filha da grande actriz Adelina Abranches e do empresário teatral Luís Ruas,

marcou o teatro português deste período mais como actriz do que como dramaturga, apesar das suas modestas tentativas neste domínio, como foi o caso de *Madalena arrependida*, estreada em 1922 no Teatro de Sant'Ana em S. Paulo e, mais tarde, apresentada em Portugal com Aura Abranches e a sua mãe nos principais papéis. É uma obra de fraca qualidade literária, onde o conflito não é suficientemente forte para manter a tensão dramática, embora se esforce por tematizar uma questão de alguma incidência social. Com efeito, *Madalena arrependida* denuncia a degradação moral da vida urbana por oposição à saudável (embora muito pobre) vida do campo. São ainda apresentadas preocupações de ordem social, como é o caso dos enjeitados, que se tornara um tópico relevante



<
O caso do dia,
 de Ramada Curto,
 enc. Robles Monteiro,
 Companhia Amélia Rey
 Cloaço-Robles Monteiro,
 Teatro do Ginásio, 1926
 (Joaquim Oliveira
 e Amélia Rey Colaço)
 [cortesia do Museu
 Nacional de Teatro].

também no plano político e moral, uma vez que a República legalizara o reconhecimento de filhos ilegítimos. São também, e mais uma vez, criticados os sedutores que conquistam, sem escrúpulos, jovens inocentes. A peça é apresentada como uma comédia essencialmente por ter um final feliz: Madalena, a mãe perturbada, tal como a Madalena bíblica, arrepende-se e reconcilia-se com a filha que rejeitara. Todavia, este texto foge ao modelo típico das comédias da época onde imperavam os trocadilhos, o humor e os gracejos.

Em matéria de entretidos cómicos, destacaram-se neste período Carvalho Barbosa (1884-1936) e Arnaldo Leite (1886-1968) como sendo dos mais populares autores de comédias ligeiras, revistas e operetas do seu tempo, tendo ficado conhecidos como a *Parceria do Porto*, por oposição à *Parceria de Lisboa* (de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos). A farsa *Cama, mesa e roupa lavada* foi talvez a obra mais popular destes autores, estreada em 1922 e que deu oportunidade a Chaby Pinheiro de fazer uma interpretação memorável. Neste texto, que vive do trocadilho e do cómico de situação, os autores abordam o tema do divórcio, criando um protagonista que vive à custa da mulher de quem se vai divorciar. Compondo um enredo de equívocos e revelações, a peça mostra este homem a casar-se posteriormente com a filha ilegítima da sua primeira mulher. Todavia, e por razões compreensíveis, a sua jovem mulher, ao saber quem é a sua verdadeira mãe, pede também o divórcio. Enquanto aguarda pelos 365 dias exigidos pelo tribunal para decretar o divórcio, Aarão Saavedra consegue aquilo que procurava neste, como no anterior, casamento: cama, mesa e roupa lavada.

Pelo lado da *Parceria de Lisboa*⁹ não faltaram hilariantes comédias, revistas e operetas, quer originais quer adaptadas, que foram escrevendo entre 1912 e 1926 para os palcos da capital com grande êxito na época. *O amigo de Peniche* é uma comédia de enganos

onde é abordado o tema do adultério, bem como a esperteza do "amigo" de Peniche que consegue apossar-se dos bens do amigo de Lisboa. São ainda tratadas, com grande actualidade, a questão da greve dos operários e das reivindicações dos inquilinos, havendo pelo meio, como não podia deixar de ser, uma história de amor com um final feliz.

Na caracterização do meio rural continua a ser dominante o tema do amor, mas a questão do assédio é mais claramente relacionada com a prepotência dos poderosos relativamente às classes mais baixas. Assim, por exemplo, Ramada Curto, no drama *A fera*, estreada em Setembro de 1923, no Teatro Politeama, pela companhia Berta de Bivar – Alves da Cunha, denuncia a actuação de um nobre que manda assassinar o namorado de Isabel¹⁰, filha da mulher que anos antes fora obrigada a casar com ele. Percebe-se nesta obra, de grande densidade dramática, que os motivos dominantes são, por um lado, o dos amores jovens contrariados, e, por outro, o da tentativa de incesto por parte de D. Diogo em relação a Isabel, deste modo focando a caracterização de um homem, de classe alta, que se revela prepotente, alcoólico e sem qualidades morais.

