

Sinais de cena 8

Dezembro de 2007





Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 8, Dezembro 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 Vaïs, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Aleks Sierz, Ana Campos, Ana Pais, Burghard Dedner, Christine Zurbach, Constança Carvalho Homem, Don Rubin, Donato Loscalzo, Hervé Guay, Ian Herbert, Isabel Alves Costa, Jean-Pierre Han, João Carneiro, João Dionísio, Luigi Giuliani, Luís Varela, Luiz Francisco Rebello, Maria Helena Seródio, Maria João Almeida, Maria João Brilhante, Marta Brites Rosa, Marta Costa Dias, Miguel Falcão, Paulo Eduardo Carvalho, Paulo Filipe Monteiro, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Steve Capra, Yun-Cheol Kim.
	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	Papelmunde, SMG, Lda.
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 

Índice

Editorial

sete | Ficções teatrais e cometimentos editoriais | Maria Helena Seródio

Dossiê temático

nove | Ficções dramáticas e cenográficas | Maria Helena Seródio
Paulo Eduardo Carvalho

onze | A cenografia como espectáculo | Ian Herbert

quinze | Fricções entre dramaturgia e cenografia | Jean-Pierre Han

dezoito | Confrontos críticos com o imaginário | Don Rubin

vinte e um | O espírito dos lugares | Hervé Guay

vinte e cinco | Cenografia e peso teatral | Steve Capra

vinte e oito | O teatro coreano contemporâneo: Duas abordagens à história | Yun-Cheol Kim

trinta e um | Nova dramaturgia na Grã-Bretanha:
Como definir o teatro contemporâneo? | Aleks Sierz

Portefólio

trinta e sete | Fiama Hasse Pais Brandão: Um brilho discreto no teatro português
Cronologia teatral | Sebastiana Fadda
Maria Helena Seródio

Na primeira pessoa

quarenta e nove | André Braga e Cláudia Figueiredo:
"Círculo" entre linguagens e experiências | Paulo Eduardo Carvalho
Isabel Alves Costa

Em rede

cinquenta e nove | Cenários de aliciamento na rede | Marta Brites Rosa

Estudos aplicados

sessenta e um | Originalidade e dependência de fontes | Burghard Dedner

sessenta e oito | Textos, performances e dilemas ecodóticos | Luigi Giuliani

Notícias de fora

setenta e cinco	O riso grego na cena americana	Donato Loscalzo
setenta e oito	Em Edimburgo (Inglaterra?) mas com o coração em Damasco (Iraque?)	Rui Pina Coelho

Passos em volta

oitenta e três	Contar histórias... terríveis	Paulo Eduardo Carvalho
oitenta e seis	Fotografias, rebuçados e histórias cantadas	João Carneiro
oitenta e nove	Goldoni mal entendido e mal tratado	Sebastiana Fadda
noventa e três	Homem = Homem? Brecht = Brecht?	Christine Zurbach
noventa e seis	Mentira e método	Paulo Filipe Monteiro
noventa e nove	Tronco comum	Constança Carvalho Homem
cento e dois	Um Hamlet memorável	Maria Helena Serôdio
cento e seis	Gruppo di famiglia in un interno	Maria João Brilhante

Leituras

cento e nove	"Pelas minorias, contra o racismo"	Ana Campos
cento e onze	Os piqueniques das musas	Ana Pais
cento e treze	O brilho das estrelas apagadas	Luiz Francisco Rebello
cento e dezasseis	Do teatro da resposta ao teatro da interrogação	Miguel Falcão

Arquivo solto

cento e dezanove	Um actor e o seu autor: Sacchi e Goldoni	Maria João Almeida
------------------	--	--------------------

Ficções teatrais e cometimentos editoriais

Maria Helena Seródio

No campo da actuação da APCT tem cabido uma importante dimensão internacional, não apenas relativa aos Seminários de Jovens Críticos – que alguns dos nossos associados vêm frequentando e que temos sabido também dinamizar e organizar em Portugal e no estrangeiro –, mas também à participação em congressos e fóruns de mais alargada discussão teórica e analítica.

Foi recentemente o caso do seminário internacional que organizámos em Almada, no passado mês de Julho, no contexto do Festival de Teatro de Almada. Contando com o dinamismo, agilidade e abertura à diversidade que vem caracterizando a organização do festival dirigido por Joaquim Benite, a APCT lançou o tema "Ficções dramáticas e cenográficas: convergências / confrontações" a que responderam alguns dos nossos colegas de outras associações nacionais. Nesse fórum achámos por bem introduzir os nossos convidados a aspectos importantes do teatro em Portugal no que àquele espaço e iniciativa dizia respeito: quer através de uma apresentação – também visual – sobre o que tem sido o Festival de Almada desde a sua primeira realização em 1984, quer através de uma intervenção do arquitecto Manuel Graça Dias sobre a concepção e funcionamento do novo Teatro Municipal de Almada, questões que muito interessaram à plateia internacional ali reunida.

As comunicações, trazidas pelos nossos colegas da Associação Internacional de Críticos de Teatro, preenchem a secção "Dossiê temático" deste número e representam formas de debate interessante, reunindo experiências muito diversas – numa vasta cartografia internacional e intercontinental – e lançando pistas que se podem mobilizar em torno de questões relativas não apenas ao teatro em geral, mas também, muito provavelmente, para pensarmos – e avaliarmos – a realidade artística portuguesa. E aí poderíamos ponderar não apenas alguns dos trajectos criativos de companhias, mas também a escrita dramática tal como vem sendo praticada – na escrita e em palco – e que, contrariando penúrias anteriores, tem sido recentemente levada à cena com alguma visibilidade, embora, evidentemente, se trate de um esforço a aprofundar e a melhorar. Disso damos conta (ainda que de forma incompleta) quer na secção "Passos em volta" (falando do espectáculo sobre texto de José Maria Vieira Mendes), quer nas "Leituras".

Mas na consideração dessa travessia entre dramaturgia e invenção cenográfica no teatro contemporâneo é importante destacarmos a conferência que Aleks Sierz nos trouxe ao seminário de Almada, contribuindo para mais de perto conhecermos os modos ficcionais que o teatro tem recentemente inventado e, também, para perspectivarmos de forma mais apurada essa realidade. Provando que, no cômputo mais geral do que se disse e debateu em Almada, este era um tema candente no panorama artístico de hoje.

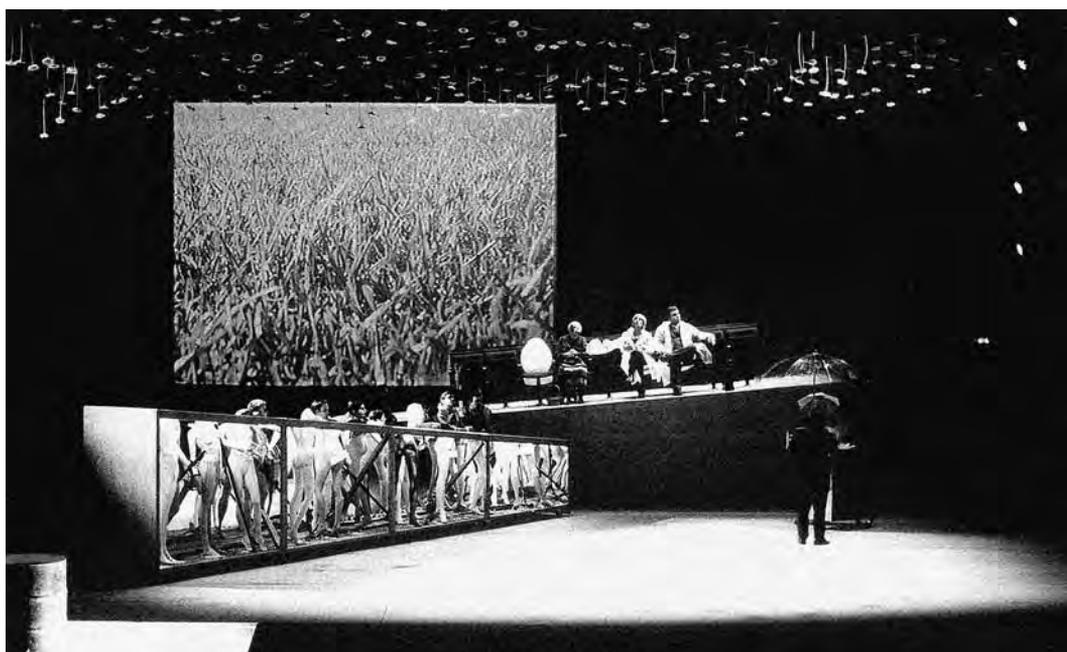
Nesta tessitura entre fórmulas dramáticas – de razões mais ou menos "literárias" – e práticas cénicas de modalidades mais físicas, entre o circense e o simbolismo gestual, veja-se o projecto artístico que "Na primeira pessoa" a companhia Circolando nos apresenta através de uma interpelação activa de Paulo Eduardo Carvalho e Isabel Alves Costa.

Provando, todavia, como esta revista procura acompanhar as mais diversificadas pistas de actuação em teatro, reservámos para os "Estudos aplicados" duas importantes contribuições dos filólogos – Burghard Dedner e Luigi Giuliani – que têm trabalhado textos, respectivamente, dos dramaturgos Georg Büchner e Lope de Vega. No trabalho que realizam sobre a matéria textual verificamos não apenas formas de fixação editorial, mas também a inscrição de leituras de documentos da época e mesmo a influência que exercem os processos de publicação a que foram sujeitos em função da própria estrutura do mundo editorial e empresarial do tempo em que escreviam. São, a vários títulos, interessantes formas de pensar as razões culturais que se podem ler e estudar na própria escrita para teatro.

Do que se vai fazendo pelo mundo, fica-nos das "Notícias de fora" a ideia de que, com textos clássicos ou com novas formulações dramáticas, o teatro em Nova Iorque ou em Edimburgo serve para interrogar as razões políticas que movem o mundo nos dias de hoje, tal como Donato Loscalzo e Rui Pina Coelho as souberam ler em cena.

Entretanto, se na *internet* é possível encontrar hoje assuntos de interesse para conhecermos o teatro, como nos revela Marta Brites Rosa, não deixa de ser apaixonante revisitar o teatro em Portugal no século XVIII e verificar – como tão bem demonstra Maria João Almeida – a

>
Arranha céus,
 de Jacinto Lucas Pires,
 enc. Ricardo Pais,
 cen. João Mendes Ribeiro,
 Teatro Nacional S. João
 e Teatro Bruto, 1999,
 fot. João Tuna.



importância que teve na corte portuguesa a presença de um actor como Sacchi e a fortuna que por ele teve Goldoni no teatro em Portugal. Decorrendo de uma investigação aturada no quadro de um doutoramento em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (uma dissertação que a Imprensa Nacional – Casa da Moeda já deu à estampa), a questão de Goldoni não podia deixar de estar presente quando se celebraram os 300 anos do seu nascimento.

Nem sempre, porém as efemérides deixam boas recordações, como verificou Sebastiana Fadda a propósito de uma produção internacional em torno de uma releitura de Goldoni. Mas nessa mesma secção – a dos “Passos em volta” – podemos ler referências a outros espectáculos que merecem aplauso e permitem outro tipo de avaliações críticas, estendendo-se a leitura a produções dos teatros municipais de Lisboa – Maria Matos e São Luiz –, à ZDB Negócio, Casa Conveniente e Ensemble, entre outras.

Merecem ainda destaque neste número outras intervenções criativas, como os livros de que nos falamos as “Leituras” – peças (de Jaime Rocha), uma tradução de Rostand (por Vasco Graça Moura), um estudo sobre teatro para crianças (de Glória Bastos) e deambulações em torno de criações teatrais (de Patrícia Portela).

No “Portefólio” reunimos alguma informação relevante sobre o trajecto em teatro de Fiamma Hasse Pais Brandão, procurando sinalizar a sua importância como dramaturga e tradutora (entre várias outras instâncias que experimentou na relação com a cena), organizando uma – ainda que singela – forma de memória que recorde o seu inquestionável valor literário e artístico.

Em tempos de inquietação sobre o presente e futuro da cultura e das artes em Portugal – mercê das receitas economicistas e liberais que vêm drasticamente limitando actuações e dissuadindo vontades – prosseguir uma publicação como esta é seguramente um esforço de voluntariosa obstinação por parte de quem aceita assumir esta aventura e de quem partilha connosco o seu saber escrevendo ou traduzindo artigos. Mas no caminho que percorremos temos tido a compreensão de muitos dos que trabalham em teatro e que, para além de criarem por isso a nossa razão de publicar, ainda nos auxiliam, de forma generosa e paciente, com fotografias, documentação e outros materiais imprescindíveis. Entre outros, é justo destacar Gastão Cruz, Cristina Reis, João Tuna, Rodrigo Francisco, Andreia Bento e Nuno Moura. E é ainda justo agradecer formalmente ao Teatro Nacional de S. João e ao Teatro Nacional D. Maria II por aceitarem publicar na nossa revista.

Prosseguir esta aventura é também uma forma de reconhecermos publicamente que há razões para festejar o teatro e os seus artistas. Por isso lembramos aqui que Luiz Francisco Rebello celebrou em 2007 – com a subida à cena de *Desobediência*, com encenação de Rui Mendes – o 60.º aniversário da sua presença cénica (datando de 1947, no quadro do Teatro Estúdio do Salitre, a estreia de *O mundo começou às 5 e 47*). Outra razão celebrativa foi o prémio internacional que distinguiu o cenógrafo João Mendes Ribeiro na Quadrienal de Praga, de que nos fala o texto de Ian Herbert, e que nos leva aqui a relembrar iconograficamente uma das suas ficções cenográficas mais inspiradas.

Ficções dramáticas e cenográficas

Maria Helena Serôdio e Paulo Eduardo Carvalho

De 5 a 7 de Julho passado, no âmbito do 24.º Festival de Teatro de Almada e com o apoio e proverbial entusiasmo do seu director Joaquim Benite (e da equipa excepcional de colaboradores de que tem sabido rodear-se), a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro organizou um seminário internacional de críticos propondo como tema central do debate "Ficções dramáticas e cenográficas: convergências / confrontações". A iniciativa inscreveu-se no conjunto de encontros organizados sob a égide da Associação Internacional de Críticos de Teatro, com a designação de "Cultural Bridges" ("Pontes culturais"), razão pela qual contamos com a colaboração de diversos colegas ligados à actividade da nossa congénere internacional.

Independentemente das questões várias e das perspectivas diversas para que apontavam os argumentos contidos no temário, uma das razões que elegemos como linha interpelativa envolvia o novo Teatro Municipal de Almada (o belo edifício azul), concebido pelos arquitectos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, projecto este que, de resto, nos parecia fundamental dar a conhecer aos nossos convidados estrangeiros. E tivemos o privilégio de poder contar com a participação de Manuel Graça Dias que não apenas apresentou, de forma competente e apaixonada, o projecto, definindo os parâmetros da construção – em termos técnicos, estéticos, teatrais e de implantação urbana –, como antecipou também, de forma brilhante, algumas das questões implicadas no debate proposto. Foi assim possível, ao mesmo tempo, apresentar um dos nossos mais interessantes projectos de arquitectura teatral dos últimos anos, e ancorar a nossa reflexão num entendimento da arte de cena que já não poderá hoje ser sumariamente reduzido à dicotomia texto *versus* cena ou palavras *versus* efeitos visuais.

Outra razão de materialidade cénica rodeava a iniciativa, com o anúncio em meados de Junho de que o cenógrafo português João Mendes Ribeiro recebera a medalha de ouro da Quadrienal de Praga com o seu projecto expositivo "Arquitecturas em palco" que, de algum modo, implicava dois vectores fundamentais: "a cenografia como representação arquitectónica" e "a exploração do espaço e do objecto enquanto extensão do corpo humano".

Inevitavelmente estes eram dois dos parâmetros ordenadores da discussão que nos propúnhamos fazer e Ian Herbert, que participara no certame da República Checa, soube mobilizar alguns dos argumentos para que remetiam estas propostas.

No espaço privilegiado da Casa da Cerca, em Almada (onde era possível na altura apreciar uma retrospectiva da obra gráfica de Costa Pinheiro), e com uma moldura humana de raro valor e motivação, o debate estendeu-se por três dias e pôde contar não apenas com a conferência de Aleks Sierz e as comunicações formais de críticos e académicos convidados que aqui se transcrevem, mas também com um debate vivo e animado envolvendo artistas, críticos e estudiosos portugueses, como Joaquim Benite, Jorge Silva Melo, João Luiz, José Martins, Maria João Brilhante, Ana Isabel Vasconcelos, João Carneiro, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Rita Martins, Marta Costa Dias, entre outros, e colegas estrangeiros que conosco especularam em torno de questões candentes do teatro nosso contemporâneo. Entre colegas estrangeiros que participavam no Festival pudemos ver Mário Rojas, Mariana da Silva, Manuel Sesma, Osvaldo Obregón e Antón Lamapereira, entre outros, destacando-se também pela vivacidade das interpelações a poetisa canadiana Patricia Keeney, o que veio em muito animar o debate.

Com curiosas deambulações em torno do imaginário que o teatro constrói, não faltaram argumentos que sinalizavam o poder encantatório dos lugares criados ou sugeridos em cena para desencadear ficções capazes de prescindir da palavra dita, mas que mobilizam ideias, sentidos e valores de peso e consistência imaginativa. Concitavam-se exemplos de estridência visual (acompanhada de sedutores ambientes sonoros), de que falou Hervé Guay, ou formas de expansão espacial em espectáculos *site-specific*; invocavam-se razões poéticas – ou "ditirâmicas", na expressão de Don Rubin – que pareciam melhor corresponder às exigências do "reduito visionário da maquinação mais puramente teatral das coisas imaginadas – o escritor".

Mas no cruzamento de caminhos que envolvem as complexas e variadas formulações teatrais, algumas

<
Teatro Municipal de
Almada (Teatro Azul),
projecto de
Manuel Graça Dias
e Egas José Vieira,
com Gonçalo Afonso Dias.



>
Imagem do Sala Principal
do Teatro Municipal
de Almada,
com cortina de Pedro
Calapez.



evidências apontavam no sentido de que fala Béatrice Picon-Vallin, de que o teatro é, de facto, uma "arte figurativa" (2004: 12), pelo que mesmo as palavras quando são ditas em cena, se transformam, inscrevendo-se num espaço que "as desestabiliza, concretiza, densifica, modifica, e torna visíveis" (*Ibidem*). E Maria João Brilhante apontava justamente para o facto indiscutível de que em teatro as palavras são ditas num espaço concreto, provêm de um corpo vivo e são acompanhadas por uma especificidade da voz e por todo um comportamento físico que necessariamente as radica à imagem de cena. Afinal é a acção e não a palavra o termo de ancoragem da própria posição aristotélica.

Recordando as etapas históricas que marcaram a transformação do uso e valor do espaço no teatro, Juan António Hormigón falou da sua geometrização no início do século XX, da tendência importante no sentido do seu esvaziamento e austeridade, mas também das consequências produtivas da introdução da luz eléctrica e posteriores tecnologias mais sofisticadas, bem como do retorno mais recente a formas de espacialidade do teatro medieval e barroco (na deambulação *site-specific*, nomeadamente), sublinhando três importantes momentos de reconfiguração do imaginário cénico trazidas por Meyerhold (*O inspector*, de Gogol), Berliner Ensemble (*Coriolano*, de Shakespeare) e Strehler (*Zaragata em Chioggia*, de Goldoni).

Na discussão destes tópicos, era inevitável questionar também a marca contemporânea que poderíamos eventualmente localizar na prática teatral dos nossos dias, pelo que se avaliava a natural contaminação de temas e formulações vindas da história, da sociologia, ou da vida política, no sentido de identificar núcleos problematizadores das ficções dramatúrgicas e cénicas. E nas matérias de cena, difícil é não perceber o esplendor das fórmulas híbridas que o teatro tem usado para complexificar o imaginário, fortalecer o fascínio, dividir os gostos, fazer explodir as certezas.

Assim, também nas narrativas informadas e problematizadoras de Steve Capra, Yun-Cheol Kim ou Jean-Pierre Han, ouvimos ainda falar do teatro em Nova Iorque, Coreia e França. E foram muitos os exemplos referidos, evocando percursos argumentativos, ligações emotivas e experiências vivenciais que mantêm o teatro como lugar de encontro, ainda que nesse encontro se localizem os axiomáticos factores de conflito que estão, afinal, no centro da vida e do real e nele cartografam o fio de Ariadne da história.

Referência bibliográfica

PICON-VALLIN, Béatrice (org.) (2004), *La scène et les images*, Paris, CNRS, Les voies de la création théâtrale, n.º 21.

A cenografia como espectáculo

Ian Herbert



<
Pavilhão britânico,
com o trabalho dos
artistas da Escola de
Balls Pond Road,
incluindo Richard Hudson
e Nigel Lowery,
Quadrienal de Praga 2007,
fot. Viktor Kronbauer.

A recente Quadrienal de Praga, dedicada à cenografia e à arquitectura teatral, apresenta-se como um pretexto oportuno para examinar o papel da cenografia e dos cenógrafos no teatro actual. As cerca de cinquenta representações nacionais que integraram a exposição da Quadrienal, bem como as mostras dos inúmeros estudantes que participaram, seguiram, pelo menos, três abordagens distintas: aquelas que tentaram dar uma perspectiva abrangente do trabalho realizado, nos últimos quatro anos, pelos criadores e pelas escolas de um determinado país; aquelas que preferiram concentrar-se num único cenógrafo ou personalidade do meio teatral; e ainda aqueles pavilhões que eram, eles próprios, a obra exposta. (Numa quarta categoria, que irei ignorar, a representação nacional dos Países Baixos e das escolas britânicas evitaram completamente qualquer tipo de apresentação, optando antes pela realização de discussões e demonstrações sobre o tema da cenografia.)

A tarefa de representar toda a produção de um país é intimidante. Ainda assim, foram os Estados Unidos, talvez com a cena teatral mais vasta e variada do mundo, que encararam este desafio com mais seriedade, dando igual proeminência ao trabalho da Broadway, ao teatro regional e ao circuito universitário. A Grã-Bretanha tinha, numa escala muito mais reduzida, uma variedade semelhante, embora a sua opção tenha recaído numa

selecção de diferentes cenógrafos britânicos, cujos trabalhos haviam sido antes apresentados numa exposição de âmbito nacional. Entre os países que também optaram por esta abordagem contam-se o México (cujos figurinistas venceram a medalha de ouro), a Espanha e a Tailândia, com exposições particularmente bem construídas que se mostraram à altura do desafio.

Em cada um destes casos, a ênfase colocou-se no trabalho feito. Outros países, como Hong Kong, o Japão ou a Nova Zelândia, tornaram o modo de apresentação tão relevante como o material apresentado, com o Japão expondo belos cenários num *sushi bar*, Hong Kong atolando trabalhos igualmente bons num comentário muito dispendioso acerca do consumismo, e a Nova Zelândia a quase esconder os esforços dos seus cenógrafos numa disposição inteligente mas, de certa forma, impenetrável, que obrigava os visitantes a enfiar a cabeça dentro de uma série de cones de plástico.