Coelho de Carvalho¹¹ abordou, na peça *A ponte*, representada por alunos do Conservatório no Teatro Nacional Almeida Garrett, o tema da luta de classes ao apresentar uma pobre família de pescadores explorada por um rico armador. Este assedia a afilhada que, para salvar a família da miséria em que se encontra, se lhe entrega, perdendo para sempre o homem que amava e que (saberá que erradamente) julgava morto no mar.

A peça *Naúfragos*, de Fernanda de Castro¹², estreou a 27 de Abril de 1925, pela companhia societária do Teatro Nacional, tendo, de resto, sido distinguida pelo Prémio que este teatro atribuía. A acção da peça ocorre num ambiente de pescadores e aborda o tema, recorrente, da condição da enjeitada e mal amada, que se apaixona por um dos filhos do homem que a adoptou. O amor, embora

⁹ Ernesto Rodrigues (1875-1926), Félix Bermudes (1874-1960) e João Bastos (1883-1957).

¹⁰ Reincidência no nome de Isabel referindo a jovem ingénua e pura.

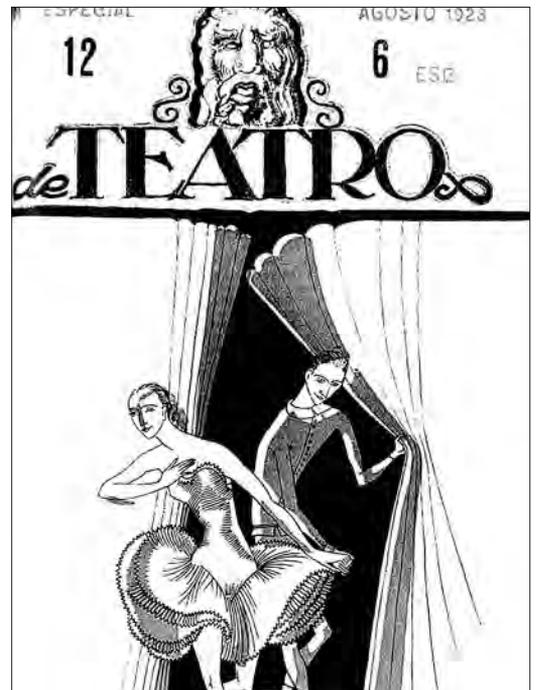
¹¹ Coelho de Carvalho, nascido em 1855, foi jurista de profissão e chegou a ser Reitor da Universidade de Coimbra, tendo falecido em 1934.

¹² Fernanda de Castro, nascida em 1900, foi casada com o escritor e jornalista António Ferro, tendo escrito poesia, teatro e diversos textos para a infância. Com uma destacada intervenção social no contexto do regime de Salazar, traduziu várias obras estrangeiras e publicou, com 85 anos, a sua autobiografia, *Ao fim da memória* (1906-1987). Faleceu em 1994.

<
Desenho de
Leitão de Barros.



Desenho de
Amada Negreiros.
>



correspondido, é perturbado pelo assédio sexual que lhe move um outro irmão, decorrendo desta rivalidade entre irmãos a morte involuntária daquele que se interpunha entre os enamorados. Para além deste conflito amoroso, de final trágico, assinala-se ainda nesta peça o enaltecimento da bravura dos homens do mar, terminando a peça com a fuga do jovem par apaixonado.

De amores contrariados trata também a peça *A filha de Lázaro*, escrita em co-autoria por Eduardo Chianca de Garcia¹³ e Norberto Lopes¹⁴, e estreada a 31 de Março de 1925, no Teatro Politeama pela Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro com Raul de Carvalho e Ester Leão nos principais papéis. A acção decorre em ambiente rural, alternadamente entre uma casa de lavradores abastados e a casa de um pobre leproso (Lázaro, de seu nome, como na Bíblia). O ambiente rural é recriado nesta peça pela linguagem das personagens e pela singularidade de nomes como Ribas da Nóvoa (o rico lavrador prepotente e pai tirano), Rézio (o filho apaixonado e insubmisso), Belizária (a jovem filha do pobre leproso e apaixonada por Rézio). O conflito dramático, que atravessa toda a obra, assenta na luta pela posse das terras e na exploração dos pobres pelos ricos. O crime passionai, involuntariamente cometido por Belizária, em nome de um amor contrariado, não é denunciado no final porque aqueles que o conheciam, comovidos com a sua capacidade de perdoar ao sogro que a tinha prejudicado na herança de uma fortuna em terras, se calam, reconhecendo o assassinio como um acto involuntário.

É em tom mais ligeiro, jocoso mesmo, que Chagas Roquette, em *Frei Tomás – crónicas da aldeia*, peça estreada a 28 de Janeiro de 1920 no Teatro Nacional pela companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, nos apresenta uma divertida comédia rural, cheia de trocadilhos e de graças sobre a actualidade do país. A acção trata de amores antigos de dois velhos rabugentos que acabam por se resolver, não sem evitar um par de bofetadas que acalmam os ânimos da exaltada Liberata. Surgem também pequenas manobras políticas na aldeia onde se passa a acção e cómicas alusões

ao descalbro político em que se encontra o país. A peça termina com a reconciliação dos velhos e com o pedido em casamento de um jovem par amoroso que vira antes o seu amor contrariado.

Em jeito de conclusão

Nesta breve incursão por algumas das peças que a *Revista De teatro – Revista de teatro e música* publicou ao longo dos seus cinco anos de existência, verificamos que predominam as peças de costumes ainda presas a uma estética neo-romântica e naturalista e onde a tensão dramática se centra mais no diálogo do que na acção propriamente dita. É a Lisboa pequeno-burguesa nas suas ambições sociais, na incipiente industrialização e no complicado meio dos negócios que nos surge em imagem de fundo. Mas o tema obsessivamente tratado rodopia em torno de casos amorosos – adultérios, amores contrariados, abuso de poder, revelações fatais, etc. –, e a intenção é quase sempre de pregar a sacralidade do casamento e de defender a moral dos bons costumes. As personagens, de um modo geral, não ultrapassam os estereótipos que, de resto, apresentam um leque algo reduzido: a ingénua, o sedutor, a mulher fatal ou o oportunista sem escrúpulos.

Temas como a agitação política, as consequências da Primeira Guerra Mundial, o descalbro económico, a laicização do país (que a República permitiu), só muito tenuemente são aflorados. Afinal, ainda que se procure uma moralização social, é o entretenimento fácil o que mais se encontra nestas intrigas.

Salvo raras excepções, estes textos são de fraca qualidade literária e demasiado marcados historicamente para perdurarem no tempo. Correspondem, porém, a um projecto de dramaturgia que a revista *De teatro* promoveu e que, a seu modo, pretendia que desse uma visão da sociedade portuguesa de então. O que, provavelmente, ficou de mais significativo na dramaturgia portuguesa destes anos passou, todavia, ao lado da revista.

Há um caso, porém, que merece uma mais cuidada atenção: *Um actor à volta de seis papéis* (1925: 36). Trata-

¹³ Chianca de Garcia, nascido em 1898, realizou, entre outros, os seguintes filmes: *O trevo de quatro folhas*, *A Rosa do Adro*, bem como a famosíssima *Aldeia da roupa branca*, em 1938, com Beatriz Costa num dos principais papéis. Veio a falecer em 1983.