Aqueles países que preferiram concentrar-se num único cenógrafo tiveram mais facilidade em afirmar-se, como se demonstrou através do impacto inegável da montagem portuguesa da obra de João Mendes Ribeiro (que acabaria por vencer a medalha de ouro para cenografia), da elegante apresentação de Boris Kudlicka, da Eslováquia, e da exposição de Monika Pormale, da Letónia (cenógrafa de Alvis Hermanis). Ainda assim,

Ian Herbert
Editor durante largos
anos da revista britânica
Theatre Record,
Ian Herbert é o actual
Presidente da
Associação
Internacional de
Críticos de Teatro.

>
 Pavilhão russo,
 com os projectos de
 cenografia para peças de
 Tchekov, instalados num
 apartamento alagado;
 galochas e chapéus-de-
 chuva eram fornecidos
 aos visitantes.
 Quadrienal de Praga 2007,
 fot. Martina Novozamska.



podemo-nos questionar acerca das reacções de todos os outros criadores de cada um daqueles três países que assim viram negada qualquer oportunidade de mostrarem o seu trabalho, em resultado das escolhas de artistas singulares.

Muitas exposições transformaram a pobreza em virtude – nem sempre é fácil reunir os meios para uma participação em grande escala na Quadrienal de Praga e alguns países com uma idêntica relevância teatral, como a França e a Itália, não estiveram presentes, por motivos financeiros. Deste modo, a Finlândia mostrou os seus modelos cenográficos num pavilhão construído com pouco mais do que papel preto e branco, enquanto a Islândia optou por uma estufa delapidada (que depois se percebia ser, de facto, um cenário). A Eslovénia ofereceu apenas uma mesa e quatro cadeiras sobre um tapete onde se viam esboços e desenhos de figurinos. O bellissimo pavilhão da Estónia foi palco para uma simples projecção de vídeo de uma representação de *Rei Ubu*, visualmente muito impressionante. A Rússia desenvolveu um comentário sobre a pobreza nacional no contexto do que, na verdade, deverá ter sido um pavilhão bastante dispendioso: um apartamento decadente e parcialmente alagado que albergava o trabalho dos seus cenógrafos sobre algumas peças de Tchekov. Esta combinação de dispositivos expositivos e do material exposto acabou por valer à Rússia o primeiro prémio da Quadrienal, a Triga Dourada.

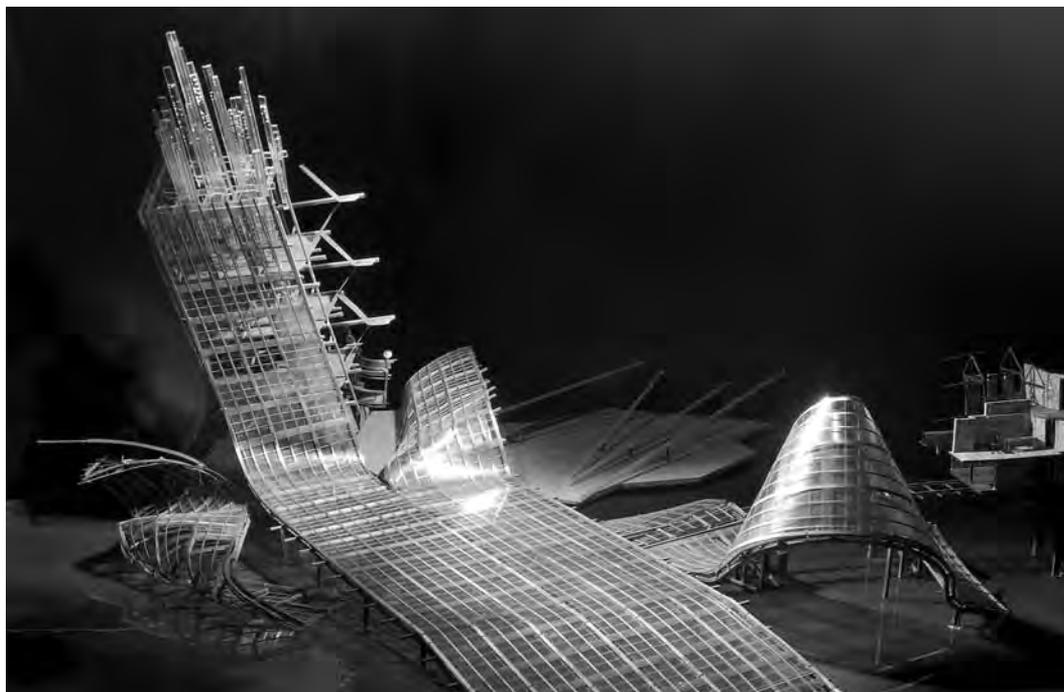
As exposições mais questionáveis foram aquelas que optaram por um simples gesto cenográfico. A suíça Muriel Gerstner apresentou uma instalação que consistia, basicamente, num conjunto de salas negras ligadas entre si, mas cuja lógica era tornada compreensível apenas pelo folheto informativo que a acompanhava. Havia, igualmente, grandes comentários impressos – da maior utilidade, diga-se – nos pavilhões polaco e húngaro. O primeiro era uma enorme torre de plástico cor-de-rosa, ligeiramente fálca, dentro da qual era apenas possível observar cinco vídeos, de imagem desfocada e fraca qualidade, do que poderão ter sido espectáculos interessantes; por seu lado, a Hungria

presenteou-nos com uma piada elaborada, na qual os visitantes do pavilhão eram obrigados a passar por inúmeras barreiras de segurança para chegar ao que se revelou ser, na verdade, exposição nenhuma. Criada por três excelentes cenógrafos – entre os quais Marton Agh, da companhia Kretakor, e Zsolt Khell, do Josef Katona –, a sua "Liliom de Bagdad" apresentava-se estruturada de modo extremamente belo, embora em absoluto contraste com outros pavilhões mais pobres mas que mostravam um maior número de obras. A caixa de *perspex*¹ da Sérvia, dominada por sumptuosas cortinas vermelhas, com diferentes padrões na parte exterior e quadrados de *op-art* e figuras sombrias a escalar, na parte interior, permaneceu como um mistério inescrutável.

Todos estes exemplos levantam a questão maior do papel do cenógrafo. Os últimos quarenta anos – justamente a idade da Quadrienal – viram a cenografia seguir dois caminhos distintos. Temos, por um lado, os cenógrafos-artistas, muitas das vezes também intérpretes que habitam o espaço criado por eles, desde Kantor, Szajna e Madzik, na Polónia, passando por Foreman, Schechner e Wilson, nos Estados Unidos, até outros nomes menos falados, noutras paragens, os quais são normalmente produtos de escolas de arte, mais do que de academias de teatro, como as britânicas IOU e Forced Entertainment. Para a maioria destes artistas, a cenografia é *performance* e as imagens que criam são a finalidade e o conteúdo da sua obra. A Quadrienal de Praga deste ano contou com um elevado número deste tipo de material, desde instalações espalhadas um pouco por toda a cidade até ao trabalho entusiasta dos estudantes convidados a participar na Scenofest, que decorreu simultaneamente.

Mas temos também, por outro lado, os cenógrafos-artesãos, que trabalham ao serviço de um texto, com o intuito de iluminá-lo. A era recente do teatro dominado pela figura do encenador foi igualmente uma era do teatro dominado pela figura do cenógrafo, com os grandes mestres habitualmente auxiliados por um único e brilhante cenógrafo. Foi também uma era em que a cenografia,

¹ Material incluído na composição da fibra acrílica. N.T.



<
A maquete de George Tsypin para a encenação de *West Side Story*, produzida pelo Festival de Bregenz em 2002, numa estranha premonição do 11 de Setembro, Quadrienal de Praga 2007, fot. Martina Novozamska.

particularmente na ópera, ameaçava dominar completamente todo o espectáculo: é fácil admirar o gigantismo cenográfico do palco do festival de Bregenz, na margem do lago homónimo, onde se apresentaram alguns dos mais maravilhosos cenários integrados em encenações operáticas talvez menos satisfatórias; já será menos fácil aplaudir algum dos trabalhos da escola britânica de Balls Pond Road – também distinguida com um prémio nesta Quadrienal –, cujos magníficos cenários tantas vezes ofuscaram o desempenho de cantores e maestros nas grandes salas de ópera do mundo. Parece assistir-se, no domínio da cenografia para ópera, a um retorno, cada vez mais vincado, a um maior equilíbrio, em consequência não só de constrangimentos económicos, mas também de novas orientações artísticas por parte das colaborações entre cenógrafos e encenadores.

Recordo-me, há alguns anos atrás, de estar a discutir cenografia com Timothy O'Brien, um dos mais reputados cenógrafos britânicos, ele próprio distinguido numa anterior edição da Quadrienal de Praga. Dizia ele que sempre que os seus projectos surgiam mencionados em críticas de teatro ou de ópera, ele sentia que tinha falhado. Apresentava-se como um crente sincero na função auxiliar da cenografia: qualquer cenografia que sobressaísse, pensava ele, era má, uma vez que teria interferido com o propósito central do espectáculo, que era comunicar directamente com o espectador.

Embora esta seja uma perspectiva extrema e purista, ela resume, basicamente, a atitude do cenógrafo-artesão. Não será uma perspectiva partilhada pelo cenógrafo-artista: Tadeusz Kantor, em especial, tinha o hábito, nas suas criações mais tardias, de permanecer no palco com os seus actores: embora a finalidade fosse encorajá-los, o resultado era a presença do "maestro" no centro do palco, a par dos seus cenários e dos seus actores-intérpretes. Os cenógrafos-artistas, beneficiando da nossa aceitação do modernismo e da sua alegria face ao abstracto, têm conseguido apresentar obras em cena que se mostram difíceis ou mesmo impossíveis de compreender, sob

quaisquer modos de interpretação aristotélicos, mas que causaram o seu impacto enquanto simples obras de arte. Esta abordagem ao teatro, excitante mas perigosa, permitiu que muitos charlatães sem nada para dizer tivessem a oportunidade de criar sensações e de atrair alguns seguidores devotos, ao abrigo do sagrado nome da abstracção. Falando pessoalmente, mantenho uma considerável dose de cepticismo em relação ao trabalho de vários cenógrafos-artistas de renome, entre os quais (e apenas para provocar alguns dos meus colegas) destacaria Jan Fabre como o maior charlatão de entre todos.

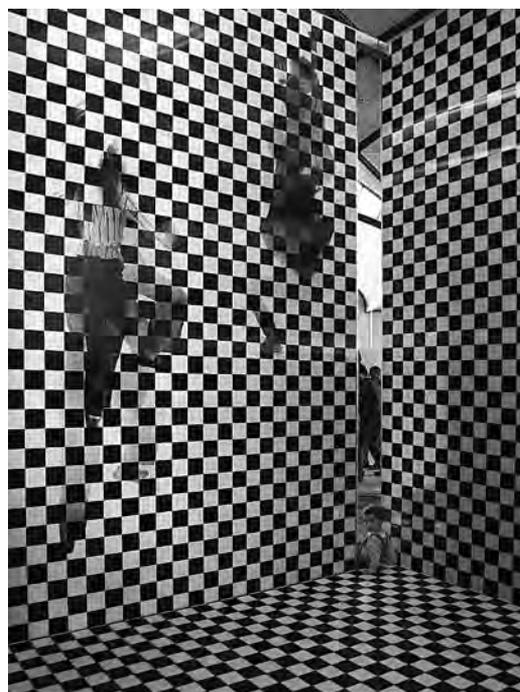
Fabre é seguido, algo a meio caminho, por Robert Wilson, sem dúvida um brilhante cenógrafo-artista, cujas imagens são, invariavelmente, a parte mais relevante do seu trabalho. (Também gostaria de destacá-lo, como um dos grandes desenhadores de luz do nosso tempo.) Wilson é citado no espectáculo a solo *Bob*, interpretado por Will Bonds e encenado por Ann Bogart – curiosamente, apresentado na Quadrienal de Praga deste ano – como tendo dito: "Os artistas raramente compreendem o que estão a fazer". Ele preferia que fosse o público – e talvez em particular os críticos, enquanto membros mais qualificados do público – a retirar as suas próprias conclusões acerca daquilo que o artista estava a tentar dizer ou fazer.

E aqui encontramos o grande paradoxo que tenho tentado abordar, com as minhas palavras acerca dos cenógrafos-artistas: a grande arte pode produzir os seus efeitos sem qualquer necessidade de participação intelectual por parte do espectador – revelando-se, simplesmente. Contudo, quaisquer imitadores pretensiosos poderão macaquear essa grande arte, apresentando-se como obscuros, misteriosos, sem qualquer mensagem imediata – quando, de facto, não têm nenhuma mensagem nem história para contar.

Terão já percebido que a minha preferência recai sobre a figura do cenógrafo-artesão. Desejo um teatro que me estimule a todos os níveis possíveis – cabeça, coração,

>

O desconcertante interior
op-art do pavilhão sérvio,
Quadrienal de Praga 2007,
fot. Martina Novozamska.



>

Pavilhão japonês
com balcão de *sushi*
e exposição de maquetas
e fotografias de
espectáculos,
Quadrienal de Praga 2007,
fot. Martina Novozamska.



vísceras, até da alma — e o trabalho que terá mais hipóteses de alcançar isto, a meu ver, será aquele em que toda a equipa, integrada pelo encenador, o cenógrafo, o figurinista, o dramaturgo e os actores, tenha trabalhado em conjunto. Haverá ocasiões em que um único criador me deslumbra profundamente; todavia, esses serão momentos mais raros do que aqueles em que são os esforços colectivos de um conjunto de talentos que causam o seu impacto.

Finalmente, para voltar à asserção de Robert Wilson de que os artistas raramente compreendem o que estão a fazer, aqui está um excerto da descrição de um outro artista acerca do seu próprio trabalho, publicado no catálogo da Quadrienal de Praga:

² O autor refere-se à versão inglesa do texto do próprio João Mendes Ribeiro, "Arquitecturas em palco", destinado ao catálogo da exposição homónima apresentada no âmbito da Quadrienal de Praga 2007. N.T.

A linha conceptual que preside à selecção dos diversos projectos e intervenções reflecte o espírito contemporâneo de hibridação e experimentalismo, as questões da efemeridade e transformação, o cruzamento de matérias ou conhecimentos provenientes de diversas áreas. Pretende-se expor a apetência relacional dos espaços cénicos num amplo contexto de referências que se estende do

universo significativo da encenação, do ritual e do simbólico, a valores outros, virtualmente abstractos, como os de um certo funcionalismo racionalista. Nos diferentes projectos, exploram-se as relações entre corpo e espaço — escala, gestualidade e materialidade — no contexto das práticas artísticas e arquitectónicas contemporâneas, reflectindo o tema da percepção e os processos de representação e comunicação. Por meio de uma linguagem essencial, austera e depurada, não muito distante da prática da arte minimal e do expressionismo abstracto, as intervenções em causa enfatizam um certo subjectivismo, onde as propriedades físicas do espaço, escala e materiais, são exploradas como fenómenos autónomos, nas suas intrínsecas qualidades plásticas.²

Quem lesse estas palavras talvez decidisse passar rapidamente ao largo da exposição. Caso o tivesse feito, teria perdido o trabalho soberbo de João Mendes Ribeiro, que venceu a Medalha de Ouro da Quadrienal de Praga para Cenografia.

Tradução de Marta Costa Dias



<
Tanto amor desperdiçado,
 de William Shakespeare,
 enc. Emmanuel Demarcy-
 Mota (Dalila Carmo,
 Nuno Gil, Muriel Amat,
 Nelson Monforte,
 Aurélie Meriel
 e Gustavo Vargas),
 Teatro Nacional D. Maria II,
 2007, fot. Margarida Dias.

Fricções entre dramaturgia e cenografia

Jean-Pierre Han

Ao ler e reler a temática do seminário, dou-me conta de que, ao fim e ao cabo, me convidam a fazer um ponto da situação sobre o teatro de hoje no meu país, a França. A fazer, de certo modo, um retrato dessa matéria eminentemente viva e... difícil de fixar, que é o teatro. Com efeito, e para ir rapidamente ao assunto, a questão principal que agita nos dias de hoje o nosso teatro é, sem dúvida, a seguinte: uma fricção (perdoem-me a utilização deste termo que, apenas por uma letra, é o da ficção de que se trata no título da temática, mas é também o título da revista que criei!) entre dramaturgia e cenografia. Ou, se se quiser traduzir, entre o texto e a imagem. A dramaturgia tem em França um sentido duplo. O sentido, cada vez mais em desuso, de designar a arte da composição dos textos e o sentido que diz respeito às "condições da passagem à cena de um texto de teatro". A cenografia, por seu lado, designa, segundo Guy-Claude François (1991: 753-754), cenógrafo de Ariane Mnouchkine entre outros, "a arte de dar forma ao espaço da representação". Dar forma material, portanto, visual.

Vendo bem, foi este confronto que esteve artificialmente em evidência na edição de 2005 do Festival de Avinhão que tanta tinta fez correr em França. É ainda dessa fricção que se trata no teatro de hoje. Ora, como por acaso, se quisermos tentar fazer um balanço do que se passa nos nossos palcos na hora actual, dar-nos-emos conta de que se revelam dois eixos principais que correspondem, por um lado, à predominância da dramaturgia (do texto e da sua passagem ao palco), que nos remete para uma certa tradição ou um certo classicismo; ou da cenografia, que nos remete para uma certa modernidade.

É este duplo aspecto que me proponho evocar na minha intervenção.

Mas ainda antes de entrar verdadeiramente no centro da problemática gostaria de continuar a evocar o título do seminário. Desta vez, foi o próprio termo "fricções" que me interpelou com insistência. A ficção remete para aquilo que é da ordem do imaginário e logo perante outra problemática muito forte que agita o nosso pequeno universo do teatro há mais de quinze anos: a da questão do real, do teatro do real, do teatro documentário. Chegado aqui, tenho de dizer uma palavra sobre a realidade política e social da época (os anos 90). Um dos *slogans* do nosso Presidente da República de então, Jacques Chirac, era "reduzir a fractura social". De repente "descobria-se" que existia um fosso entre várias fracções da população, que existiam nomeadamente "zonas" problemáticas que se tinham tornado perfeitamente ingovernáveis, verdadeiras zonas de "não direito". O que Chirac se propunha fazer era nada menos do que acabar com este estado das coisas (hoje podemos ver os resultados!). Na mesma época, aparecia nas livrarias um enorme calhamaço, *La misère du monde*, do sociólogo Pierre Bourdieu, que reunia uma série de entrevistas que ele próprio e a sua equipa tinham realizado junto duma população confrontada com graves problemas na vida quotidiana. O livro teve um enorme sucesso, particularmente junto da gente de teatro que se agarrou a todos os textos para os pôr em cena, apesar das reticências de Pierre Bourdieu que teve o cuidado de explicar que esses textos não tinham nada de teatral, que, de qualquer modo, não tinham sido escritos para serem levados à cena! É que, ao grito de alerta de Jacques Chirac, o mundo teatral sentiu-se obrigado a acompanhar (ou a

Jean-Pierre Han
 é presidente da
 Associação Francesa da
 crítica dramática e
 musical (Syndicat
 français de la critique
 dramatique et
 musicale) e dirige a
 revista trimestral
*Fricctions: Théâtres –
 Écritures*.

>
Agamemnon,
 de Ésquilo,
 enc. Ariane Mnouchkine,
 Théâtre du Soleil,
 1990-1991,
 fot. Martine Franck /
 Magnum.



provocar, varia conforme os observadores) o movimento, quer dizer, sentiu-se também obrigado a dedicar-se à tarefa de "reduzir a fractura social". A questão que se colocava então ao teatro era a da sua necessidade, da sua utilidade. Para que serve o teatro? Interroga-se então um teórico como Denis Guénoun, seguido por um grande número de colegas seus. (Aquele título tornou-se, aliás, recorrente.) O teatro é necessário? Responde-lhe Jean-Loup Rivière que dirige na altura os *Cahiers de la Comédie Française*. Duas facções se opõem com violência: uma que defende o carácter gratuito do teatro, em suma, a arte pela arte, outra que defende que o teatro se deve comprometer com as lutas sociais e apresentar espectáculos evocando esses problemas. A questão chega a assumir contornos caricatos: põem-se no palco jovens dos subúrbios em espectáculos escritos à pressa que evocam a vida desses subúrbios. É aí que o livro de Pierre Bourdieu tem um êxito estrondoso; todas as entrevistas – que têm pelo menos o mérito de terem sido reescritas – são representadas à saciedade. E então, no que respeita à ficção, ao imaginário... Em suma, só o real era imaginário! Contento-me aqui em evocar rapidamente este episódio que teve, pelo menos, o mérito de levantar grandes questões, nomeadamente as do realismo, do teatro político, etc., problemas que estão longe de estarem resolvidos.

Chego agora (finalmente!) ao cerne da questão.

Ao querer a todo o custo fazer um ponto da situação da criação teatral contemporânea, pedido que actualmente me é dirigido com alguma regularidade, suponho que devido à minha idade avançada na profissão de espectador profissional, e uma vez esgotados os argumentos, parece-me que efectivamente se podem identificar dois eixos. Dois eixos antagónicos, dum antagonismo velho como o mundo (do teatro), que põem em oposição clássicos e modernos. Oposição que, fique bem claro, não tem nada de geracional. A tradição, relativamente moderna, quer que o acto teatral seja realizado segundo o esquema autor – encenador – actores, numa espécie de hierarquia imutável. É esta hierarquia que certos artistas vêm pondo

em questão há algum tempo. Uma das variantes desse questionamento passa pelo facto de essas três funções poderem ser assumidas por uma única e mesma pessoa, o que, ao fim e ao cabo, não é senão um regresso às próprias origens do teatro! Em todo o caso, na primeira categoria encontramos um grande número (a maioria) de artistas, e a esse propósito temos de evocar aqui o problema da formação. Ou da não-formação, visto que em França, ao contrário de outros países, não houve, durante muito tempo, por exemplo, formação em encenação, devendo cada um desenvencilhar-se como podia graças à auto-proclamação ou, no melhor dos casos, a uma aprendizagem no terreno que passava nomeadamente pela assistência de encenação, etc. Não é de espantar que alguns encenadores da nova geração se considerem órfãos, termo utilizado por Frédéric Maragnani. Esta situação alterou-se recentemente, mas não tenho aqui espaço para evocar a qualidade e a pertinência das novas formações, o que, de resto, é outro problema.

Resumindo, temos por um lado jovens encenadores que perpetuam um teatro que, mesmo tendo integrado todos os elementos da modernidade, continua a ser clássico ou tradicional na sua concepção. Veja-se, por exemplo, e uma vez que estamos em Portugal, um jovem encenador como Emmanuel Demarcy-Mota, que possui um perfeito domínio da sua arte claramente clássica, quer trabalhe com textos clássicos como os de Shakespeare quer com textos perfeitamente contemporâneos como os de Fabrice Malquiot, com quem colabora regularmente. A propósito desta nova geração de encenadores (e talvez isso tenha alguma influência sobre a sua maneira de praticar o teatro de forma tradicional), sublinharei também o facto de um grande número deles vir da universidade onde muitas vezes fizeram estudos brilhantes (é o caso de Irène Bonnaud ou de David Lescot, por exemplo).

Por outro lado, apareceram artistas que tentam pôr em causa a maneira de praticar a sua arte. São muito sensíveis às outras artes: coreográfica, do circo, da rua, da marioneta, etc. Muitas vezes servem-se do texto apenas



como material (e nesse estádio todos os textos, não forçosamente teatrais, são utilizados), são influenciados pelas *performances* e pelo seu lado "improvisado". As tecnologias modernas, como o vídeo, as imagens de síntese, são regularmente utilizadas, infelizmente nem sempre de forma criteriosa. Há que notar aqui a influência crescente das artes plásticas, e uma reflexão apoiada e constante sobre os espaços de representação. Os cenógrafos têm hoje em dia um papel determinante na concepção dos espectáculos. Talvez seja uma consequência da contribuição dos encenadores que têm hoje ente quarenta e cinquenta anos – estão, a bem dizer, todos à frente das grandes instituições teatrais do país – e que, à falta de melhor, optaram por uma formação em Belas-Artes. Penso em Robert Cantarella, Dominique Pitoiset, Éric Vigner... Em alguém como Stéphane Braunschweig, director do Teatro Nacional de Estrasburgo (o TNS) que realiza e assina todas as suas cenografias. Por seu lado, um cenógrafo importante como Daniel Jeanneteau, que trabalhou muito com Claude Régy, virou-se para a encenação. No seu *Théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann já tinha identificado esta propensão do teatro para lidar com a transversalidade; aqui estamos em pleno na transversalidade. O título deste seminário teria sido impensável ainda há poucos anos. Que esta problemática seja assim enunciada já diz muito.

Se a imaginação (a das "ficções") está no poder, gostaria de sublinhar o facto de todos os artistas que se podem associar aos dois eixos que evoquei terem em comum a teimosa vontade de falar, de uma maneira ou de outra, de forma directa ou indirecta, da realidade (fantasmada ou não) do mundo. Eis um verdadeiro ponto de "convergência". Ao caos do mundo, à sua violência, corresponderia o caos do palco. Não é francamente por acaso que Heiner Müller continua a exercer uma grande influência sobre as jovens gerações de encenadores que não param, como Cécile Pauthe, Irène Bonnaud, Benoît Gasnier, e mais alguns, de andar à volta da sua obra. E faço questão em sublinhar aqui a influência em França de um homem de teatro, autor, encenador, director de

companhia, prematuramente desaparecido aos 40 anos nos anos 90, Didier-Georges Gabily. Do seu grupo (o grupo T'Chan'G) saiu um grande número de encenadores que contam nos dias de hoje: Jean-François Sivadier, Serge Tranvouez, Yann-Joël Collin, Christian Esnay... Também ele se propunha falar do mundo de hoje, da sua violência, das suas guerras; ele tinha tentado e conseguido casar mitos antigos e mitos modernos, o íntimo e o universal.

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre (1993), *La misère du monde*, Paris, Seuil.
 FRANÇOIS, Guy-Claude et al. (1991), "Scénographie: esthétique", in *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, Dir. Michel Corvin, Paris, Bordas.
 LEHMAN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.

Tradução de Luís Varela

<
v

Quartett,

de Heiner Müller,

enc. Cécile Pauthe,

TNT - Théâtre de la Cité à

Toulouse, 2003

(Pierre Baux

e Violaine Schwartz),

fol. Sebastien Michaud.

Confrontos críticos com o imaginário

Don Rubin

>
Copper Thunderbird,
 de Marie Clements,
 enc. Peter Hinton,
 urban ink / National Arts
 Centre, Magnetic North
 Theatre Festival, 2007
 (Billy Merasty)
 fot. Andrée Lanthier.



Parece-me que na tradição do teatro ocidental há duas tendências maiores que chegaram até nós e que se relacionam com o tema geral das ficções dramáticas e cenográficas.

A primeira é a que eu chamaria a tradição ditirâmbica, uma tradição de teatro que tem raízes morais, sociais e, obviamente, religiosas. É uma tradição que surge muito cedo pela mão de poetas e sacerdotes envolvendo noções sobre o que seria a vida correcta (com tudo o que de positivo e negativo isso implica), uma tradição cheia de visões e revisões, uma tradição alicerçada, mais do que tudo, no texto e na advertência e repreensão.

A segunda tendência maior tem raízes mais teatrais, está mais ligada ao espectáculo, apela ao aspecto visual, quer deslumbrar, é mais da ordem da representação e da forma do que do conteúdo.

Vistas em conjunto, julgo que é lícito dizer que, em última análise, elas são aspectos complementares do imaginário – uma com uma radicação mais intelectual, outra mais visceral. Como críticos, como é que nos temos confrontado com estas duas tendências no teatro? Como é que nos devemos confrontar?

Vamos recordar um pouco como foi.

Habitualmente consideramos Ésquilo o primeiro dos grandes dramaturgos ocidentais. Nos últimos dois meses tenho andado a trabalhar muito especificamente com a obra de Ésquilo num curso de pós-graduação que co-oriento na Universidade de Iorque em Toronto. Eu pessoalmente faço incidir o meu trabalho nas peças de Ésquilo, as suas palavras e o seu sentido. Ou seja, as noções ditirâmbicas.

Para dar vida à outra parte da equação – o espectáculo – trouxe para Toronto uma das coreógrafas e encenadoras mais destacadas da Grécia, Regina Kapetenakis, do Teatro Nacional da Grécia. Gina já encenou mais de 120 espectáculos em Atenas, dos quais mais de 20 no grande teatro ao ar livre de Epidauro, com 17 000 lugares.

Nas minhas aulas, falei aos estudantes do interesse muito especial de Ésquilo pelas noções de justiça – a relação entre a humanidade e os deuses, o eterno e o efémero – desde *Prometeu agrilhoado* até à *Oresteia*.

Gina, pelo seu lado, falou aos estudantes das guerras em que Ésquilo participou e do equipamento pesadíssimo usado pelos exércitos atenienses para sustentar o avanço dos

Don Rubin
 Autor de inúmeros
 volumes de estudos
 sobre teatro, Don Rubin
 foi o coordenador dos
 seis tomos da *World
 Encyclopedia of
 Contemporary Theatre*
 e dirige actualmente o
 Programa de Pós-
 graduação em Estudos
 de Teatro na
 Universidade de Iorque
 em Toronto.
 É Presidente do Centro
 Canadano da AICT.



persas pela Europa há 2 500 anos. O que mais me surpreendeu nas coisas de que Gina falou aos estudantes relativamente a este contexto foi verificar que o público – tanto antigo como moderno – parece ser atraído especialmente para as preocupações de Ésquilo tanto relativamente ao espectáculo como ao texto, a sua vontade de abrir o coro ao movimento nos espaços que eram originalmente da ordem do sagrado e a sua decisão enquanto "encenador" de trazer para o seu teatro algum do equipamento militar que – depois das guerras persas – ficara sem uso, ociosamente abandonado na pacífica Atenas.

Porque Ésquilo dirigia também as suas peças, não tinha que explicar a sua estratégia a mais ninguém senão à loja do exército que lhe fornecia os materiais. E uma vez explicada essa estratégia, o teatro antigo viu a sua primeira utilização do que acabou por se chamar o *deus ex machina* – gruas que faziam os deuses entrar voando e máquinas que salvavam personagens reais das suas situações humanas impossíveis fazendo-as voar para fora de cena. Claramente, quando um helicóptero aterrava no palco da comédia musical *Miss Saigon* há umas quantas temporadas atrás,

já se tinha feito um longo caminho desde o primeiro uso da máquina de guerra espectacular no teatro.

Se nós seguirmos o espectáculo ao longo da sua extensa história no teatro, reparamos que a sua popularidade cresceu enormemente em fantasmas e miragens, tremores de terra e nevões, avalanches e vozes de além-túmulo de Shakespeare a Ibsen, de *Todo-o-mundo* (*Everyman*)¹ a Gordon Craig. Com certeza que a todos nós já aconteceu em momentos diferentes ao longo dos nossos percursos teatrais que o espectáculo – até mais do que o texto – tenha sido de facto o verdadeiro cerne da experiência teatral. Deveríamos nós então, como críticos, olhar mais de perto e com mais atenção para o espectáculo nos nossos teatros modernos? Ainda que seja doloroso admiti-lo, não será que a nossa crítica mais intelectual tem menosprezado a parte espectacular do que todos nós pensamos como sendo o imaginário dramático?

O que eu estou aqui a sugerir é que talvez alguns de nós, críticos, que damos mais atenção aos textos, devêssemos repensar o nosso posicionamento. A verdade é que captar a tensão naquela zona precisa entre o texto e as manifestações visuais é um desafio cada vez mais difícil. Pensemos em particular no teatro *site-specific*, seguramente o requinte gastronómico do momento no Canadá e em muitos países, e o desafio crítico torna-se ainda mais exigente.

E não é só no Canadá. No ano passado, passei seis meses na África do Sul e vi por lá inúmeros exemplos de trabalhos *site-specific*. Um espectáculo sobre a Grande Viagem dos Boers através da ponta sul do continente – quando eles procuravam a terra prometida pela qual não precisassem de lutar – foi realizado numa enorme pista circular de corridas. Mais tarde vi a versão do mito de Orfeu na criação do encenador Brett Bailey num festival de arte internacional na região do vinho Spier perto de Stellenbosch. Essa produção foi montada à beira de um pequeno lago e num bosque escuro no interior da região. Nós, como público, marchávamos conscienciosamente de cena para cena (conduzidos por um actor negro, pequeno mas forte, que aos berros nos ia dando ordens), passando da música à beira da água para o mundo escuro, crestado, na escuridão profunda da selva seguindo o enlouquecido Orfeu na sua procura *site-specific*.

Recentemente no Canadá, vi dois espectáculos no Festival Magnetic North do novo teatro em Ottawa. Um deles passava-se mesmo num palco (que original!) no

<

Copper Thunderbird, de Marie Clements, enc. Peter Hinton, urban ink / National Arts Centre, Magnetic North Theatre Festival, 2007 (o actor Billy Merasty em frente a *Observations of the Astral World*, de Norval Morrisseau), fot. Andrée Lanthier.

O público no novo Teatro do Globo de Shakespeare, na temporada de 1996, fot. John Trampler.

<

¹ Moralidade inglesa medieval do séc. XVI.

< >

The One that Got Away,
de Kendra Fanconi,
enc. Kim Collier,
Electric Company /
The Only Animal,
Piscina do Centro
Comunitário Judeu
Soloway,
Magnetic North Theatre
Festival, 2007,
fot. Tim Matheson.



riquíssimo Teatro do Centro Nacional das Artes. Trabalhando em torno do grande pintor nacional Norval Morrisseau, o espectáculo era mais sobre as suas visões espectaculares traduzidas em cores e formas. Era, de facto, menos uma peça do que um exercício extraordinário de criação de imagens, embora talvez não se tratasse em rigor daquele teatro de imagens a que estávamos habituados.

Duas noites depois no mesmo festival, fui a um espectáculo sobre a vida, a morte e a ressurreição feito numa piscina num Centro Comunitário Judeu. Sim, numa piscina. Uma enorme piscina olímpica. Com um limite de 50 espectadores por sessão, começava num pequeno quarto de hospital onde nos amontoávamos para ver um velho que respirava ofegante, queixava-se e depois morria. Éramos então conduzidos para fora desse espaço minúsculo na direcção da piscina onde a vida inteira do homem era apresentada desde o nascimento até à ressurreição – tudo na água – e onde os actores nadavam na direcção de uma placa flutuante discutindo questões de negócios, para uma outra zona da piscina onde se faziam as cerimónias de purificação ritual, e mais tarde para o céu (na zona mais longínqua da piscina) onde se recordava o holocausto. De forma bem comportada olhávamos para os actores que saíam da piscina a escorrer água e se dirigiam para a plataforma de vidro flutuante subindo cada vez mais até chegarem aos vestiários do terceiro andar onde abriam os braços e se deixavam cair no céu dos nadadores "tespianos".

O problema para mim com todos estes recentes espectáculos *site-specific* é que na sua maioria são de uma grande pobreza de escrita. Como esta moda de *site-specificity* tem vindo a dominar a equação artística e intelectual, o lado de ideias do teatro, o lado ditirâmico do teatro enfraqueceu muito consideravelmente. Ponham estas mesmas peças em palcos mais tradicionais e eu ouso afirmar que de imediato se constataria o seu carácter fraco, a imaturidade da escrita, a falta de arte e de sentido da história propriamente dita. O que parece encantador e algo comovente numa piscina ficaria muito provavelmente destituído de qualquer significado em terra firme. Quando todo o fumo e brilho enfraquecerem, o que parece engraçado numa pista de corridas ou perto de um lago numa tarde abafada de África pode ser simplesmente enervante quando examinado de forma mais sóbria.

Suponho que é por isso que continuamente voltamos ao génio dos gregos e do drama isabelino e de dramaturgos como Ésquilo e Shakespeare. Os efeitos e o espectáculo de

Ésquilo não eram uma alternativa, antes estavam intrinsecamente ligados à poesia sublime que acompanhava a magia das danças corais espectaculares e os mistérios das máquinas. O Teatro do Globo de Shakespeare – como o Globo reconstruído nos mostra claramente em Londres – permitia que o espectáculo fluísse por entre os espectadores de uma forma que as produções shakespearianas mais tradicionais não conseguem recuperar, mas que pode ser visto e sentido por um momento nos confins desse Globo facsimilado.

Perece-me que o que nos falta hoje é esse equilíbrio mágico entre os aspectos visual e textual no teatro, entre o espectacular e o ditirâmico. O que vemos cada vez mais é o domínio do visual quer em palcos tradicionais de teatros comerciais, quer em trabalhos de *site-specific* em edifícios não convencionais, quer em peças de arte performativa em galerias.

Eu, como crítico, preciso do equilíbrio entre grandes ideias – poesia, boa escrita numa modalidade qualquer – e grandes elementos de representação que possam complementar ou mesmo reformular as palavras. Com certeza que, quando se vê esse equilíbrio, muitos de nós respondemos de forma imediata e entusiástica – quer seja nos espectáculos do encenador letão Alvis Hermanis, em alguns dos melhores trabalhos do encenador canadiano Robert Lepage, no trabalho de Peter Brook desde *Marat / Sade*, passando por *Iks*, nas poderosas fantasias políticas de Ariane Mnouchkine.

Falando em meu nome pessoal, estou ansiosamente à espera dos grandes mestres do novo palco deste próximo milénio, aqueles que serão suficientemente ousados para encontrar de novo aquele equilíbrio delicado entre a poesia e o espectáculo, aqueles que, depois de muito esperarmos, consigam de novo vivificar o que é hoje um teatro mundial bastante indiferenciado, um teatro onde encenadores e cenógrafos parecem bater-se com escritores pela supremacia e onde já não aparece o antigo casamento da forma e do conteúdo. Chamem-me homem de Neanderthal se quiserem, mas eu espero ansiosamente por um teatro onde o espectáculo – em toda a sua fúria imaginativa – for uma vez mais verdadeiramente celebrado como um companheiro essencial pelo reduto visionário da maquinaria mais puramente teatral das coisas imaginadas – o escritor.

O espírito dos lugares

Hervé Guay



Em Junho de 2007 assisti a um colóquio sobre as práticas de criação em meio universitário¹. Uma estudante da Universidade Concordia (Montreal) queixava-se dos problemas com que se tinha deparado enquanto colaboradora na escrita dentro dum colectivo de trabalho. Tratava-se de um espectáculo construído a partir de descrições de bailes de fim de ano feitas por adolescentes. Ela explicava a sua frustração em relação à direcção que o trabalho tinha tomado nos seguintes termos: "Logo de entrada, a cenografia e o conceito dominaram o *show*". No fundo, Lindsay Wilson – era o nome dessa estudante de escrita criativa – lamentava que a escrita, a palavra, não estivesse já no centro da representação. Por outras palavras, deplorava que a realidade material tivesse destronado a realidade imaterial e esvaziado a cena da sua "alma"².

Pelo meu lado, quero argumentar em favor da posição contrária. Vou tentar demonstrar que uma ficção, que se

elabora a partir duma cenografia, é susceptível de revelar as dimensões profundas, subterrâneas, menos aparentes, ligadas a um lugar. São essas dimensões imateriais, metafóricas, transmitidas por uma cenografia que eu chamo aqui "o espírito dos lugares". E, a meu ver, comunicar uma visão do mundo através do tratamento do espaço é um dos efeitos mais interessantes duma ficção assente na cenografia. Três etapas favorecem essa visão. De início, o espectador descobre para que lugar concreto o conduz a cenografia. A seguir, tem de decifrar que tipo de metáfora trabalha esse lugar, como é que ela o transforma, para descobrir, por fim, para que é que essa metáfora remete ou, se se preferir, que analogia é criada desse modo com o envolvimento social do teatro³?

Recorrerei a cinco espectáculos para ilustrar o que digo. Esses cinco espectáculos assentam em lugares muito concretos mas muito diferentes uns dos outros. O primeiro, *La forêt*, transporta o espectador para um lugar o mais

< >

Hippocampe, de Pascal Brullemans, enc. Éric Jean, Théâtre de Quat'Sous, 2002 (< D. Quesnel; > Dominic Anctil).

¹ Nesse colóquio na Universidade do Quebeque em Montreal, realizado em Junho de 2007, participaram jovens investigadores da Sociedade de Estudos Teatrais do Quebeque sob o tema "Prática da criação na investigação universitária".

² Cf. Souriau: "O texto constitui a superfície espiritual da obra, a que se pode atingir antes de toda a incarnação, toda a transposição" (1963: 34).

>

Hervé Guay é crítico de literatura e de teatro no jornal *Le Devoir* (Montréal) e na rádio. É professor de História do Teatro e de Dramaturgia na Universidade do Quebeque, em Montreal. Foi durante 7 anos Presidente da secção do Quebeque do Centro Canadano da AICT e é actualmente conselheiro da Sociedade do Quebeque de Estudos de Teatro.

canadiano que se possa imaginar. *Hippocampe*, contrariamente ao que o seu título evoca, situa-se num pequeno apartamento de Montreal. O 6^o *Salon international du théâtre contemporain* convida o visitante a percorrer uma feira comercial do tipo salão do livro. *Mnemopark* exhibe em cena uma reconstituição da Suíça em modelo reduzido, enquanto *Hey Girl!* nos transporta para o dealbar dos tempos, quando Eva emerge da costela de Adão.

Nesses espaços com características arquitecturais específicas, observemos agora como a ficção salta de repente dum lugar concreto para um espaço que convida à reflexão ou ao sonho. Em suma, vejamos como os criadores conseguem activar o espírito dos lugares a partir dos quais elaboram uma ficção cenográfica.

A cenografia de *La forêt* é duma grande simplicidade. Cerca de quarenta troncos de árvores, despidas da maior parte das suas folhas, cobre o palco. Este bosque está mergulhado numa noite perpétua. Ai se sucedem, como num sonho ou num conto para adultos, 80 quadros com a duração aproximada de um minuto. Essas sequências dão quase a impressão de simultaneidade, de tal modo elas se desenrolam de forma rápida em diversas partes desse bosque.

Alguns quadros põem-nos na pista de uma ficção possível: entre outros, o de um rapaz que se refugia numa cabana construída numa árvore. Passado algum tempo, compreendemos que esse rapaz, atravessado por desejos e por medos, é também um jovem incendiado pelo desejo e o inebriamento. É também um ser aguilhoado pelo medo de ser abandonado pelas mulheres que ama. Por isso as persegue com as suas abordagens em todos os recantos dessa floresta. Está decidido a satisfazer os seus fantasmas sexuais, mas também aterrorizado pelo medo de envelhecer e de morrer. Pelo seu onirismo, esta cenografia arrasta-

nos para uma floresta primitiva, um espaço pulsional onde se exibem os medos e os desejos de um homem nas diferentes idades da sua vida. É uma cenografia muito pictórica, uma espécie de vanidade moderna que torna o espectador consciente das pulsões profundas a que continua sujeito nas diferentes etapas da sua vida. O espírito desse lugar é o de um eu arcaico atravessado por pulsões contraditórias a que nenhum mortal pode escapar.

Dez anos mais tarde, o espectáculo intitulado *Hippocampe* desenrola-se num lugar bem mais quotidiano, um modesto apartamento a que os habitantes de Montreal chamam de forma familiar uma meia-cave. Uma colega descreve-o do seguinte modo: "paredes 'vermelho bordel', mobília usada, piano vertical, candeeiros e quadro *kitsch*" (Dumas 2002: D6). Outra característica: esse apartamento só tem janelas estreitas ao nível do chão que iluminam escassamente uns quartos famélicos. Normalmente, esses apartamentos são habitados por estudantes ou por pessoas modestas que não têm recursos para se oferecerem melhor. Essa cenografia também está na origem do espectáculo. Magalie Amyot concebeu-a em colaboração com o encenador Éric Jean antes mesmo do arranque dos ensaios. Os actores improvisaram nesse espaço para elaborarem a história à qual o autor Pascal Brullemans deu depois forma escrita.

Portanto, as personagens que foram criadas emanam directamente do lugar. São principalmente pessoas que frequentaram esse lugar em duas épocas: no presente, por estarem ligados a Carl, o inquilino actual, e no passado, quando o local era um cabaré animado. O ponto de contacto entre estas duas épocas é Suzanne, a mãe de Carl, que ficou amnésica por causa dum acidente. Uma visita ao filho, que acaba de se instalar no apartamento, desperta nela, pouco a pouco, memórias esquecidas. "Quero mergulhar na minha vida, declara ela, reencontrar as

^{<3} Inspiro-me, sem preocupação de grande rigor, no método crítico preconizado por Northrop Frye e aplico-o aqui à análise do espaço no teatro contemporâneo. Já agora, permito-me parafrazeá-lo quando escreve: "A crítica tem sempre dois aspectos: um virado para a estrutura da literatura e outro virado para o outro fenómeno cultural que forma o ambiente social da literatura" (1973: 25).

⁴ O espectador compreende então a palavra "hipocampo": evoca o pequeno peixe, mas remete mais fundamentalmente para a parte do cérebro que desempenha um papel primordial no processo de memorização.



minhas imagens". O filho vê-se envolvido nesse mergulho no passado da mãe. Fantasmas começam a assombrar a sua casa e a atravessar – literalmente – as paredes. A dualidade desse apartamento faz recuar o tempo da memória, das recordações de que uma mulher tenta apropriar-se de novo. Assim, o quotidiano desse apartamento é glorificado pelo olhar retrospectivo que o espectador é convidado a lançar sobre um apartamento *a priori* banal. A primeira imagem de *Hippocampe* é crucial nesse aspecto. Através dela, o título do espectáculo é explicitado⁴. O contacto do espectador com essa meia-cave faz-se indirectamente através das prostitutas no engate de passeio à luz dos candeeiros de iluminação pública. Ao som duma música inebriante, o espectador só entrevê pelas janelas os movimentos das pernas delas com sapatos de salto alto. São pernas cujo movimento se assemelha ao de um hipocampo que efectua repetidamente descidas hipnóticas abaixo da superfície. É precisamente a isso que o espectador é convidado durante esta ficção cenográfica em que um lugar esconde outro lugar e na qual o quotidiano se transforma numa encruzilhada de existências passadas e presentes, ligadas pelo fio condutor das recordações.

O 6^o *Salon international du théâtre contemporain* é uma paródia assente numa experiência espacial cada vez mais comum nos nossos tempos: a das feiras comerciais que se dirigem a consumidores com gostos comuns. No Quebec, essas feiras têm quase sempre o nome de salão. Há evidentemente, o salão do livro, o salão do erotismo, o salão da mulher, o salão náutico, o salão das artes decorativas. Alexis Martin e Daniel Brière do Nouveau Théâtre Expérimental tiveram a ideia de imaginar como seria um salão do destino no teatro dos nossos tempos. Os seus múltiplos colaboradores divertiram-se a inventar os produtos que um tal salão poderia oferecer aos



consumidores / espectadores / participantes. Cerca de trinta actores voluntários ergueram os pavilhões e acolheram os visitantes durante oito dias. O visitante deambula entre eles e, se o desejar, deixa-se levar pelo jogo do consumo informando-se sobre os produtos propostos pela indústria teatral. No quiosque que animam, os actores prepararam um discurso de vendedor de banha da cobra aberto às interações. Um dos prazeres do visitante é, portanto, embaraçar os actores. O jogo começa do lado do vendedor e do lado do visitante e pára quando este decide ir ver outra coisa, deter-se noutra pavilhão. O espírito dos lugares é o do consumo, da mercantilização, em particular, da cultura. Todos tentam aqui vender ao visitante produtos teatrais mais ou menos falsificados. Trata-se de uma sátira à sociedade mercantil em que nos movemos, mas sobretudo à integração do teatro nesse sistema, pela via dos múltiplos ateliês, formações e *marketing* a que as companhias se entregam para seduzir os consumidores crédulos que muitas vezes somos. No plano da forma teatral, a deambulação⁵, o jogo partilhado, assim como a cumplicidade dos espectadores e dos actores e actrizes que podem trocar, dialogar e divertir-se, estruturam essa denúncia das derivas mercantis das nossas sociedades e dos nossos teatros.

Mnemopark transporta o espectador para uma Suíça de brincar, em modelo reduzido, percorrida por pequenos comboios eléctricos. Um ecrã ao fundo e um panorama de montanhas idílicas à esquerda preparam o espectador para uma visita guiada proposta pelo grupo de teatro Rimini Protokoll. Quatro reformados e uma animadora da representação, na casa dos trinta, levam-nos a percorrer essa Suíça miniaturizada que é posta em relação com a Suíça de hoje graças a documentos visuais projectados num grande ecrã. Estas entrevistas, retiradas de filmes de Bollywood, estas imagens duma Suíça reconstituída em

<>
v

⁶ *Salon international du théâtre contemporain*, direcção de Daniel Brière e Alexis Martin, Espace libre, 2005.

⁵ Durante o seminário de Almada, Juan Antonio Hormigón chamou a atenção para o parentesco deste dispositivo cénico com o teatro de mansasões em que se representavam os milagres e os mistérios na Idade Média.

miniatura, lançam uma luz inédita sobre a natureza, apresentada ainda como muito preservada. Esse vaivém entre o verdadeiro e o falso sublinha de passagem a distância entre a imagem turística da Suíça e as transformações que a paisagem e o modo de vida sofreram nesse país nas últimas três ou quatro décadas. A ficção cenográfica, ao mesmo tempo lúdica e documental, desencadeia também no espectador/visitante uma reflexão sobre as transformações que atingiram um ambiente do qual se continua a veicular uma imagem de conto de fadas. O lugar remete para um ambiente em plena deterioração que a Suíça de postal ilustrado veiculada pela publicidade, os promotores e as autoridades governamentais ocultam. O palco transforma-se num espaço de consciencialização ecológica neste novo teatro documentário que assenta no jogo entre o verdadeiro e o falso ao mesmo tempo que fornece aos espectadores elementos estratégicos para alimentarem a sua reflexão, uma reflexão política que, naturalmente, ultrapassa largamente o quadro da Suíça.

Para terminar, debruçar-me-ei brevemente sobre *Hey Girl!* de Romeo Castellucci. A cenografia deste espectáculo é, em grande medida, abstracta. No essencial, é uma grande caixa cinzenta, se se excluir uma pequeníssima parte do palco, apesar de ser a mais significativa, a saber, a crisálida de onde, ao fim de algum tempo, emerge, ao som duma música angustiante, uma jovem mulher. Por poucas referências cristãs que se tenha – e Castellucci é italiano –, desencadeia-se uma ficção, a de Eva a libertar-se da costela de Adão, que se põe a viajar pelos séculos a grande velocidade. Esses séculos são reconhecíveis no espaço abstracto através de objectos tais como, por exemplo, uma espada medieval, algemas que conotam a escravidão e um enorme frasco de Chanel n.º 5. A justaposição de objectos põe-nos na pista da mitologia, hipótese apoiada pelas brumas e pela música ensurdecadora, com que o espectáculo começa, e é reforçada pelas referências a Joana d'Arc ou à escravidão de que somos testemunhas. Essa travessia do tempo em acelerado é paradoxalmente favorecida por um ritmo lento e por um espaço cerimonial que amplifica o alcance dos símbolos e transporta o espectador para outro espaço-tempo. Um tal espaço convida-nos assim a considerar a experiência humana na longa duração.

Em conclusão, não só a cenografia de um espectáculo é capaz de gerar uma ficção, como também o espaço literal que essas ficções cenográficas propõem é susceptível, por sua vez, de engendrar um espírito dos lugares, por analogia com o contexto de hoje. Esse espírito dos lugares indica que a cenografia pode também remeter para concepções do mundo altamente intelectualizadas. Uma ficção cenográfica permite, por exemplo, esboçar uma grande variedade de espaços que colocam questões essenciais. Entre os muitos possíveis estão espaços pulsionais inspirados na psicologia das profundezas, espaços memoriais⁶, onde o passado e o presente estão inextricavelmente ligados, espaços lúdicos, onde o presente é olhado de maneira crítica, espaços documentários, onde o futuro é examinado à luz do passado e incita à reflexão política, espaços míticos, que convidam a considerar a experiência humana na longa duração sem a despojar do seu mistério.

Na sua forma, estas ficções cenográficas assentam quase sempre num dialogismo próprio do acontecimento teatral, quer dizer, numa polifonia dos componentes do espectáculo entre si, inscrita no próprio espaço. Isto permite que tensões e fricções de uma ordem diferente das psicológicas passem a barreira da ribalta, possam exprimir-se com ou sem palavras. A meu ver, "o espírito dos lugares" que estas ficções cenográficas produzem não tem nada a invejar a um teatro cujo ponto de partida é a palavra, palavra tantas vezes associada como a melhor maneira de elaborar um pensamento matizado no teatro.

Referências bibliográficas

- CARLSON, Marvin (2001), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- DUMAS, Ève (2002) "Hippocampe: Un amour de chambre", *La Presse*, 2 de Novembro.
- FRYE, Northrop (1973), *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, Bloomington, Indiana University Press.
- SOURIAU, Étienne Souriau (1963), *Les grands problèmes d'esthétique théâtrale*, Paris, Centre documentaire universitaire.

Tradução de Luis Varela

⁶ Marvin Carlson consagrou uma obra ao teatro como máquina memorial em que demonstra até que ponto a prática teatral está obcecada pela memória. Mas ele interessa-se menos pela memória enquanto objecto dum espectáculo do que enquanto dimensão essencial da experiência teatral. A este propósito, escreve: "O meu próprio interesse é algo diferente, todavia, focalizando não apenas o que está a ser representado (...), mas também os meios da representação, não só os actores, mas também todo o equipamento do teatro, as coisas que literalmente aparecem outra vez esta noite no espectáculo" (2001: 7-8).



<>

The Coast of Utopia,
de Tom Stoppard,
enc. Jack O'Brien,
cenografia de Bob Crowley
e Scott Pask,
figurinos de Catherine
Zuber,
Lincoln Center Theater,
2006,
fot. Paul Kolnik.

Cenografia e peso teatral

Steve Capra

Quando Inigo Jones introduziu o perspectivismo na cenografia inglesa por influência da Europa continental no séc. XVII, o dramaturgo Ben Jonson lamentou o facto de o espectáculo estar a sobrepor-se à poesia. Hoje em dia, precisamos de questionar a relação entre a cenografia e os outros elementos do teatro. Ao referirmos as qualidades que queremos na cenografia, temos de começar por perguntar que importância queremos que a cenografia tenha no espectáculo. Como é que o peso da cenografia se relaciona com o texto?

Espectáculo incarnado

São bem conhecidas algumas cenografias pesadas que constituíam o elemento dominante dos espectáculos para que tinham sido criadas. A cenografia de John Napier para *Gatos (Cats)* é um exemplo, assim como a de Maria Björnson para *O fantasma da ópera*. Para examinarmos outras cenografias de peso, começemos com os cenários concebidos para a produção de *Turandot* na Ópera Metropolitana (Met) de Nova Iorque em 1987. O *New York Times* chamou-lhe o "espectáculo incarnado" (26 de Setembro de 2002).

Extraordinariamente impositivo, o cenário estava perfeitamente adequado ao material. É, primeiro que tudo, uma coisa em grande escala. Consideremos as dimensões do palco do Met: o proscénio tem 16 metros e meio de largura e de altura; a distância entre a cortina e o fundo do palco principal é cerca de 24 metros e meio, a altura do palco até à teia é cerca de 33 metros e meio. A produção tinha um elenco de 286 artistas (o auditório tem 4 mil lugares). Apesar da sua extravagância, o cenário não se sobrepunha à produção. Afinal, a ópera foi concebida como uma amálgama de artes. Além disso, de todos os elementos aristotélicos do drama, a música aqui é o elemento dominante. O cenário não pode sobrepor-se a ela e, seguramente, não se pode sobrepor à fortíssima partitura.

A cenografia acima do drama

Por oposição, pensemos na recente produção da trilogia de Tom Stoppard – *A costa da utopia (The Coast of Utopia)*, 2006, 2007) – no Centro Lincoln para as Artes do Espectáculo (em Nova Iorque). Esta produção custou 7 milhões de dólares e ganhou um número recorde de

Prémios Tony. Os cenógrafos – Bob Crowley e Scott Pask – ofereciam uma série assombrosa de imagens evocativas. Enquanto a cena era o lugar da nobreza, cerca de trinta serviçais, de cara tapada, estavam de pé – parados – por detrás de uma cortina de gaze. Quando a cena se passa em Moscovo, fica visível um Kremlin de um cristalino brilhante suspenso por detrás do telão em rede, com as suas graciosas torres em forma de cebola. Evoca-se o pôr-do-sol, uma belíssima lua cheia reflecte-se no chão do palco e vêem-se superfícies planas da maré na ilha de Wight – domina a cor cinza, com aquela textura extraordinária e macia.

Tudo somado, foi um triunfo do cenário sobre o drama. O público e os críticos ficaram tão impressionados pelo cenário que não conseguiram aplicar as exigências dramáticas ao texto, a que faltava estrutura e que tinha outros erros elementares. De facto, se as peças tivessem sido apresentadas num pequeno teatro da *off-off-Broadway*, não teriam atraído a atenção dos críticos e muito menos a sua aprovação.

A integridade estrutural para suportar o peso visual

Robert Wilson é um dos cenógrafos e encenadores mais importantes da América, e o seu trabalho é invariavelmente impressionante. Os seus cenários para a peça *Woyzeck* (2000, no teatro Betty Nansen em Copenhaga), baseada na peça de Büchner, tinham um peso enorme, eram muito influenciados pelo expressionismo, com portadas assimétricas e focos de luz isolados. Adaptavam-se perfeitamente aos materiais e combinavam bem com os outros elementos da produção no sentido de criarem um espectáculo de teatro indivisível e poderoso. É evidente que o êxito se reflecte na natureza da obra. Além disso, nota-se que a peça de Büchner é enxuta e directa, e tem uma tremenda força dramática.

Os cenários de Wilson para o *Peer Gynt*, de Ibsen (2005, co-produção do Teatro Nacional de Bergen e do Teatro Norueguês de Oslo) são igualmente idiossincráticos e vigorosos. Revelam a focalização característica de Wilson em pormenores seleccionados, descurando muitas outras coisas. Um enorme candelabro está suspenso da teia, desligado de qualquer tecto ou paredes. Fortemente iluminado no seu fato branco, Peer sozinho atrai toda a nossa atenção.

Steve Capra
é membro do Comité
Internacional da
Associação Americana
de Críticos de Teatro,
tem escrito sobre teatro
para várias publicações
e é autor do livro
Theater Voices, que
reúne uma série de
entrevistas a criadores
de teatro da América,
Inglaterra e Rússia.
Tem participado em
júris de prémios de
escrita teatral e é autor
de adaptações para o
palco e rádio.
Actualmente trabalha
em Nova Iorque com o
Living Theatre.

>
 In the Matter of J.
 Robert Oppenheimer,
 de Heinar Kipphardt,
 enc. Carl Forsman,
 Keene Company, 2002,
 fot. Josh Bradford.



As imagens funcionavam perfeitamente na primeira parte da peça, mas na segunda, sobrepunham-se à acção. A verdadeira diferença vem da estrutura da peça que começa com a promessa de uma linha forte e dura, mas perde a compressão dramática na segunda parte à medida que a sua personagem principal vai progressivamente perdendo o seu rumo e objectivo. Desta forma, perde a integridade estrutural para adquirir peso visual.

Um elemento vivo do cenário

Falando de outro cenógrafo e encenador: os cenários de Richard Foreman para as suas próprias peças no Teatro Histórico-Ontológico (The Ontological-Hysterical Theater), de Nova Iorque, desempenham um papel diferente na produção. São concebidos na génese do processo criativo, inseparável do diálogo indizível de Foreman, e criam uma espécie de alucinação cénica. Torna-se desordenado e eclético. Uma parede plástica transparente separa os actores do público, mas cordas esticadas horizontalmente pela sala – no sentido da sua profundidade e largura – ligam palco e plateia.

Os cenários – e as produções – têm um enorme êxito e transmitem-nos um inexplicável sentimento de frescura. Mas a visão de Foreman altera a função tradicional dos actores. Aqui eles tornam-se um elemento vivo do cenário.

Teatro ao ar livre

É importante considerar o teatro ao ar livre na sua relação com o cenário. No Festival de Shakespeare em Nova Iorque, a produção de *A gaivota* (2001) servia-se de um cenário de Bob Crowley que explorava a folhagem e a topografia do Central Park. Os troncos de bétulas no palco estendiam-se até às árvores no parque. Uma representação deste pano de fundo num proscénio tem todas as probabilidades de se sobrepor ao diálogo delicado de Tchekov. É um reflexo profundo do nosso sentido da natureza o facto de o mundo real nunca o fazer, e a encenação ter sido soberba.

O actor como marioneta

Os cenários de Lee Breuer para a produção dos Mabou Mines (de Nova Iorque) de *As bagas vermelhas* (*The Red Beads*, 2005) revelam uma preocupação com o teatro como um espaço a duas dimensões. São deslumbrantes e adequados ao material, uma fábula. Num palco nu, tecidos de todos os tamanhos servem para representar coisas, estados de espírito, pensamentos – animados por "leques" eléctricos ou ventoinhas. As notas do encenador chamam a isto "marionetas de vento" e são concebidas pelo mestre em marionetas Basil Twist. Os actores, integrados no cenário, muitas vezes flutuavam pelo palco. Estavam reduzidos a marionetas. Há uma diferença entre o intérprete que simplesmente se integra num cenário pintado e o intérprete que tem consciência do seu próprio trabalho.

Nenhuma pretensão à simples beleza

Os cenários da Companhia Keen (de Nova Iorque) para o espectáculo *Na questão de J. Robert Oppenheimer* (*In the Matter of J. Robert Oppenheimer*, 2006), desenhados por Nathan Heverin, reflectem o carácter intelectual e nada sentimental do texto. O cenário é uma sala de tribunal. Os actores, de frente para a plateia, sentavam-se em carteiras arrumadas em quatro filas sobre estrados em cima do palco, com Oppenheimer (o sujeito alvo do julgamento) sentado sozinho ao nível no palco. Aquelas três filas que se erguiam acima do indivíduo exprimiam a opressão pesada do governo, enquanto os fatos cinzentos sobre o pano de fundo cinzento e liso reflectiam a repressão desse período. Praticamente não havia movimento no palco. Este conjunto severo e que sinalizava as limitações de então chamava a nossa atenção para os actores, talvez porque o cenário não reclamava para si a simples beleza.

A mulher besuntada de chocolate

Karen Finley, uma das mais destacadas artistas de



<
The Red Beads,
 concepção de Lee Breuer,
 Mabou Mines,
 2005,
 fot. Beatriz Schiller.

performance da América, actua num palco nu ou quase nu, muitas vezes sem roupa alguma. Em alguns espectáculos, ela besuntou o seu corpo nu com chocolate. Por causa desse tipo de espectáculos, foi-lhe retirado o apoio estatal em 1990. Ela pôs em causa a decisão, e o caso (que envolvia também outros artistas) tornou-se tremendamente célebre. Uma forma de reconhecer o teatro importante é ver o que é proibido.

Será que Finley teria criado uma tal sensação de escândalo se estivesse nua no cenário do Met para a ópera *Turandot*? Duvido. Mesmo se todo o coro estivesse nu nesse cenário, isso não teria atingido a nossa consciência de forma tão viva.

Pobreza de meios

Em 1972, Julian Beck escreveu:

Se o cenário não consegue dizer ao espectador o que um palco nu pode fazer melhor, não o façam: a ornamentação supérflua distrai a atenção do que é central. Muitos dos costumes e moralidade da classe média são ornamentos destinados a distrair a nossa concentração do que é central nas coisas... Temos de trabalhar com a pobreza de meios, porque é com a pobreza de meios que temos de enfrentar os poderes dominantes. (Beck 1972)

Beck, que criou o Living Theatre em Nova Iorque com Judith Malina, concebeu o cenário para *A prisão* (*The Brig*), em 1967. Nesse ano foi adaptado a um novo espaço por Gary Brackett. Era compulsivo na sua simetria e nas linhas direitas. A cena era uma prisão militar. O público olhava através de uma rede de arame farpado, de um muro de pedras, e depois através de uma cerca de elos de corrente. O resultado era um cenário opressivo que não comprometia a importância central do actor. O actor tornava-se objecto da opressão, e nós reconhecíamos a sua humanidade.

Compromisso físico

É missão singular do teatro moderno tratar de assuntos sociais. Ibsen e Brecht ensinaram-nos isso. A razão é que a força decisiva do teatro é mostrar como vivemos juntos. Quando o meio de representação se torna artificial, com um cenário inventado, estabelece-se uma separação entre o actor e o público, entre a peça e a sociedade. Um dos desenvolvimentos mais importantes do teatro do século XX foi o regresso ao compromisso físico com a sociedade.

Eu proponho que se o público deve relacionar a peça com a sua vida, talvez não devêssemos usar cenário algum, nem sequer representar dentro de um edifício. *A prisão* foi representada este ano num passeio em Nova Iorque, na praça Times Square, apresentada exactamente como uma produção do Living Theatre contra a guerra, *Não senhor* (*No, Sir*), ao lado de outras produções. A companhia representou diante de um centro de recrutamento militar. Era impossível não perceber o que estava em causa. De facto, os actores foram por diversas vezes assediados pela polícia de Nova Iorque. Outra forma de distinguir o bom teatro é a atenção da polícia.

Vemos, portanto, que o próprio peso do cenário tem uma importância fundamental para o espectáculo. O seu grau de centralidade para a peça de teatro, bem como a relação entre o cenário e o texto, são questões delicadas. Temos de estar atentos ao poder do cenário para dominar e o que está envolvido nesse poder. Temos de ter a certeza de que a declaração artística que faz é justamente a que queremos fazer.

Referência bibliográfica

BECK, Julien (1972), *The Life of the Theatre*, City Lights Book.

Tradução de Maria Helena Seródio

O teatro coreano contemporâneo

Duas abordagens à história

Yun-Cheol Kim

<
Como é que Shim Chung
se atirou por duas vezes
para a tempestade de
Indang?,
enc. Tae-Suk Oh.



>
Um estilo de morte,
enc. Yun-Taek Lee.



I. A Coreia é um pequeno país com uma longa história. A realidade e o mito ajudaram ambos a alongar a extensão dessa história até aos 5.000 anos, mas a história registada da Coreia começa, de facto, a surgir por volta do século IV a.C. À medida que se avança da pré-história para a história registada, e da mais remota para a mais recente, essa longa história foi sendo crescentemente ameaçada tanto por inúmeras invasões estrangeiras – mais de quinhentas, ao que consta –, sobretudo por parte da China e do Japão, como, a nível interno, por várias decisões políticas equivocadas, tomadas por governantes ora incompetentes, ora totalitários.

A Coreia vê-se a si própria como racialmente homogênea, embora se encontre, de qualquer forma, dividida entre os governantes e os governados, entre a esquerda e a direita, entre o ter e o não ter. O grande sofrimento do povo é a consequência visível de uma política medíocre. Até recentemente, esta dor tem sido tão aguda que os intelectuais coreanos tenderam a cultivar, em geral, uma atitude cínica e crítica em relação à sua própria história. Os dramaturgos não são exceção. E são-no ainda menos, particularmente no que respeita a sua história recente. A história tornou-se um trauma nacional e apresenta-se agora como o tema mais frequente em todos os tipos de formas dramáticas: teatral, musical, televisiva e cinematográfica.

Entre os dramaturgos desta vaga, concentrarei a minha atenção em dois deles, Tae-Suk Oh (1940-) e Yun-Taek Lee (1952-), que partilham inúmeras semelhanças aparentes. Em primeiro lugar, encenam habitualmente as suas próprias peças. A sua criação de imagens cénicas coaduna-se, portanto, com os textos. Em segundo lugar, ambos são extremamente conscientes – ou obcecados, se se preferir –, em termos históricos. Aqui terminam, porém, as suas semelhanças. As suas abordagens e atitudes em relação à história divergem nitida e consistentemente. A diferença

na sua dramaturgia manifesta-se, para além disso, na invenção e na produção das imagens cénicas de cada um.

II. Tae-Suk Oh, mentor do segundo dramaturgo de que me ocuparei, vem escrevendo peças há mais de 45 anos e, desde o início da década de 1980, que se tem debruçado sobre traumas históricos. Nos anos oitenta, concentrou-se na dramatização da culpa colectiva daqueles civis que sobreviveram à Guerra da Coreia, por colaborarem no assassinato dos seus parentes e vizinhos sob coacção armada, forçados, alternadamente, pelos soldados do Norte e pelos soldados do Sul. Oh viveu a guerra enquanto jovem e testemunhou a morte do seu tio, esfaqueado pela população da sua própria vila. *Bicicleta* (1983) é, de longe, entre as peças de guerra, o seu melhor trabalho, e lida com a sua memória daquele terrível incidente. Bang-Ock Kim já chamou a atenção para o modo singular como o dramaturgo sul-coreano aborda a estrutura e a construção de imagens: "Acontecimentos e memórias misturados reúnem-se no inconsciente do funcionário público de uma vila, que caminha numa viela escura a meio da noite, criando uma rede labiríntica, que representa a mente prototípica das gentes rurais da Coreia". Basicamente, a peça recria o passado e relaciona-o com o presente. Trata-se de uma peça-dentro-da-peça e de uma viagem ao inconsciente. Uma vez alcançado, o inconsciente reconcilia-se com o consciente. Esta reconciliação dramática do passado com o presente, das vítimas com os algozes, sob a forma de metateatro, vem sendo desde então a abordagem consistente de Oh em relação à história.

A reconciliação ocorre de maneira mais dramática, embora de modo similar, em *Um prisioneiro de mil anos* (1998). A peça justapõe os assassinatos históricos de dois presidentes, logo após a libertação da Coreia do domínio japonês, em 1945, e um holocausto coreano: o massacre dos libertadores da cidade de Kwangju pelo ditador militar,

Yun-Cheol Kim
é editor de uma revista
de teatro coreana e
Professor na Escola
Nacional de Teatro da
Coreia do Sul. É ainda
membro do seu Comité
Executivo e Vice-
Presidente da
Associação
Internacional de
Críticos de Teatro.



no ano relativamente recente de 1980. Mais uma vez, trata-se de metateatro, o qual tem início num sonho que torna possível o encontro dos assassinos de diferentes períodos históricos. Cada um desses assassinatos corresponde a um facto histórico. A justaposição que Oh efectua, para além de os situar num asilo contemporâneo, revela-se contudo como uma criação ou contextualização da história do ponto de vista do presente. Ele trata a história como ficção; não tenta ser fiel aos factos históricos. Isto é, ele lê a história como ela deveria ter sido. Através desta modificação, Oh lança um olhar compadecido sobre os agressores, que ele acredita serem vítimas daqueles tempos de turbulência



política. A reconciliação entre vítimas e agressores é encenada na conclusão da peça através do ritual xamanístico para apaziguar os mortos. Oh acredita sinceramente que a reconciliação é possível, mas apenas quando as vítimas perdoam aos agressores.

Quando dirige as suas próprias peças, Oh prefere um espaço quase vazio, de modo a poder facilmente alternar dimensões temporais (o passado e o presente) e espaciais (vida e morte) ou a fazê-las interagir num nível de simultaneidade. Para Oh, a eficiência funcional é muito mais importante do que a beleza estética. É sempre ele próprio a projectar os seus cenários e adereços, os quais se apresentam simultaneamente como toscos e lúdicos. A sua eficiência funcional mostra-se, todavia, perfeita para apoiar as suas abordagens dramatúrgicas – e estas são baseadas nos princípios das artes performativas coreanas tradicionais, nas quais o tempo e o espaço são determinados mais pela necessidade dramática do que pela lógica situacional.

III. Ao contrário de Oh, o seu protegido e arqui-rival, Yun-Taek Lee utiliza cenários completos, desenhados de forma bastante peculiar, como ambientes para as suas ficções dramáticas. Ele convida, habitualmente, cenógrafos de renome para criar espectáculos realistas – não de um realismo fotográfico, mas antes atmosférico. Os figurinos e os adereços são frequentemente exagerados para efeitos de caricatura. Em termos gerais, os seus elementos visuais combinam realismo e expressionismo.

As imagens cénicas reflectem uma dramaturgia que se apresenta, por um lado, como convencional, no que respeita a sua estrutura dialéctica, e, por outro, como pós-moderna, na medida em que normalmente emprega, na encenação da história passada, signos contemporâneos tomados de empréstimo a outros meios expressivos. Enquanto Tae-Suk Oh tenta reconciliar o presente doloroso

<
A mulher de Choonpung,
enc. Tae-Suk Oh.

Pavilhão no céu,
enc. Tae-Suk Oh.

<
O sentimento,
divinamente,
enc. Yun-Taek Lee.

e o passado imperdoável, Lee serve-se de matéria-prima histórica para sublinhar o papel dos intelectuais na luta contra a corrupção política. Lee procura descobrir indivíduos problemáticos que há muito foram sepultados em factos históricos e ideias fixas, intelectuais que possam servir de modelo neste nosso tempo de turbulência política e crise humanitária.

Duas peças em particular são bons exemplos da sua dramaturgia: *Rei Yon-San: Homem problemático* (1995) e *Nam-Myung Jo: Um homem com experiência* (2002). Ambas se ocupam da história coreana de há 500 anos atrás, quando a dinastia Yi era governada pelo nosso monarca mais sangrento, Yon-San, e era extrema a rivalidade entre os membros da família real. Em *Yon-San*, Lee retrata um rei ditador que violentamente extirpou a corrupção da ordem social, mas que falhou ao não conseguir ultrapassar a sua vingança pessoal pela morte injusta da mãe. Numa das cenas iniciais, no decurso de um ritual invocativo, o rei mata a avó, que havia planeado o castigo capital da sua mãe, atingindo a cabeça dela com a sua própria cabeça, como o faria um qualquer famoso lutador coreano profissional de luta livre da actualidade. Esta caricatura farsesca do matricídio é um inteligente artifício pós-moderno deste dramaturgo-encenador, por meio do qual ele consegue escapar à dura crítica moral do público, que jamais desculparia o assassinato de uma avó, sejam quais forem as circunstâncias. Empregando um significante tirado de empréstimo de um desporto moderno, Lee acrescenta um novo sentido ao matricídio histórico.

À medida que o reinado de Yon-San se torna progressivamente sangrento, Lee muda o foco dramático do rei Yon-San para o seu leal confidente, Cho-Sun Kim, que se mantém contra o seu governo cruel. O rei procura silenciá-lo pela tortura, decepando as suas mãos e arrancando a sua língua. Ainda assim, Kim recusa-se a ceder acabando por ser finalmente decapitado pelo seu senhor. A imagem cénica torna-se bastante artaudiana. O confidente-tornado-principal-líder-da-oposição chega inclusivamente a surgir num sonho do rei, criticando as suas más acções, tal como acontece com Banquo em *Macbeth*. Esta caracterização é, em grande parte, uma criação de Lee, à margem da verdade histórica, colocada no contexto contemporâneo da liberdade de expressão sob um regime totalitário. Lee descobre um novo homem problemático na figura do rei Yon-San: por um lado, demonstra a sua compaixão para com ele, e por outro, cria um novo intelectual com a coragem heróica de, sob risco da sua própria morte, se manifestar contra a corrupção política e defender a justiça social.

Cerca de cinquenta anos após a existência do rei Yon-San, Lee descobriu uma outra figura histórica, capaz de servir como modelo aos intelectuais contemporâneos. Lee concentra-se no auto-exílio de Jo numa zona rural, uma figura que se recusa a prestar serviço como simples oficial na capital. O reino encontra-se mergulhado numa disputa pelo poder entre os membros da família real, liderada pela mãe do rei. Apesar do caos político e do enorme sofrimento do povo, os intelectuais não se mostram nem oportunistas nem silenciosos. É Jo, no momento derradeiro da peça, quem arrisca a sua vida e escreve uma petição ao rei, exigindo que ele purgue a corte livrando-se tanto da sua mãe como dos seus apoiantes. *Nam-Myung Jo* funciona como outra chamada de atenção para que os intelectuais de hoje participem nos movimentos políticos e sociais, a bem da democracia, sobretudo quando a maioria se torna oportunista silenciosa sob um governo particularmente beligerante. Mais uma vez, Lee faz uso de muito humor negro e grotesco, bem como de significantes contemporâneos associados a imagens artaudianas.

IV. Nem Oh nem Lee estão interessados na história tal como ela é. Eles não se importam de criar a história para a tornar contemporânea. Ambos compõem cenas dramáticas e constroem imagens cénicas tendo como base a necessidade dramática, em detrimento da lógica situacional. Todavia, a clara diferença que os distingue reside no facto de o universo dramático de Oh, embora sempre clamando pela reconciliação de dois partidos incompatíveis, se mostrar muito mais negro, com a sua comunhão expressionista e imaginativa entre o presente que vive e o passado que morreu. Oh recria a história para a apresentar como ela deveria ter sido. Porque sabemos que, na realidade, as coisas não se passaram assim, a sua abordagem acaba, de alguma forma, por limitar a sua força persuasiva. Por seu turno, Lee redescobre a história e faz-nos lê-la numa perspectiva diferente. A sua recriação da história mantém a dimensão factual – isto é, dentro da dimensão do realismo físico – e é, deste modo, muito concreta. Através desta apresentação de modelos históricos para os intelectuais contemporâneos, reafirma-se a possibilidade de aperfeiçoamento humano – o qual tem sido, desde há muito, procurado nos heróis trágicos da tradição dramática ocidental. Seria lamentável se uma tradição de semelhante profundidade fosse esquecida no Oriente!

Nova dramaturgia na Grã-Bretanha

Como definir o teatro contemporâneo?

Aleks Sierz



< >

Ruínas,
de Sarah Kane,
enc. Jorge Silva Melo e
Paulo Claro,
Artistas Unidos, 2000
(< João Saboga;
> Carla Bolito),
fot. Jorge Gonçalves.

Gostaria de começar por representar uma peça. Não se preocupem, é uma peça muito breve. Trata-se, na verdade, de uma paródia de Sarah Kane. Escrita por um dramaturgo irlandês chamado Chris Lee. Por isso, aqui têm, na íntegra, a versão de Chris Lee de uma peça muito breve de Sarah Kane – acrescente-se, já agora, que se trata de uma representação ilegal, mas estou certo de que gostarão de saber que é também a estreia portuguesa desta peça. Chama-se *Esmagada (Crushed)*:

Aparece uma cabeça.

CABEÇA: Foda-se. Cona. Foda-se. Na cona foda-se na cona na cona foda-se.

Entra um homem com um chapéu de baseball. Inclina-se e beija a cabeça. Levanta-se. Esmaga a cabeça com o bastão de baseball. Pousa o bastão. Baixa as calças e urina sobre a cabeça. Espera. Defeca sobre a cabeça. Espera. Masturba-se e ejacula sobre a cabeça. Onde antes estava a cabeça, aparece subitamente uma árvore.

ÁRVORE: Conheci finalmente o amor.

Subitamente, a árvore explode. O homem explode. O teatro explode. O mundo explode.

Fodam-se vocês todos.

Adeus.

Claro que tenho a consciência – especialmente na presença de tantos críticos distintos – que esta paródia não é perfeita. Kane nunca teria escrito "defecar" quando aquilo que queria dizer era "cagar", ou "urinar" quando se referia a "mijar", mas ainda assim parece-me que, em termos da sua sensibilidade, a peça de Chris Lee transmite na perfeição o tom daquilo a que uma vez chamei o "teatro *in-yer-face*" (2001). A linguagem explícita, a insistência no sexo e na violência, a imagética intensa, e o tema central do amor romântico, está tudo aqui – expresso como uma espécie de *facsimile* verosímil do estilo característico de Kane.

O simples facto de uma tal paródia ser possível sugere duas coisas: que todos reconhecemos a voz individual de um escritor e que todos temos alguma noção do que é o teatro contemporâneo. Mas será mesmo assim?

Gostaria de aproveitar esta comunicação para explorar a questão do que é o teatro contemporâneo. E gostaria de começar por citar uma peça muito diferente de qualquer coisa que Sarah Kane possa ter escrito. Refiro-me à premiada peça de Alan Bennet, *The History Boys* (2004). Como saberão, *The History Boys* é sobre um sujeito chamado Irwin, um professor de história que tenta preparar

>

Quase,
de Patrick Marber,
enc. João Lourenço,
Novo Grupo / Teatro
Aberto, 1999
(Vergílio Castelo
e A na Nave),
fot. João Lourenço.

>

(A)tentados,
de Martin Crimp,
enc. João Pedro Vaz,
ASSÉDIO / Rivoli Teatro
Municipal, 2000
(Jorge Mota),
fot. João Tuna.



uma turma de alunos adolescentes para os seus exames finais, encorajando-os a fazer interpretações imaginativas e originais da história. A dada altura, sugere-lhes que eles se devem distanciar do presente. Diz ele:

Distanciem-se. A nossa perspectiva do passado altera-se. Olhando para trás, aquilo que encontramos imediatamente à nossa frente é terreno morto. Não o vemos e porque não o vemos isso significa que não há nenhum período tão remoto como o passado recente. Uma das tarefas do historiador é antecipar aquela que poderá ser a nossa perspectiva desse período. (Bennet 2004: 74)¹

¹ Todas as traduções são da minha responsabilidade, excepto quando diversamente assinalado. N.T.

Isto levanta a questão de sabermos se é alguma vez possível apreender aquilo que nos é contemporâneo: se é verdade que "não há nenhum período tão remoto como o passado recente", como é que poderemos alterar a nossa perspectiva e conseguir uma visão mais clara desse "período remoto"?

Um modo de o fazermos, na minha opinião, é reformulando a questão. Em lugar de tentarmos imediatamente compreender o contemporâneo, talvez a melhor maneira seja a de perguntar: o que é a nova dramaturgia?

Na Grã-Bretanha, a ideia de nova dramaturgia constitui uma presença imensamente poderosa no teatro: onde quer que se vá, somos apresentados a "novos dramaturgos" e podemos ver peças que são exemplos da "nova dramaturgia". Por todo o lado existem "festivais de nova dramaturgia". Existe, na verdade, um verdadeiro dilúvio do novo.

Mas o que é a "nova dramaturgia"? Trata-se, primeiro, de uma ideia muito britânica – nos Estados Unidos da América, poucos são aqueles que alguma vez ouviram falar de "nova dramaturgia"; na Europa, só é esporadicamente vislumbrada. Nesses países, existem peças antigas e peças novas, mas a "nova dramaturgia" tem um estatuto reduzido e nenhuma história. Trata-se

de um fenómeno muito britânico. Mas então o que é?

Uma definição de nova dramaturgia requer, no mínimo, três elementos, a saber:

1) História. Nova dramaturgia designa o conjunto de peças escritas na "Grande Tradição" da "nova dramaturgia" iniciada pelo Royal Court em 1956 com *O tempo e a ira* (*Look Back in Anger*), de John Osborne². É esse o quadro histórico. Esse foi o momento em que a ideia de "novo" se tornou gradualmente sinónimo de "original" e, daí, de "bom". A ideia de novidade, de não ter sido visto antes, tornou-se uma verdadeira virtude (cf. Chambers / Prior 1987: 132). E no Royal Court, durante os anos sessenta, a ideia de "novo" acabou por corresponder a textos significativos, dotados de imediatismo e de relevância. Em resumo, a nova dramaturgia tornou-se sinónimo de teatro contemporâneo.

2) Dramaturgos. Nova dramaturgia designa o conjunto de peças compostas por escritores que encaram o papel do dramaturgo como central à criação teatral. Muitas vezes, esses novos escritores são jovens, habitualmente com vinte e poucos anos, e, na verdade, o teatro britânico não tem sido mais bem sucedido do que qualquer outro nos seus esforços de escapar ao culto da juventude. Sarah Kane, por exemplo, tinha 23 anos quando a peça *Ruínas* foi pela primeira vez levada à cena. Nova dramaturgia corresponde habitualmente ao trabalho inicial de jovens dramaturgos, mas a sua idade é menos importante do que o facto de se estarem a estreiar. No Festival de Novas Peças de Londres, em 1999, por exemplo, 10 dos 12 "novos dramaturgos" tinham mais de 40 anos. E isso não importava – eram todos novos dramaturgos.

3) Instituições. Nova dramaturgia designa o conjunto de peças escritas para teatros especializados subsidiados pelo Estado que se mostram mais interessados na criação artística do que no comércio teatral. Começando com a experiência de George Devine na direcção do Royal Court,

² *O tempo e a ira* corresponde ao título da tradução de José Palla e Carmo utilizada nos espectáculos do Teatro Experimental do Porto, em 1967, e do Teatro Experimental de Cascais, em 1968. Mais recentemente, em 1996, a Companhia Teatral do Chiado utilizou uma nova tradução, de Gustavo Rubim, com o título *Dá raiva olhar para trás*. N.T.



<
(A)tentados,
de Martin Crimp,
enc. João Pedro Vaz,
ASSeDIO / Rivoli Teatro
Municipal, 2000
(Rosa Quiroga,
João Cardoso, Nicolau Pais,
Jorge Mota,
João Pedro Vaz,
Cecilia Fernandes
e Susana Barbosa),
fot. João Tuna.

a nova dramaturgia é habitualmente encarada como tendo sido criada em oposição ao teatro comercial. O grito de guerra de Devine, a sua famosa reivindicação do "direito a falhar", e a necessidade associada de experimentar, tornou-se o seu mito fundador, do mesmo modo que o apoio financeiro do Estado se afirmou como o seu correlato económico. Não tinham de depender do mercado para serem bem sucedidos – e muitos clássicos modernos, tais como as primeiras obras de John Arden, foram originalmente fracassos comerciais. Actualmente, a nova dramaturgia é uma indústria como os seus teatros especializados. (Às companhias instaladas no Royal Court, no Bush, no Hampstead e no Soho Theatre em Londres acrescentam-se ainda alguns centros regionais, como o Traverse em Edimburgo e o The Door em Birmingham.)

Se esta definição de nova dramaturgia assegura uma explicação histórica, económica e social desta tradição teatral britânica e consegue mostrar a importância deste fenómeno cultural, ela acaba, contudo, por contornar a questão muito mais interessante, que se prende com a estética: com que é que se parece um texto da "nova dramaturgia"? Em que estilo é que é escrito? E que temas é que aborda?

Estilo contemporâneo

A expressão "teatro contemporâneo" designa o conjunto de peças escritas num estilo contemporâneo. Na paródia de Sarah Kane apresentada no início desta intervenção, torna-se muito claro que o seu estilo linguístico é instantaneamente reconhecível como sendo a voz de hoje. A nova dramaturgia nos anos noventa transformou a linguagem do teatro britânico, tornando-o mais directo, mais cru e explícito. Não só introduziu um novo vocabulário dramático, como também levou o teatro a empenhar-se, de forma mais agressiva, na reacção e nas sensações do público.

Quando, numa famosa cena de *Ruínas*, Sarah Kane usou a palavra "cona" onze vezes de seguida, ela estava não só a fazer explodir um tabu feminista, mas também, ao mesmo tempo, a denunciar uma visão da psicologia masculina e a explorar o poder expressivo do palavrão contemporâneo.

Mas um sentido do estilo contemporâneo não é só uma questão de palavras injuriosas e de trocas rápidas de palavras sob a forma de falas breves. Um sentimento de "agoridade" pode também ser transmitido através de ideias e da sensibilidade. Quando, em *Shopping and Fucking*, Mark Ravenhill põe Robbie a dizer: "Penso que todos nós precisamos de histórias, inventamos histórias para conseguirmos aguentar-nos". Esta simples afirmação recorda não só as teorias de Jean-François Lyotard, como ecoa também a *Geração X*, do romancista norte-americano Douglas Copeland, publicado cinco anos antes da estreia da peça de Ravenhill. Nesse livro, Claire diz: "Ora as nossas vidas se tornam histórias, ou então não há maneira de as vivermos". Ecos como estes ajudam a tornar a linguagem e as ideias destas peças contemporâneas no domínio do estilo e dos sentimentos que exprimem.

Mas também existem perigos em se ser demasiado contemporâneo. Podemos chamar-lhes a praga do agora. E o modo mais fácil de se garantir que uma peça irá tornar-se datada muito rapidamente é enchê-la de referências contemporâneas. Por exemplo, quando em *Quase (Closer)*, de Patrick Marber, Alice pede emprestado o telefone móvel de Dan, no texto pode ler-se: "*Ela puxa a antena com os dentes*". Pouco tempo após a estreia da peça, o típico telefone móvel deixou de precisar de uma antena. Razão pela qual numa edição subsequente da peça de Marber, em 2004, esta indicação cénica foi cortada. No espaço de cinco anos, já estava completamente desactualizada. Envelhecida.

<
Shopping and Fucking,
 de Mark Ravenhill,
 enc. António Pires,
 Teatro Plástico, 1999
 (Jacinto Durães
 e Francisco Nascimento),
 fot. Manuel Roberto.



*Algumas polaróides
 explícitas*,
 de Mark Ravenhill,
 enc. Manuel Guede Oliva,
 Companhia de Teatro
 de Braga, 2003
 (Guida Maria
 e Waldemar Sousa),
 fot. Manuel Correia.
 >



Questões contemporâneas

A expressão "teatro contemporâneo" designa o conjunto de peças escritas sobre questões contemporâneas. Regressando à paródia de Sarah Kane, é possível argumentar que aquela pequena peça aborda o problema actual da violência juvenil e sugere as mais vastas questões do poder nuclear e dos impulsos auto-destrutivos da humanidade.

Ruinás, uma peça real de Sarah Kane, é sobre questões contemporâneas como o abuso sexual, a crise da masculinidade e as guerras de genocídio. Desde o 11 de Setembro, claro, a questão contemporânea mais importante vem sendo a Guerra ao Terror. Neste caso, por vezes, até o naturalismo pode ser visionário.

Lembro-me do espectáculo para a imprensa de *Redundante (Redundant)*, de Leo Butler, no Royal Court, em Setembro de 2001. Tratava-se de uma peça num estilo realista clássico, localizada numa espécie de bairro social, atravessada por um uivo de raiva bem familiar. Mas também encerrava um momento visionário, quando, a dada altura, a avó se voltava para o resto do elenco, proclamando:

Alguém devia bombardear a porra deste país. Talvez isso nos acordasse. O Saddam Hussein ou qualquer outro. O IRA, ou a porra daquele, como é que ele se chama, o Bin Laden. Ele seria capaz. De lançar umas quantas toneladas de antrax. E de nos ensinar realmente o que significa sofrer. (Butler 2001)

Naquele espectáculo de estreia para a imprensa, a frase em que se referia Bin Laden foi cortada – e não era difícil de perceber porquê: a data era 12 de Setembro de 2001. O dia a seguir ao 11 de Setembro. Mas aquele discurso mostra bem como os escritores podem estabelecer ligações com acontecimentos globais quando soltam a trela das suas imaginações.

Do mesmo modo, algumas das peças mais provocadoras sobre a Guerra ao Terror são não as sátiras sensacionalistas

que pregam aos convertidos, mas as reescritas de antigas tragédias gregas. Por exemplo, *Ternas e cruéis (Cruel and Tender)*, de Martin Crimp, uma adaptação livre de *As Traquinias*, de Sófocles, diz-nos mais sobre o espírito da nossa época do que muitas das recentes caricaturas de Blair e de Bush.

Em *Ternas e cruéis*, Crimp fala-nos do medo do terror. Se pedissemos a um dramaturgo menor uma imagem da ameaça terrorista, ele seria capaz de sugerir uma imagem banal, talvez a de um jovem de tez escura com uma mochila, a entrar no sistema do metropolitano de Londres. Crimp arrisca um salto muito mais imaginativo. Escreve ele:

Cada sinal de vapor num céu frio / é uma ameaça / cada criança sem sapatos / parada num posto de controlo [é uma ameaça] (...) e até mesmo o candeeiro na mesinha de cabeceira / até mesmo o filamento espiralado dentro da lâmpada / é uma ameaça. (Crimp 2004: 58)

Gosto particularmente desta última imagem: o candeeiro da mesinha de cabeceira é a testemunha das nossas actividades mais íntimas e, ao convocá-lo, Crimp mostra-nos como o terror conseguiu penetrar no coração da consciência ocidental. Além disso, como acontece com toda a grande arte, este tipo de imagens alteram o modo como encaramos a nossa vida quotidiana. Ao escutarmos este passo, emerge a sensação de que uma lâmpada, o mais doméstico dos objectos, é na verdade uma ameaça – uma bomba à espera de explodir.

Provocações contemporâneas

A expressão "teatro contemporâneo" designa o conjunto de peças que desafiam ou provocam o seu público. Regressando à paródia de Sarah Kane com que iniciei esta intervenção: existe algo inerentemente provocador e perturbador na sua agressividade e na sua determinação em esfregar a cara dos espectadores na merda. Existem



<

Um número,
de Caryl Churchill,
enc. João Pedro Vaz,
ASSÉDIO / Culturgest,
2005
(João Cardoso
e João Pedro Vaz),
fot. Ana Pereira.

algumas peças, com destaque para as de Sarah Kane e de Mark Ravenhill, cuja linguagem, imagética cênica e ideias centrais se apresentam como intrinsecamente provocadoras.

Mas algumas ideias são mais subtilmente provocadoras e controversas. *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill, por exemplo, é sobre o consumismo e o individualismo, sobre a dependência das drogas e o valor do dinheiro, o sexo alienado e o abuso sexual. Mas o aspecto mais contemporâneo da obra de Ravenhill não são, parece-me, as referências tecnológicas a coisas como a Internet ou Bill Gates que povoam algumas das suas peças. De modo muito mais profundo, as peças de Ravenhill sugerem uma sensibilidade (isto é, uma união de sentimentos e de ideias) que não seriam possíveis, por exemplo, nos anos oitenta. Um bom exemplo disto é a cena 11 de *Algumas polaróides explícitas* (*Some Explicit Polaroids*). Nesta cena, Nick, o velho esquerdista, e Jonathan, o novo empresário, discutem a sua nostalgia pelos dias da Guerra Fria. Nas palavras de Jonathan: "A nostalgia é uma puta duma cabra esquisita, não é? Mas a verdade é que, neste preciso instante, me sinto bastante nostálgico em relação ao tempo que passámos juntos)" (Ravenhill 2003: 90). Em momentos como este, a grande tradição da peça sobre o "estado-da-nação" encontra-se com a realidade contemporânea de uma economia globalizada e a expressão da nostalgia parece resumir um sentido distintamente contemporâneo de deriva, incerteza e confusão. Politicamente, poucos teriam sido capazes de escrever deste modo antes da queda do muro de Berlim, em 1989.

Mas a obra de Ravenhill afirma-se como contemporânea ainda de um outro modo. Refiro-me, é claro, ao tema dos pais ausentes nas suas peças. Em obras como *Shopping and Fucking*, *Fausto morreu* (*Faust Is Dead*) e *Mala* (*Handbag*), encontramos não só a ausência de bons pais, como além disso o seu lugar foi preenchido

por pais maus e abusadores, como é o caso de Brian, o brutal traficante de droga, de Alain, o filósofo anarquista, ou do conjunto de homens indiferentes em *Mala*.

Naturalmente, a ausência de figuras paternas não é por si só um sinal de contemporaneidade; afinal de contas, *Hamlet* é uma peça com um pai bom ausente e um pai substituído abusador. O que torna a ausência do pai nas peças Ravenhill em algo de tão contemporâneo é o modo como isso funciona como um símbolo da ausência de um Estado mais paternalista. Na era pós-Thatcher, não foram só os pais, individualmente falando, que desapareceram, mas também o Estado Providência que tomava conta dos seus cidadãos. Isto faz dos pais ausentes na obra de Ravenhill não só um tema que tresanda a contemporaneidade, mas também uma afirmação política.

Forma contemporânea

A expressão "teatro contemporâneo" designa o conjunto de peças que desafiam a forma teatral. Na já muitas vezes referida paródia de Sarah Kane, é possível afirmar que o modo como o texto se afasta da forma da tradicional "peça-bem-feita" é um sinal directo da sua contemporaneidade. Com isto em mente, talvez que uma melhor definição de teatro contemporâneo seja aquela que se liberta do conteúdo das peças e olha antes para a sua forma. Talvez que a peça verdadeiramente contemporânea seja aquela que empenhadamente desafia as velhas formas do drama e exprime a sua "agoridade" através de uma atitude experimental relativamente à estrutura. Por outras palavras, *À espera de Godot* em lugar de *O tempo e a ira*; ou se preferirem, *O animador* (*The Entertainer*) em lugar de *Epitáfio por George Dillon* (*Epitaph for George Dillon*).

Elyse Dodgson, a responsável pelo Departamento internacional do Royal Court, disse-me uma vez: "Procuramos trabalhos que sejam originais, acutilantes,

provocadores e contemporâneos, mas nunca falamos da sua forma – isso cabe a cada um dos escritores. Desencorajamos ostensivamente peças históricas e adaptações”.

Obviamente, todos conseguimos lembrar-nos de peças notáveis que arriscam experiências formais, desde *4:48 Psicose (4:48 Psychosis)*, de Sarah Kane, até *Piscina sem água (Pool No Water)*, de Ravenhill, ou de *(A)tentados (Attempts on Her Life)*, de Martin Crimp, até quase todas as peças de Caryl Churchill. Mas porque é que devíamos pensar nisto como especialmente contemporâneo? Não será antes uma espécie de nostalgia estética pelos velhos tempos do modernismo teatral, quando – como Martin Crimp uma vez satiricamente sugeriu em *(A)tentados* – dominava “o princípio de que a forma obedece à função”? (Crimp 2000: 142). Talvez. Mas eu penso que existe uma outra razão pela qual as experiências com a estrutura se apresentam como tão entusiasmantes e tão contemporâneas. Porque o facto é que sempre que um escritor faz experiências com a forma ele desafia a estética dominante do naturalismo (pelo menos, na Grã-Bretanha) e ao fazê-lo anuncia aos espectadores que aquilo que eles estão a ver não é a vida real, mas teatro. Quando isto acontece, o escritor chama a atenção para o facto de o teatro ser uma espécie de ficção.

Porque é que isto é importante? Bem, porque me parece que a ficção dispõe de certos poderes e características que a vida não tem. A ficção é, por exemplo, um lugar de sonho, de imaginação e de magia. É um lugar no qual os conflitos sociais do mundo real, que muitas vezes teimosamente desafiam qualquer solução, podem ser resolvidos num mundo imaginativo. É desse modo que Sarah Kane cria em *Ruin* um conflito irresolúvel entre Ian e Cate, um homem e uma mulher, acabando no final por resolver magicamente as tensões entre eles. Em *Shopping and Fucking*, Mark Ravenhill acaba por transformar uma peça de realismo duro num conto de fadas urbano: o traficante de droga devolve o dinheiro

aos jovens. Imaginem isso a acontecer no mundo real. Só por magia. Em *(A)tentados*, Martin Crimp consegue o impossível: cria uma personagem ausente que tanto pode ser uma única mulher como todas as mulheres, e as duas coisas ao mesmo tempo; este é o poder da ficção.

Por último, um outro modo através do qual uma qualquer ficção anuncia a sua contemporaneidade é provocando a divisão de opiniões entre os críticos e o seu público. Os exemplos referidos atrás fizeram justamente isso. Quando há conflito, há discussão; quando há divisão, há o contemporâneo. Talvez que as peças mais contemporâneas sejam aquelas que conseguem fazer duas coisas: chamar a atenção e, ao mesmo tempo, questionar a sua própria contemporaneidade. Como, satiricamente, escreve Martin Crimp em *(A)tentados*: “É teatro – exacto – para um mundo no qual o próprio teatro morreu” (Crimp 2000: 192).

Referências bibliográficas

- BENNET, Alan (2004), *The History Boys*, London, Faber and Faber.
- BUTLER, Leo (2001), *Redundant*, London, Methuen.
- CHAMBERS, Colin / PRIOR, Mike (1987), *Playwrights' Progress: Patterns of Postwar British Drama*, Oxford, Amber Lane Press.
- CRIMP, Martin (2000), *Peça com repetições / (A)tentados*, trad. Paulo Eduardo Carvalho, Porto, Campo das Letras.
- (2004), *Cruel and Tender*, London, Faber and Faber.
- KANE, Sarah (2001), *Teatro completo*, trad. Pedro Marques, Porto, Campo das Letras.
- MARBER, Patrick (2005), *Quase*, trad. João Lourenço e Vera San Payo de Lemos, Lisboa, Relógio D'Água.
- RAVENHILL, Mark (2003), *Algumas polaridades explícitas*, trad. Regina Guimarães, Braga, Companhia de Teatro de Braga.
- SIERZ, Aleks (2001), *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber.

Tradução de Paulo Eduardo Carvalho



Fiama Hasse Pais Brandão,
1971,
fot. Egito Gonçalves.
<

Fiama Hasse Pais Brandão

Um brilho discreto no teatro português

Sebastiana Fadda e Maria Helena Seródio

O que nos chama para dentro de nós mesmos
é uma vaga luz, um pavio, uma sombra incerta.
Qualquer coisa que nos muda a escala do olhar
e nos torna piedosos como quem já tem fé.

Fiama Hasse Pais Brandão

O texto de Fiama que aqui escolhemos para epígrafe veio ter connosco de forma inesperada, numa revisitação da actividade crítica de Eduardo Prado Coelho, surgindo como a citação que fecha um livro cujo título se inspirou nas palavras da poetisa: *A escala do olhar* (Coelho 2003: contracapa). São palavras luminosas que invocam uma presença discreta mas persuasiva: assim, a clareza que vence a escuridão, o necessário recolhimento para se (re)conhecer a dimensão íntima de cada um.

De nome, foi "chama"; no trato, amável e reservada; na poesia, procurou, depois de uma inicial atenção às vanguardas, um exercício mais exigente de meditação, atenta aos secretos movimentos da alma e ao legado artístico da tradição literária. O teatro fez parte da vida de Fiama Hasse Pais Brandão, que o declinou nas suas diversas modalidades – escrita, tradução, dramaturgia, anotação crítica e teórica, actuação, encenação – mas nele nunca procurou o brilho das luzes da ribalta. Distante da azáfama e do ruído dos rituais sociais e literários, a autora foi moldando uma obra sólida e singular, que mostra todo o seu talento, capacidade de trabalho e um especial deleite na introspecção irradiante.

Não é por acaso que a sua primeira publicação – *Em cada pedra um voo imóvel* (1958) – se apresenta como um conjunto de "recitações dramáticas", apontando para a tensão e/ou síntese possível entre teatro e poesia, movimento e estatismo, força centrífuga e força centrípeta, proximidade incandescente de contrários. Nos textos mais facilmente catalogáveis como "peças" que se lhe seguiram – *O cais*, *A casa* e *O serão* –, Urbano Tavares Rodrigues encontra afinidades com Ionesco "na guerra à palavra (ou na fuga à lógica pela imagem), na aceitação da banalidade como contraponto da vida dionísia, a única venturosa, a da liberdade que não há" (Rodrigues 1962: 8). Aponta ainda, em *Os chapéus de chuva*, "o protesto que aproxima Fiama Hasse Pais Brandão da literatura dramática dos

angry [young] men" (*Ibidem*: 9-10), a geração de meados dos anos 50 que fez entrar o grito contemporâneo dos jovens nos palcos ingleses. Curiosamente (ou talvez não), os dois primeiros volumes que saíram nessa colecção de teatro da Minotauro – que incluiu *Os chapéus* –, foram justamente *O tempo e a ira*, de John Osborne, e *Teatro I*, de Eugène Ionesco, confirmando assim uma discreta convergência no tempo, lugar e modo de escrever em teatro.

Mas desde cedo, nos anos 60, o seu nome associou-se a pensadores incontornáveis do teatro do século XX porque os traduziu de forma competente e brilhante e assim aprendemos a lê-los pela sua interposta voz, como foi o caso de Bertolt Brecht e Antonin Artaud, de quem traduziu, respectivamente, *Estudos sobre teatro* (bem como várias peças), e *O teatro e o seu duplo*. Dessas lições encontram-se vestígios também naquela que poderíamos assinalar como sendo uma primeira fase do teatro da autora. Tratar-se-ia de uma fase que concilia modernidade e vanguardismo, ou, se preferirmos, teatro didáctico e teatro do absurdo (*O golpe de estado*, 1962; *O testamento*, 1962; *A campanha*, 1963). A visão acutilante que nelas dá sobre as disfunções do real – a guerra, a pobreza, a fome, a falta de liberdade, as apodrecidas convenções sociais – ressurgiu por vezes a uma outra luz, quando Fiama as entretetece com a tradição do auto que remonta a Gil Vicente, cuja obra conhecia a fundo (*Discretas releituras vicentinas*, 1984). É o caso de *Diálogo dos pastores* (1963) e sobretudo o seu bellissimo e perturbador *Auto da família* (1964). Quem o viu representado pelo Teatro da Cornucópia (1977) dificilmente poderá esquecer a força imensa desse lirismo militante, dessa prodigiosa cantata sobre música de Sérgio Godinho de que se desprendia uma pungente – mas não piegas – denúncia política (v. Seródio 1978).

Luiz Francisco Rebello repartiu o teatro de Fiama pela "revolta anárquica, surrealizante, das suas primeiras obras (*Os chapéus de chuva*, 1962; *O testamento*, 1963 [1962])",

e por um didactismo que lembra as *Lehrstücke* de Brecht (*A campanha e Auto da família*, 1965; *Quem move as árvores*, 1970)" (Rebello 2000: 154). Esta última é, porventura, a sua peça mais abertamente brechtiana, com citações implícitas também do *Macbeth* shakespeariano e de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, e fecha um ciclo, o segundo. A sua escrita assume depois um outro modo, agora de amplificação das citações cultas que tornam o seu teatro metaliterário e metateatral, numa renovada apropriação de atmosferas e valores simbolistas.

Essas questões são visíveis a partir de *Poe ou O corvo* (1976) e até *Noites de Inês-Constança* (2005), passando por *A rendição de Breda* (1977), que convoca imagens do quadro homónimo de Velasquez levando-as até uma apoteose visionária. É ainda desta fase *Eu vi o Epidauro* (1985-1989) em que a atomização e a multiplicação da personagem reenviam para o experimentalismo pirandelliano e o modernismo pessoano. Dessa oscilação do seu teatro entre os pólos da tradição e da modernidade, Vicente e Pirandello, falou Manuel João Gomes, assim apontando para a justa dimensão no seu teatro "do disfarce,

do verdadeiro e do falso, do direito e do avesso" (Gomes 1992: 16). Algo que a luminosidade da escrita de Fiama resolve de forma intensa mas progressivamente esfíngica, como quem se aproxima do lugar recôndito de uma alma ansiando pela transfiguração.

É para sinalizar algumas das criações teatrais que se basearam no seu trabalho - de escrita, tradução ou direcção - que organizámos este portefólio.

Referências bibliográficas

- COELHO, Eduardo Prado (2003), *A escala do olhar*, Cacém, Texto Editora.
- GOMES, Manuel João (1992), "Fiama entre Gil Vicente e Pirandello", *Letras & Letras*, Ano V, n.º 81, 21 de Outubro, p. 16.
- RODRIGUES, Urbano Tavares ([1962]), "Prefácio", in Fiama Hasse Pais Brandão, *Os chapéus de chuva*, Lisboa, Minotauro, s.d.
- REBELLO, Luiz Francisco (2000), *Breve história do teatro português* (1967), 5.ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América.
- SERÓDIO, Maria Helena (1978), "[*Auto da família*] Reflexão sobre o poder", *Seara Nova*, n.º 1594-1595, Agosto-Setembro, pp. 53-56.

>
A gaivota,
 de Anton Tchekov,
 trad. Fiama Hasse Pais
 Brandão,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 2006 (Ricardo Aibéo,
 Luís Miguel Cintra,
 Rita Loureiro,
 Márcia Breia, Rita Durão,
 Luís Lima Barreto,
 Dinis Gomes,
 Teresa Sobral
 e José Manuel Mendes),
 fot. Paulo Cintra.



Fiama Hasse Pais Brandão (1938–2007)

Cronologia teatral

- 1957.** Escreve o seu primeiro livro de poesia teatral ou de teatro poético, *Em cada pedra um voo imóvel* (edição da autora, 1958): oito breves cenas poéticas muito inspiradas no teatro japonês e reunidas sob o subtítulo de "recitações dramáticas", seguidas por uma parte de poemas em prosa (sem que surja esta designação).
- 1958.** Redige o primeiro de uma série de textos breves, de carácter experimental, entre os quais se encontram *O cais* e *A casa*.
- 1959.** Começa a revitalizar com alguns amigos (entre eles Luiza Neto Jorge, Teresa Amado, António Montez, José Manuel Mendes e Gastão Cruz) o Círculo de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- 1960.** O Círculo de Teatro da Faculdade de Letras, dirigido por Luiza Neto Jorge, leva à cena o seu texto *O cais*, no Anfiteatro 1, com encenação de Armando Cortês. Com o mesmo grupo, colabora como tradutora e actriz no espectáculo *A carruagem-cama de lawatta (Pullman Car Hiawatha)*, de Thornton Wilder, com encenação de Fernando Amado. A revista *Vértice* publica *O serão*.
- 1960–1961.** Redige *Exercícios com figuras*.
- 1961.** A Sociedade Portuguesa de Escritores atribui o prémio Revelação de Teatro à peça em três actos *Os chapéus de chuva* (Lisboa, Minotauro, s.d. [1962]).
- 1962.** Redige e publica a peça *O testamento* (Lisboa, Portugalíia). *O museu* sai na antologia *Novíssimo teatro português* (Lisboa, Org. Ilídio Ribeiro) juntamente com peças de outros jovens autores. Traduz *O teatro e o seu duplo*, de Antonin Artaud (1ª ed. Minotauro, s.d. [1962]; 2ª Fenda, 1989, 3ª Fenda 1996), e *Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não aristotélica*, de Bertolt Brecht (Lisboa, Portugalíia, 1964).
- 1963.** Redige *Enumeração do paladar*, texto verbal e cénico para cantata, inédito. No Outono faz um estágio de encenação no Teatro Experimental do Porto, colaborando com Alda Rodrigues.
- 1964.** Redige *História breve da aeronáutica*, peça inédita. Adapta *Figados de Tigre*, de Gomes de Amorim, para ser levado à cena pelo TEP. Em Lisboa, no seu papel de co-fundadora do Grupo de Teatro de Letras, começa a seleccionar um repertório de Teatro Português que será realizado a partir de 1966 com a peça *Assembleia ou partida*, de Correia Garção, encenada por Claude-Henri Frêches. Traduz de Bertolt Brecht: *O senhor proprietário e o seu criado*, *Homem morto homem posto* e *Tambores na noite* (as três publicadas em Bertolt Brecht, *Teatro IV*, Lisboa, Portugalíia, 1966).
- 1965.** São publicadas as peças *A campanha*, *O golpe de estado*, *Diálogo dos pastores* e *Auto da família* (Lisboa, Portugalíia). A censura proíbe ao Teatro Moderno de Lisboa a montagem de *Os chapéus de chuva*. Traduz as peças *Os incendiários*, de Max Frisch, e *Assassínio na catedral*, de T.S. Eliot, ambas as traduções são inéditas.
- 1967.** O Grupo Cénico de Direito dirigido por Luís de Lima leva à cena a peça *Auto da família*, que recebe uma menção honrosa no Festival Internacional de Teatro de Nancy. É negada a autorização ao Grupo de Teatro Coroa, de Faro, para representar *Os chapéus de chuva*. É editada a sua versão de *A sombra da ravina*, de J. M. Synge (Lisboa, Arcádia). Orienta ensaios de poesia-dita, para elementos do Grupo Cénico de Direito.
- 1968.** Participa no seminário de teatro dirigido por Adolfo Gutkin na Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1970.** É-lhe atribuído o Prémio da Secretaria de Estado da Cultura para *Quem move as árvores* (Lisboa, Arcádia, 1979). A peça *Os chapéus de chuva* é representada no Brasil, em São Paulo. Em Portugal o Grupo de Teatro do Ateneu Cooperativo leva à cena *Três entremezes de Cervantes (O retábulo das maravilhas, A guarda cuidadosa e O velho ciumento)*, tendo Fiama traduzido *A guarda cuidadosa* em colaboração com Jorge Silva Melo.
- 1974.** O Teatro da Cornucópia leva à cena *Terror e miséria no III Reich*, de Bertolt Brecht (in Bertolt Brecht, *Teatro*, vol. VI, Lisboa, Portugalíia, s.d., [1975]; 2ª 1984), numa tradução de Fiama e com encenação de Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra.



- 1975.** É co-fundadora do Grupo Teatro Hoje, que dirige na montagem de *Mariana Pineda*, de Federico Garcia Lorca, com colaboração plástica de Manuel Baptista e música de Jorge Peixinho. Responde aos críticos deste espectáculo em *Vida mundial* (11/09). No mesmo ano escreve para a RTP *Sombras na cara de Estefânia*.
- 1976.** A censura romena proíbe a peça *Os chapéus de chuva*, que ia ser levada à cena no Teatro Nacional de Bucareste. Em Portugal, a autora recusa o Prémio Maria Matos atribuído a *Quem move as árvores*: resolve protestar deste modo contra esse teatro que não cede as suas instalações ao Teatro da Cornucópia para ensaiar um novo espectáculo. Conversa com alunos do Conservatório Nacional, a convite de Osório Mateus.
- 1977.** O *Auto da família* é levado à cena pelo Teatro da Cornucópia, com encenação de Jorge Silva Melo. A RTP transmite *Sombras na cara de Estefânia*, com realização de Teresa Olga, mantendo-se inédito o original. Redige *A rendição de Breda* (in *Teatro-Teatro*, Lisboa, Fenda, 1990) e *Afastamento* (peça inédita). Traduz *Porta fechada*, de Jean-Paul Sartre, levada à cena no ano seguinte pelo Grupo Teatro Hoje com encenação de Jorge Listopad. O programa de *Mariana Pineda* é integrado por Osório Mateus no seu Curso de Iniciação à Literatura Dramática, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- 1978.** A Comuna, Teatro de Pesquisa, leva à cena *Homem morto, homem posto*, de Bertolt Brecht, com encenação de João Mota e tradução de Fiama Hasse Pais Brandão.
- 1979.** Redige e publica a peça *Poe ou O corvo* (Lisboa, & etc.; 2ª ed. in *Teatro-Teatro*, Lisboa, Fenda, 1990).
- 1980-1981.** Redige *A teia*, peça inédita.
- 1984.** A peça *Poe ou O corvo* é levada à cena na Sala Experimental do Teatro Nacional D. Maria II com encenação de Jorge Listopad, incluída no ciclo "Autores de gaveta". Publica o ensaio *Discretas releituras vicentinas* (Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa).
- 1992.** É editada a sua tradução da peça de Anton Tchekov, *A gaivota* (Lisboa, Relógio d'Água), e é levada à cena pelo Grupo Teatro Hoje numa encenação de Gastão Cruz.
- 1994.** A Seiva Trupe do Porto leva à cena a peça de Bertolt Brecht *Tambores na noite*, com encenação de Julio Castronuovo e tradução de Fiama Hasse Pais Brandão.
- 1998.** Redige a peça *Noites de Inês / Constança* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, com posfácio de Eugénia Vasques).
- 2000.** No Centro Cultural de Belém é apresentado o espectáculo *O bar da meia-noite*, baseado na peça *Eu vi o Epidaura*, com encenação de Mónica Calle. O Teatro Amador de Pombal leva à cena *Os chapéus de chuva*, numa encenação de Filipe Eusébio.
- 2001.** A peça *Poe ou O corvo* sai em italiano na antologia *Teatro portoghese del XX secolo* (org. e trad. de Sebastiana Fadda; Roma, Bulzoni).
- 2004.** A Oficina de Teatro de Almada leva à cena *Humores*, montagem de textos não nomeados de Anton Tchekov, Carlos Drummond de Andrade, Edson Athayde, Fiama Hasse Pais Brandão, Luís F. Veríssimo e Ruben Braga; encenação colectiva.
- 2006.** O Teatro da Cornucópia leva à cena a sua versão de *A gaivota*, com encenação de Luís Miguel Cintra.



1. "A guarda cuidadosa", trad. Fiama Hasse Pais Brandão, *3 entremeses de Cervantes*, enc. Luís Miguel Cintra, Grupo de Teatro do Ateneu Cooperativo, 1970 (Jorge Silva Melo, Antónia Brandão, Luís Miguel Cintra e Ana Maria Teodósio), fot. Laura Luzes.

2. *O terror e a miséria no III Reich*, de Bertolt Brecht, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1974 (Luís Lima Barreto, Carlos Fernando, Helena Domingos, Raquel Maria, Orlando Costa, Jorge Silva Melo, Glória de Matos, Pedro Penilo, Augusto Figueiredo, Luís Miguel Cintra e Glicínia Quartin), fot. Paulo Cintra.

3. *O terror e a miséria no III Reich*, de Bertolt Brecht, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1974 (Glicínia Quartin e Raquel Maria), fot. Paulo Cintra.

4. *O terror e a miséria no III Reich*, de Bertolt Brecht, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 1974 (Glicínia Quartin), fot. Paulo Cintra.

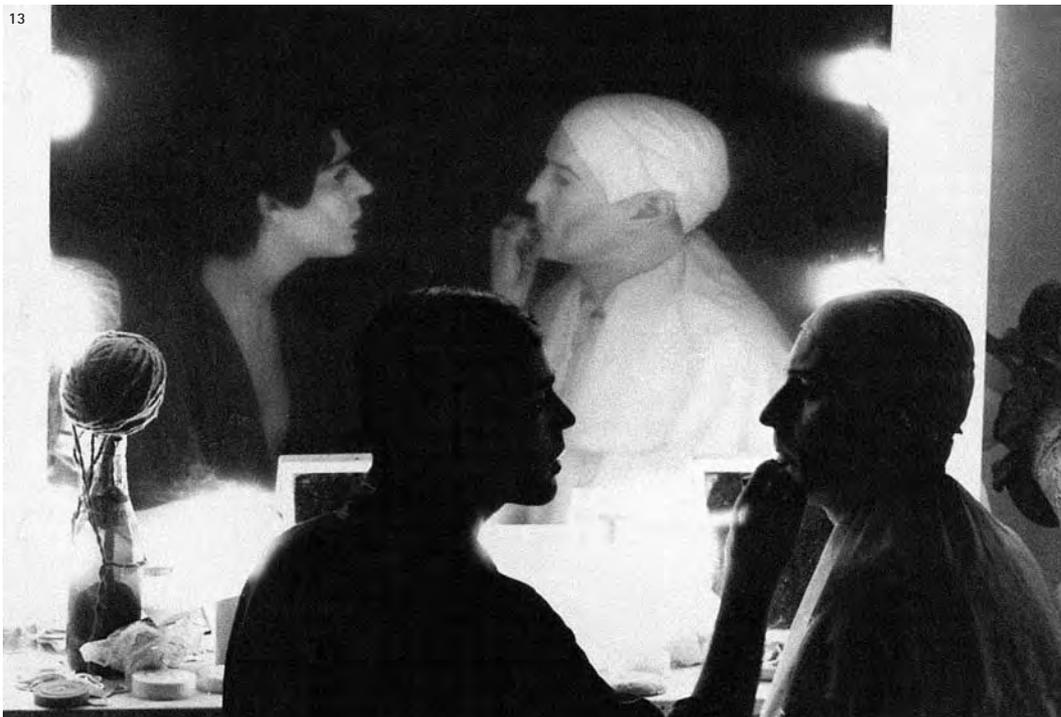
5. *Mariana Pineda*, de Federico Garcia Lorca, enc. Fiama Hasse Pais Brandão, Grupo Teatro Hoje, 1975 (Anna Paula e Josefina Silva), fot. Paulo Cintra.

6. *Mariana Pineda*, de Federico Garcia Lorca, enc. Fiama Hasse Pais Brandão, Grupo Teatro Hoje, 1975 (Leonor Poeira (de costas), Maria Emilia Correia, Elisa Lisboa e Josefina Silva), fot. Paulo Cintra.

7. *Mariana Pineda*, de Federico Garcia Lorca, enc. Fiama Hasse Pais Brandão, Grupo Teatro Hoje, 1975 (Ruy Furtado), fot. Paulo Cintra.

8. *Mariana Pineda*, de Federico Garcia Lorca, enc. Fiama Hasse Pais Brandão, Grupo Teatro Hoje, 1975 (Elisa Lisboa e Ruy Furtado), fot. Paulo Cintra.





9. *Auto da família*, de Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Jorge Silva Melo, Teatro da Cornucópia, 1977 (Isabel de Castro, Gilberto Gonçalves, Raquel Maria, Márcia Breia e Maria Emília Correia), fot. Cristina Reis.

10. *Auto da família*, de Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Jorge Silva Melo, Teatro da Cornucópia, 1977 (Márcia Breia, Raquel Maria, Maria Emília Correia, Orlando Costa e Luis Lima Barreto), fot. Cristina Reis.

11. *Auto da família*, de Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Jorge Silva Melo, Teatro da Cornucópia, 1977 (Isabel de Castro, Gilberto Gonçalves, Raquel Maria, Márcia Breia e Maria Emília Correia), fot. Cristina Reis.

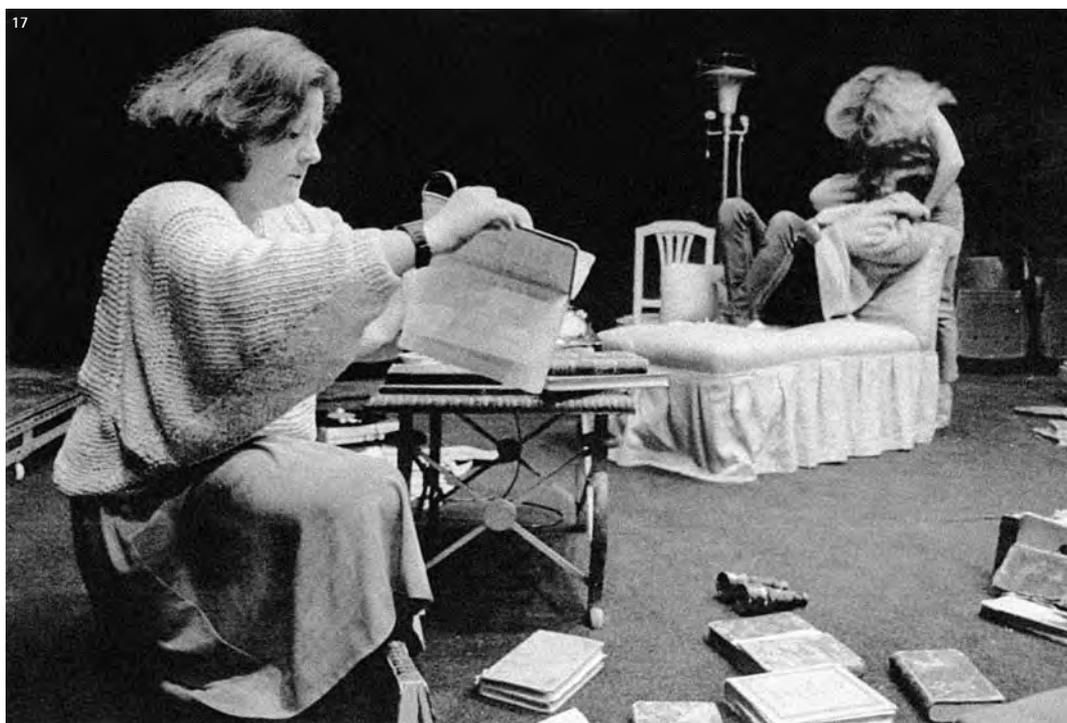
12. *Homem morto, homem posto*, de Bertolt Brecht, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, enc. João Mota, Comuna, 1978 (Carlos Paulo), fot. Luiz Jorge Carvalho.

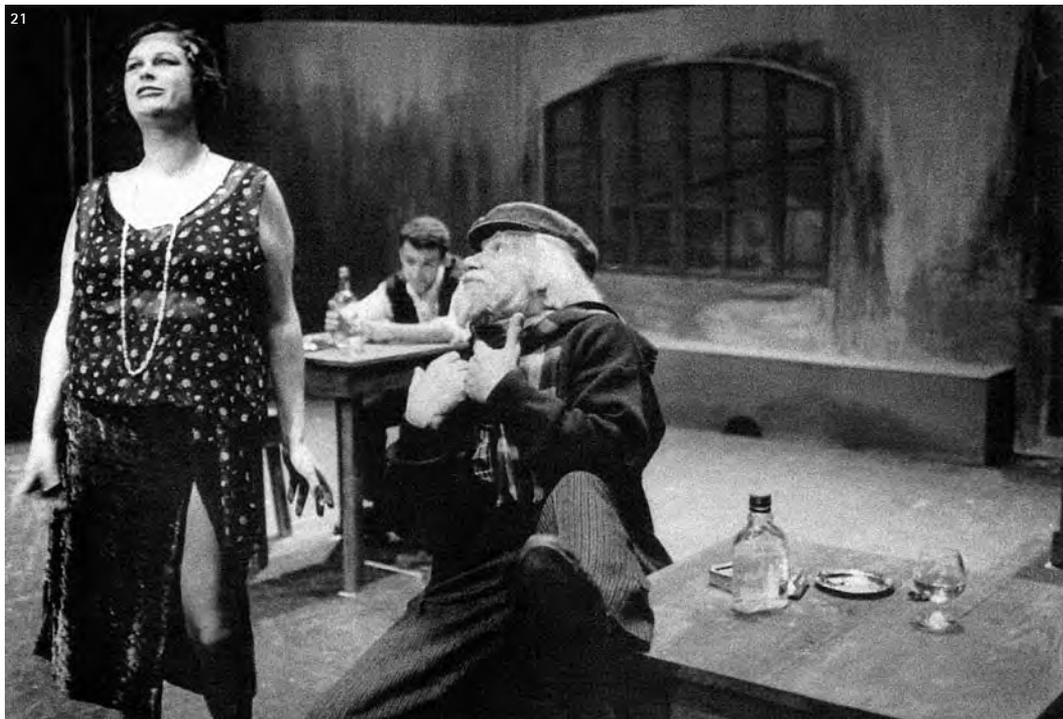
13. *Homem morto, homem posto*, de B. Brecht, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, enc. João Mota, Comuna, 1978 (Carlos Paulo e Jean-Pierre Tailhade na caracterização), fot. Jorge Barros.

14. *Homem morto, homem posto*, de Bertolt Brecht, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, enc. João Mota, Comuna, 1978 (Fernanda Neves e José Mário Branco), fot. Luiz Jorge Carvalho.

15. *Homem morto, homem posto*, de Bertolt Brecht, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, enc. João Mota, Comuna, 1978 (José Mário Branco), fot. Luiz Jorge Carvalho.

16. *Homem morto, homem posto*, de Bertolt Brecht, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, enc. João Mota, Comuna, 1978 (Manuela de Freitas e Melim Teixeira), fot. Jorge Barros.





17. *Poe ou o corvo*, de Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Jorge Listopad, Teatro Nacional D. Maria II, 1984 (Luz Franco, Guida Maria e Guilherme Filipe), fot. Garizo do Carmo.

18. *Poe ou o corvo*, de Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Jorge Listopad, Teatro Nacional D. Maria II, 1984 (Luz Franco e Guilherme Filipe), fot. Garizo do Carmo.

19. *Poe ou o corvo*, de Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Jorge Listopad, Teatro Nacional D. Maria II, 1984 (foto de ensaio), fot. Garizo do Carmo.

20. *Poe ou o corvo*, de Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Jorge Listopad, Teatro Nacional D. Maria II, 1984 (Guida Maria e Luz Franco), fot. Garizo do Carmo.

21. *Tambores na noite*, de Bertolt Brecht, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Júlio Castronuovo, Seiva Trupe, 1994 (Glória Férias, Vaz Mendes e José Brás), fot. J. Paulo Coutinho.

22. *Tambores na noite*, de Bertolt Brecht, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Júlio Castronuovo, Seiva Trupe, 1994 (Glória Férias, José Moreira e Susana Barbosa), fot. J. Paulo Coutinho.



23. *Tambores na noite*, de B. Brecht, enc. Júlio Castronuovo, Seiva Trupe, 1994 (Jorge Alonso, Cristina Oliveira, Jorge Vasques, Carla Maciel e José Pinto), fot. J. Paulo Coutinho.

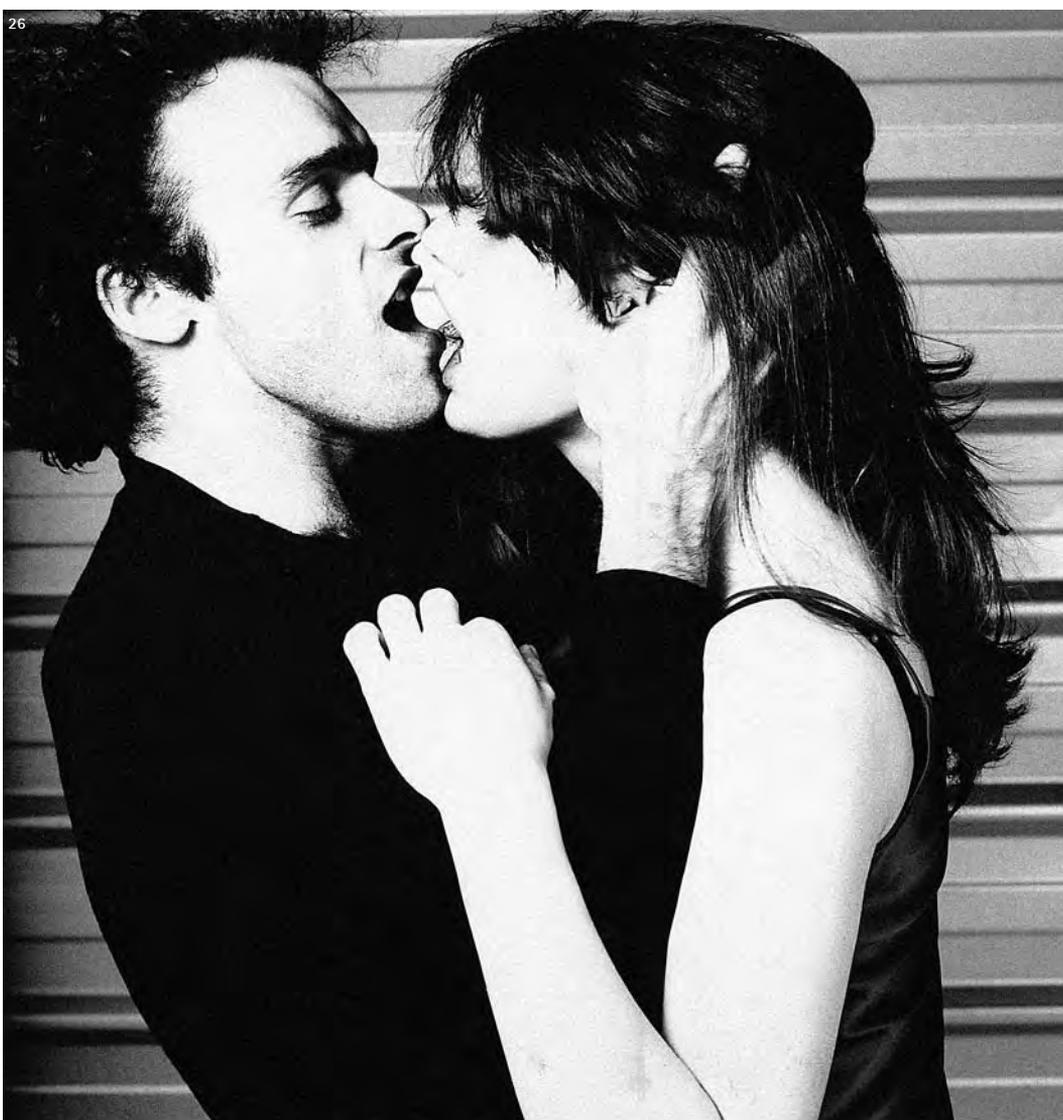
24. *Tambores na noite*, de B. Brecht, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Júlio Castronuovo, Seiva Trupe, 1994 (Carla Maciel, José Pinto, Jorge Alonso, José Moreira, Cristina Oliveira e Jorge Vasques), fot. J. Paulo Coutinho.

25. *O bar da meia noite*, texto de Fiama Hasse Pais Brandão (*Eu vi o Epidauru*), enc. Mónica Calle, CCB & Contracosta Produções, 2000 (Amândio Pinheiro, Mónica Garnel, Pedro Gil, Ana Ribeiro, Mónica Calle e Adriano Carvalho), fot. João Tuna.

26. *O bar da meia noite*, texto de Fiama Hasse Pais Brandão (*Eu vi o Epidauru*), enc. Mónica Calle, CCB & Contracosta Produções, 2000 (Amândio Pinheiro e Mónica Garnel), fot. João Tuna.

27. *O bar da meia noite*, texto de Fiama Hasse Pais Brandão (*Eu vi o Epidauru*), enc. Mónica Calle, CCB & Contracosta Produções, 2000 (Pedro Gil e Ana Ribeiro), fot. João Tuna.

28. *A gaivota*, de Anton Tchekov, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia, 2006 (Rita Durão e Duarte Guimarães), fot. Paulo Cintra.





André Braga e Cláudia Figueiredo

“Circolando” entre linguagens e experiências

Paulo Eduardo Carvalho e Isabel Alves Costa



<
Cláudia Figueiredo
e André Braga,
fot. Nuno Guedes.

Dando continuidade à procura de diversidade que tem conduzido os nossos esforços, a Sinais de Cena quis desta vez conversar com a dupla de directores artísticos, André Braga e Cláudia Figueiredo, de um dos mais bem sucedidos projectos teatrais dos últimos anos, o Circolando. Fundada no Porto em 1999, esta estrutura conta com um número ainda muito reduzido de espectáculos – Caixa insólita (2000), Giroflé (2002), Charanga (2003), Cavaterra (2004) e Quarto interior (2006), a que se podem ainda acrescentar as experiências mais derivadas ou preparatórias de Pequenos insólitos (2000) e Rabecas (2001) –, mas um extraordinário circuito de apresentações nacionais e internacionais, com participações em festivais em países tão diversos como a Bélgica, a Coreia do Sul, a Eslovénia, a China, a Alemanha, a Áustria, a Espanha, a França, a Holanda, o Reino Unido e, mais recentemente, o Brasil e a Itália. O primeiro trabalho do grupo foi premiado, em 2001, pelo Imaginarius – Festival Internacional de Teatro de Rua, de Santa Maria da Feira, na categoria de Melhor Produção Nacional, enquanto que o mais ambicioso Giroflé mereceu, em 2003, o prémio de reposição do Teatro da Década, concurso promovido pelo Clube Português de Artes e Ideias. Adeptos da articulação interdisciplinar, que está na origem da própria história do teatro, mas apostando essencialmente em formas visuais como o teatro físico e de objectos, a dança, o circo, as artes plásticas, e também a música, o Circolando vem reclamando a busca de uma “linguagem artística própria”. Recusando o recurso à palavra, a companhia tem explorado de forma imaginativa vivências rurais ou suburbanas, mas também o mundo do trabalho ou o universo da infância, construindo objectos dominados por um inegável fôlego lírico, claramente capazes de encantar muitos tipos de espectadores.

Paulo Eduardo Carvalho: Começaria pela tentativa de satisfação de uma genuína curiosidade, perguntando-vos de onde é que vocês vêm. Refiro-me, naturalmente, à vossa formação. O objectivo da minha pergunta é perceber o que é que existe antes do projecto Circolando e como é que se concretiza a criação desta companhia.
André Braga: A minha formação é em Educação Física.
Cláudia Figueiredo: E a minha em Sociologia.

PEC: E como é que o encontro entre uma pessoa formada em Educação Física e uma outra em Sociologia conduzem à criação de um projecto como o Circolando?
AB: Eu comecei a fazer malabarismo, durante uma viagem pela Europa. Além disso, estava a fazer uma coisa de que não gostava muito, que era ser professor de Educação Física. Houve ainda um espectáculo a que assisti uma vez que foi também muito importante. E depois, uma ida para

>
Caixa insólita,
 dir. e enc. André Braga,
 Circolando, 2000
 (com André Braga,
 Filipe Ferraz, Graça Ochoa,
 Inês Neiva, João Calixto
 e João Vladimiro),
 fot. Ana Desetnica.



Paris, para uma escola de circo, muito tradicional, mas onde absorvi muita coisa...

PEC: Mas essas experiências já se destinavam a um projecto de criação?

AB: Não, não, era só ainda uma tentativa de mudar de vida e, talvez, de profissão. O tal espectáculo que vi foi no Fazer a Festa, *Les Funambules*. Passava-se numa tenda de circo: o espectáculo começava às 9 da noite e eu lembro-me que saí de lá às 6 da manhã ainda com alguém ao piano... Eles tinham uma tómbola e qualquer espectador podia ir lá, interagir com eles, dando início a uma nova cena. Aquilo era uma verdadeira festa! Gostei muito. Aí o que me atraiu mais foi mesmo o universo do circo, todo aquele ambiente, e foi isso também que me fez ir para Paris. Mas depois do circo, os meus interesses começaram a evoluir mais no sentido da dança, do movimento, embora ainda me sinta muito ligado à manipulação de objectos. É-me sempre muito difícil funcionar sem nada na mão... Depois, fui tendo algumas experiências pequenas, como uma com a Sandra Salomé e a Luísa Moreira, no Diabo a Quatro. Depois, também tive um convite para dar aulas, na Academia Contemporânea do Espectáculo, sobre técnicas de circo. Isto foi para aí em 1996 ou 1997.

CF: E também houve a Expo...

AB: Mas aquilo ainda foi antes da Expo. Eu já sentia a vontade de me afastar do circo, em busca de mais beleza e de mais contemplação, que são vontades que estão na origem do Circolando. Apetecia-me ser mais criativo, e não ficar limitado a uma experiência de ensino regular, na qual me sentia muito fechado.

Isabel Alves Costa: E deste ainda outras aulas, nomeadamente uma oficina no Rivoli Teatro Municipal, com a Joana Providência.

AB: E também em Vila do Conde. Trabalhei com um grupo de mais de 20 pessoas durante 3 anos, todos os Sábados, e no final do processo encenei um espectáculo que se chamava *Alguns minutos de intimidade com a natureza*.

Era um grupo muito grande, com crianças desde os 4 anos até outras pessoas com mais de 30. Foi uma experiência no âmbito de um Curso de Artes do Circo promovido pelo Centro da Juventude de Vila do Conde.

PEC: A Cláudia falou na Expo: qual é a importância da Expo'98 nesse percurso?

AB: A Expo foi muito importante porque consistiu numa experiência de trabalho de 7 meses. Na altura fui seleccionado para três projectos – o dos *Oceanos e Utopias*, dirigido pelo Philippe Genty, o da *Peregrinação* e o dos *Olharapos* – e eu acabei por optar por um, aquele que me parecia mais atraente, que foi o dos *Olharapos*. Mas o projecto, em termos artísticos, acabou por dar alguma barraca... Foi uma experiência muito marcante. Experimentámos muitas coisas, muito entregues a nós próprios, sem direcção, mas permitiu-me conhecer um grupo de pessoas que, no ano seguinte, ajudariam a fundar o Circolando.

PEC: E a Cláudia?

CF: Nós éramos muito amigos, desde muito novos convivemos sempre muito. Ao nível da formação, fiz Sociologia, na Faculdade de Letras do Porto. Mas sentia muito a ausência de um trabalho mais expressivo.

PEC: E também deu aulas a seguir ao curso?

CF: Não, a seguir ao curso estive ainda ligada a alguns projectos de investigação na Faculdade. Depois, trabalhei na Afrontamento, na área da coordenação editorial.

PEC: E a experiência do curso na Faculdade foi estimulante?

CF: Foi assim-assim. Mas o curso era muito voltado para a investigação e isso sim foi fundamental, para aprender a pensar em termos de pesquisa e em termos de projecto. Por isso, como aprendizagem foi uma experiência importantíssima. Depois, tive a oportunidade de aplicar essa forma de pensamento aqui no Circolando e isso foi



muito bom. Coisas como precisar objectivos por projecto, estratégias de desenvolvimento, como formular questões, identificar porquês, etc. A passagem pela Faculdade de Letras, como experiência de vida, não é coisa que recorde com muita saudade, porque nunca consegui encontrar o meu espaço, nem construir grandes relações, mas foi lá que aprendi um conjunto de ferramentas que se revelaria muito útil.

IAC: Esta experiência da Cláudia reflecte-se muito bem no modo como o *Circolando* prepara os seus dossiês dos espectáculos, tanto a nível de organização, como a nível do próprio conteúdo, dos materiais

recolhidos e das pistas de reflexão lançadas. São dossiês extraordinariamente bem feitos e de uma grande riqueza. Embora os espectáculos façam pouco uso da palavra, os projectos que estão por detrás deles são muito bem apresentados em termos de discurso e de referentes visuais.

PEC: E a vossa experiência como espectadores, em que é que consistia?

AB: Os espectáculos do Rivoli!

CF: A nossa principal formação artística foi feita com base na experiência de espectadores dos espectáculos programados para o Rivoli. E imaginar que agora se perdeu isso é verdadeiramente dramático! Se não tivesse sido aquela diversidade de oferta, eu acho que nós não existiríamos...

PEC: As vossas preferências em termos de espectáculos sempre foram mais no sentido do novo circo e da dança?

AB: Sim, sim. Houve um espectáculo muito marcante para nós que foi o *Le Cri du Caméléon* [1995], do Josef Nadj, que vimos na Culturgest, por volta de 1998. E o *Decodex* [1995], do Philippe Découflé, que vimos no Rivoli.

IAC: O *Le cri du caméléon*, que é uma produção do Centro Nacional das Artes do Circo, realizado com um conjunto de 10 finalistas daquela escola, marca, aliás, em França a abertura de um novo caminho para o circo contemporâneo.

AB: Claro, mas para mim é mesmo mais o trabalho do Josef Nadj que é importante, mais do que esse encontro com o circo...

IAC: Tudo bem, mas esse espectáculo assinala, de facto, uma grande reviravolta a nível das artes do circo, e ao qual, aliás, faço referência no texto que escrevi para a *Sinais de cena*¹.

AB: Lembro-me de ter lido uma entrevista do Nadj sobre a criação daquele espectáculo, em que ele reconhece que

< >
v

Caixa insólita,
dir. e enc. André Braga,
Circolando, 2000
(com André Braga,
Filipe Ferraz, Graça Ochoa,
Inês Neiva, João Calixto
e João Vladimiro),
< fot. Ana Desetnica;
> fot. FIAR
(Festival Internacional
de Artes de Rua, Palmela);
v fot. FIAR.

¹Veja-se Isabel Alves Costa, "As artes do circo", *Sinais de cena*, n.º 3, pp. 49-56, em particular: "O caso mais paradigmático [do apelo feito a encenadores ou coreógrafos, exteriores ao mundo do circo, para 'porem em pista' o trabalho final dos alunos do Centro Nacional das Artes do Circo, criado em 1985] - que ainda hoje marca uma espécie de 'fronteira' entre uma categoria e outra - foi a apresentação, em 1995, do espectáculo *Le cri du caméléon*, com encenação de Josef Nadj que, durante quase três anos, percorreu os circuitos nacionais e internacionais" (p. 52).

>
Rebecas,
 dir. e enc. André Braga,
 Circolando, 2001
 (com André Braga,
 Graça Ochoa, João Calixto,
 João Vladimiro, Pedro Cal
 e Sofia Figueiredo),
 fot. Miguel Figueiredo.



a grande luta foi a de ter tido que integrar todas aquelas técnicas do circo, como as bolas e as massas, etc. O espectáculo é extraordinário em termos criativos, mas talvez ainda fosse melhor se ele pudesse ter dispensado algumas daquelas técnicas...

PEC: Por isso, o que estão a dizer é que enquanto espectadores vocês nunca se sentiram muito atraídos por um teatro de texto?

CF: Pois não... Outro espaço importante para nós foi o Fazer a Festa que era o festival que habitualmente trazia cá o Bando, cujos espectáculos também foram muito marcantes para nós. Tudo isso numa altura em que éramos simples espectadores e ainda não adivinhávamos que viríamos a optar por esta via mais criativa. Mas sim, os espectáculos que nos marcavam mais eram os de dança e de novo-circo, e toda a linguagem d'O Bando, muito visual...

PEC: E quando e como é que surge a vontade de formar o Circolando?

AB: Foi um processo muito rápido. Partiu muito da experiência com o Diabo a Quatro, com o Hugo Torres, a Sandra Salomé e a Luísa Moreira, e depois também com o João Calixto, a Sofia Figueiredo, a Graça Ochoa, o Pedro Santiago Cal, o João Vladimiro...

CF: Mas antes da criação da estrutura de produção, logo a seguir à Expo, ainda fizemos uma experiência com crianças no Vale de Campanhã, um projecto de formação, a que nós já chamámos "Circolando", que durou 6 meses. Colaborámos com algumas pessoas que tínhamos conhecido na Expo, como o João e a Sofia, e outras que já conhecíamos daqui do Porto, como a Sandra e o Nataniel Rego, que era músico...

AB: Eu, na altura, andava muito interessado na pedagogia artística. A nossa vontade era mesmo a de propor uma coisa diferente. E fomos trabalhar para o antigo Matadouro Municipal, na Corujeira, onde trabalhámos com 40 crianças, de dois bairros problemáticos, distribuídas por 4 salas diferentes: uma para teatro, outra para música, outra para

construção e ainda uma outra para circo. As crianças iam circulando de sala para sala. Foi uma experiência de loucos, na qual investimos toda a energia que tínhamos e mais alguma, desde o transporte de crianças até, sei lá, tudo o que fosse preciso fazer... E os primeiros anos da Circolando continuaram a basear-se neste mesmo espírito, de aprendizagem, de formação e de esforço.

CF: Sim, porque tínhamos consciência de que estávamos a estudar, a explorar, e que sabíamos muito pouco.

PEC: E quando surgem os primeiros apoios do Estado à vossa actividade?

CF: O primeiro apoio que tivemos foi um pontual. Tínhamos concorrido para fazer o *Caixa insólita* [2000], e fomos contemplados com um apoio simbólico que se destinava mesmo a estimular o aparecimento de novos projectos.

PEC: O vosso primeiro espectáculo é, então, o *Caixa insólita*. Que integra muitos dos nomes a que vocês já fizeram referência, como – para além do André na direcção e da Cláudia na pesquisa dramaturgica – o João Calixto na direcção plástica, o Pedro Santos na composição musical e, na interpretação, os mesmos João e André e ainda o Filipe Ferraz, a Graça Ochoa, a Sofia Figueiredo, o João Vladimiro, o Alberto Carvalho, o António Oliveira, a Inês Neiva...

AB: Isso. E na primeira apresentação, no CCB, não conseguimos chegar ao fim: a criação era tão complexa que não conseguimos acabar, era tecnicamente impossível, ficou a meio, sem ninguém se aperceber. Isto, no espectáculo da manhã... depois, no espectáculo da tarde, já conseguimos chegar ao fim.

CF: E tínhamos lá os nossos amigos todos, que funcionavam como a nossa retaguarda financeira e afectiva, que quando finalmente viram aquilo chegar ao fim fizeram uma grande festa.

PEC: Vi no vosso sítio que já apresentaram o *Caixa insólita* no Reino Unido, na Eslovénia, na Holanda, na



<

Giroflé,
dir. e enc. André Braga,
Circolando, 2002
(com André Braga,
Graça Ochoa, João Calixto,
João Vladimiro, Pedro Cal
e Sofia Figueiredo),
fot. Henry Krull.

<
>
v

Giroflé,
dir. e enc. André Braga,
Circolando, 2002
< fot. FIAR;
> fot. Henry Krull;
v fot. André Pinho.



Espanha e em França: isto acontece muito depois ou pouco tempo depois da estreia do espectáculo?

CF: Foi logo no ano a seguir, em 2001.

PEC: E como é que se explica essa tão rápida circulação internacional? Como é que tiveram acesso a este circuito?

CF: Isto também coincidiu com a Porto 2001, em cujo âmbito havia um intercâmbio com a Eslovénia, e depois, começando a ser vistos, a coisa tornou-se mais fácil...

PEC: E como é que foi acontecendo a clarificação do vosso percurso, isto é, daquilo que vocês queriam fazer? Foi acontecendo durante a preparação dos

espectáculos ou através de outros processos? Pergunto isto porque vocês próprios se apresentam como uma estrutura de criação em permanente busca de uma linguagem.

CF: Isso é mesmo o que está no centro do nosso fazer, é essa procura de uma linguagem.

PEC: O vosso primeiro espectáculo apresentado dentro de uma sala de teatro foi o *Cavattera*, em 2004?

AB: Foi o primeiro concebido para um espaço interior, mas também apresentámos outros, anteriores, dentro de salas, como o *Giroflé* [2002], no palco do Grande Auditório do CCB, integrado no festival Percursos.

>
Charanga,
 dir. André Braga,
 Circolando, 2003
 (com André Braga,
 Bruno Martelo,
 Hugo Almeida,
 João Vladimiro,
 Patrick Murys
 e Pedro Amaro),
 fot. Duarte Costa.



PEC: Eu recordo-me de ter visto o *Giroflé* nos jardins do Palácio do Cristal numa noite de frio e de vento, durante a qual se estabelecia uma relação de empatia com os intérpretes encharcados de água até aos ossos...

AB: Mas essa dimensão física é muito importante nos nossos espectáculos: que o espectador sinta o coração a bater quando está a assistir.

PEC: Uma outra pergunta: dentro deste vosso percurso de "aprendizagem" e de procura, vocês têm continuado a fazer esforços de formação?

AB: Sim, temos, mas para nós a grande experiência de formação é sempre o próprio espectáculo. A aprendizagem formal e o domínio de certas linguagens são muito

importantes, mas também podem resultar como um pouco castrantes. Temos que estar sempre muito atentos a um certo equilíbrio. É verdade que essas aprendizagens têm acontecido, sobretudo com algumas linguagens mais específicas, como por exemplo a das marionetas, que foram sempre fazendo parte dos nossos espectáculos.

PEC: Espero não estar a cometer nenhuma injustiça se arriscar que o *Giroflé*, estreado em 2002, foi o espectáculo que tornou o vosso trabalho mais reconhecido.

CF: Foi, claro. Foi um espectáculo muito importante, não só em termos artísticos, mas também em termos financeiros, porque permitiu ultrapassar uma certa

<
v v

Charanga,
dir. André Braga,
Circolando, 2003
(com André Braga,
Bruno Martelo,
Hugo Almeida,
João Calixto, João
Vladimiro
e Pedro Amaro),
fot. Frederico Lobo.



precariedade em que tínhamos vivido desde o *Caixa insólita*, conduzindo a um apoio mais expressivo do então Instituto das Artes. A própria dimensão do espectáculo obrigou-nos a um salto a muitos níveis, artístico, claro, mas também em termos de produção e de logística. E a um muito maior esforço em termos de montagem, porque implicava a utilização de uma grande estrutura...

PEC: Entre o *Caixa insólita* e o *Giroflé*, ainda existem *Pequenos insólitos* (2000) e *Rabecas* (2001). O que foram esses espectáculos?

CF: O *Pequenos insólitos* existiu a par da *Caixa insólita*, e era constituído por algumas cenas soltas da *Caixa*, que podiam ser representadas isoladamente, em contextos muito diversos, e que nos permitia recuperar algumas das práticas que tínhamos desenvolvido com os Olharapos. O *Rabecas* foi uma espécie de primeiro momento do *Giroflé*, mas que, por uma diversidade de razões, entre artísticas e financeiras, optámos por apresentar isoladamente. Fez parte do processo criativo que haveria de conduzir ao *Giroflé*.

PEC: E como é que vocês preconcebem ou planeiam a construção de um espectáculo como o *Giroflé*?

AB: Embora só tenha estreado em 2002, a primeira ideia para o espectáculo data de 1997. Na preparação de uma audição para a Expo'98, com a Cláudia, criei uma personagem, que era uma laranjeira, que não conseguia

segurar os seus frutos: essa foi a primeira imagem associada aos homens-árvore, à qual se associaram depois as carroças, o trabalho da terra, etc.

CF: Mas não se "preconcebe" muito...

AB: Sobretudo porque os projectos vão conhecendo muitas mutações... Este nosso ciclo, agora, o da "Poética da casa", de que já fizemos o *Quarto interior* e a que se acrescentará o *Casa-abrigo*, também vem de 1998, por causa da história das portas. Depois, em 2003 conheceu uma nova inflexão...

CF: Todos estes projectos são também muito circunstanciais, vivem de coisas que surgiram num determinado momento, mas ficaram a aguardar desenvolvimento, e de outras que vão surgindo mais tarde, no decurso do próprio trabalho. Depende das decisões que se vão tomando e do modo como as cenas se vão resolvendo. O próprio *Giroflé* foi primeiro pensado para ser um espectáculo deambulatório, com quadros distribuídos por um jardim, que os espectadores iriam visitando. Um desses quadros era aquilo que depois veio a ser o cenário do espectáculo e que tinha partido da ideia de pássaros e de uma gaiola...

IAC: Eu gostava de retomar algo que o André já sugeriu há pouco e que tem a ver com a relação do trabalho que vocês vêm fazendo com as artes do circo. Muitas das questões que hoje se discutem nestas áreas mais transversais e interdisciplinares têm contaminado diversas tradições. Um bom exemplo é o modo como

>
 Cavaterra,
 dir. André Braga,
 Circolando, 2004
 (com André Braga,
 António Júlio,
 João Vladimiro
 e Luís Félix),
 fot. Sara Nogueira.



tem evoluído o próprio Festival Internacional de Marionetas do Porto, que eu dirijo, em consequência de uma reflexão sobre o estado actual da criação contemporânea. Para mim, já não fazia sentido fazer um festival só com espectáculos ditos de marionetas, porque esse género já não está tão marcado. O que não impediu que se mantivesse a mesma designação, por sugestão dos próprios criadores preocupados com a situação da marioneta contemporânea. Tudo isto para dizer que no circo contemporâneo há diversos desenvolvimentos que já pouco parecem ter a ver com as "artes do circo", mas que ainda se reclamam dessa tradição... Na minha opinião, a vossa estética continua mais próxima do "circo", neste entendimento lato e contemporâneo do termo, do que da dança, das marionetas ou do teatro.

CF: O problema é que, por vezes, nos vários festivais os nossos espectáculos são anunciados como "novo circo" e isso cria um tipo de expectativas junto do público que, depois, não são completamente correspondidas.

IAC: Mas a designação de "novo circo" está cada vez mais a ceder lugar ao regresso da expressão mais simples de "circo", quando muito acompanhada da explicitação de que se trata de "circo contemporâneo". Muito embora, haja sempre quem defenda que o circo para ser circo tem de incluir o recurso a determinadas linguagens. Mas a dança também já passou por uma fase em que não "dançou"...

PEC: Os festivais do vosso circuito internacional são habitualmente dedicados a quê?

CF: Tendem a ser mais abrangentes, podem ser festivais de teatro de rua ou de formas animadas. São quase sempre mostras que exploram géneros mais híbridos.

IAC: Eu continuo a achar que é mais pertinente se vocês colarem a vossa actividade ao circo contemporâneo do que a outras categorias, porque

me parece ser aquela que melhor recobre a amplitude das vossas experiências.

PEC: Eu percebo o que quer dizer a Isabel, mas as vossas criações não são mais "circenses" do que podem ser "teatrais", e os vossos espectáculos não são menos "teatro" por não recorrerem à linguagem verbal e apostarem mais em linguagens visuais e musicais, que passam pelo corpo, pelo recurso a objectos, pela exploração do espaço e dos elementos cenográficos, bem como de sonoridades produzidas ao vivo ou gravadas.

Há pouco vocês referiram um conjunto de estímulos com que vão trabalhando ou de linguagens que querem explorar...

AB: Muitas das nossas criações partem de imagens encontradas no domínio muito vasto das artes plásticas, da pintura à fotografia, o que também explica a deliberada ambição plástica dos nossos próprios espectáculos.

CF: Claro que, habitualmente, nós partimos da escolha ou da definição de temas muito abrangentes a que se segue, depois, um trabalho aturado de pesquisa, no qual essas "imagens" desempenham um papel muito importante. Mas também nos socorremos muito de textos, que possam funcionar como informação e como estímulo.

PEC: O que é que para vocês é a "dramaturgia" de um espectáculo vosso, como o *Giroflé*, o *Cavaterra* ou o *Quarto interior*?

CF: É sobretudo um processo metafórico e de contaminação: os nosso guias dramaturgicos consistem em coisas que conduzem a outras, essas outras sugerem outras, e assim sucessivamente.

PEC: Quando falo em "dramaturgia" refiro-me sobretudo à estrutura subjacente à construção dos vossos espectáculos, isto é, aquilo que incide directamente na construção de um "texto", embora num mais amplo sentido semiótico. A minha pergunta resulta sobretudo



<

Cavattera,
dir. André Braga,
Circolando, 2004
(André Braga,
António Júlio,
João Vladimiro
e Luís Félix),
fot. Pedro David.

do facto de os vossos espectáculos se basearem, habitualmente, numa espécie de sucessão de quadros. Talvez que o *Quarto interior* já escape um pouco a esta lógica, apostando numa maior exigência de continuidade transformadora...

IAC: Eu não estou muito de acordo que o *Cavattera* tenha sido conduzido assim...

CF: Mas o *Cavattera* foi mesmo pensado como dividido em três grandes blocos, cada um dos quais era desenvolvido através da exploração de palavras-chave, de sensações ou emoções.

AB: Essa lógica de "quadros" também tem muito a ver com a nossa aposta em imagens, que vão sendo elaboradas, ampliadas ou desenvolvidas.

PEC: Compreendo, mas confesso que por vezes me ressinto da ausência de uma maior fluidez ou capacidade de metamorfose, capaz de reforçar uma maior lógica de "motivação", isto é, que determinada situação consiga efectivamente motivar a seguinte, em lugar de ser simplesmente seguida por outra. Vou recuperar a discussão há pouco introduzida pela Isabel, para acrescentar algo provocatoriamente que quanto menos notória for essa lógica de simples sucessão de quadros mais "teatro" se torna e menos "circo" parece...

CF: Isso tem sido parte do nosso esforço, tanto nas sucessivas versões do *Cavattera* como na experiência do *Quarto interior*. E quanto mais próximos nos sentimos do teatro de imagens, e menos confortáveis com a classificação do nosso trabalho como "novo circo", mais temos apostado numa certa fluidez, visando o aperfeiçoamento das ligações, interrogando o porquê das diversas sucessões de quadros e de imagens.

AB: E, nesse sentido, há uma diferença muito grande entre a estruturação do *Giroflé* e a do *Quarto interior*, no qual se aposta muito mais na recuperação continuada de um conjunto de gestos e de sinais físicos.

PEC: Qual é a vossa situação actual, em termos de apoios? Qual é o conjunto de obrigações que vos impõe o estatuto de transdisciplinar, que têm no âmbito dos apoios do antigo IA, actual Direcção-Geral das Artes?

CF: Somos obrigados a fazer 30 representações e a apresentar 3 produções por ano, mas não a estrear 3 novos espectáculos, o que permite manter diversas criações em repertório.

AB: Para mim resulta muito estranho porque é que as estruturas de criação teatral têm de fazer 90 representações...

PEC: ... e estrear 3 novas criações por ano! O que parece traduzir a lógica perversa de que só estruturas como as vossas é que precisam, e merecem, um tempo mais dilatado de pesquisa, enquanto que as outras companhias de "teatro" estão mais limitadas no desenvolvimento da experimentação cénica e dramaturgica. Parece quase um modo de condenar esse outro tipo de teatro a estiolar-