¹⁴ Norberto Lopes dedicou a sua vida ao jornalismo onde ocupou, desde cedo, cargos de chefia nomeadamente no *Diário de Lisboa* em 1929 e n' *A Capital* em 1968. Traduziu várias peças francesas e escreveu algumas outras em parceria, mas ficou essencialmente conhecido pelas inúmeras reportagens que fez como a *Travessia Aérea do Atlântico Sul*, em 1922, e da *Guerra Civil Espanhola*.



<

Arnaldo Leite
e Carvalho Barbosa,
a "Parceria do Porto":
desenho de Amarelhe.



<

Teatro Politeama:
teatrinho de papel de
Fernando Filipe.

representar uma peça do repertório tradicional, à qual assistiu o público presente na sala e onde se encontra o verdadeiro Leitão de Barros – passa-se, seguidamente para um segundo nível, onde surgem os actores com os verdadeiros nomes, conhecidos pelo público, que entram em cena para representar uma cena da peça anterior. Ensaiam a cena, agora sem guarda-roupa nem cenários, o que corresponde ao terceiro nível. Neste jogo, o autor põe em confronto um autor dramático, Director da Companhia, o Homem do Rolinho, ou seja o próprio Leitão de Barros, com o actor-personagem, Alexandre de Azevedo, a quem a peça, de resto, é dedicada. A peça termina com o assassinio do autor cometido pelo actor que rejeitava o texto pela sua falta de verosimilhança. Com este assassinio, o texto e a mensagem de Leitão de Barros acabam por se tornar verdade, rebatendo assim todos os argumentos do actor. Abordam-se, deste modo, muitas questões importantes do teatro de então, como a pressão a que as companhias estavam sujeitas ao aceitarem obras que não apreciavam por receio de serem penalizadas na imprensa, bem como as convenções de representação dos actores de então, e a sua incapacidade, por falta de formação adequada, de avaliar a qualidade dos textos que levavam à cena.

Uma imagem que, provavelmente, e salvo raríssimas excepções, não andaria muito longe da realidade do teatro de então.

se da terceira peça de Leitão de Barros a ser publicada pela revista, e foi, tanto quanto se sabe, a primeira incursão em torno da obra de Pirandello em Portugal. Pelas suas características esta "réplica à parte anedótica, e só a esta, da famosa peça pirandelliana" (*Seis personagens à procura de um autor*, 1921), segundo as palavras do autor, apresenta-se como uma peça de ruptura em relação à maioria das obras dramáticas que a revista publicou.

O autor reflecte sobre o teatro deste período, através da análise da relação actor-autor no processo de criação das personagens representadas e a legitimidade da intervenção de cada um nesse processo. Utilizando a técnica de teatro dentro do teatro, que vai desde o nível da representação – um teatro onde se acabou de

Referências bibliográficas

- REBELLO, Luiz Francisco (1984), *Cem anos de teatro português*, Porto, Edições Brasília.
- (2004), "Jornais e revistas de teatro em Portugal", in *Sinais de cena*, n.º 1, Junho, APCT/CET, Porto, Campo das Letras, pp. 69-71.
- Revista De teatro – Revista de teatro e música*, Lisboa, 1922-1927.



Presidente honorário	Carlos Porto
Direcção	Maria Helena Seródio Paulo Eduardo Carvalho João Carneiro
Assembleia Geral	Luiz Francisco Rebello Sebastiana Fadda
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Mónica Guerreiro Rui Pina Coelho
ESTATUTOS	Capítulo Primeiro (Da Associação e dos seus fins) Art.º 2.º A Associação tem por objectivo: Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade crítica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade crítica não só a crítica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas.

Colaboração com *Sinais de cena*

A revista está aberta à participação de quem deseje colaborar enviando artigos que julgue corresponderem aos objectivos da publicação e às modalidades enunciadas pelas rubricas existentes. A consulta do sítio da APCT na Internet (www.apcteatro.org) e o contacto por correio electrónico (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 **8 e 9** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Dezembro de 2007 e Junho de 2008), 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: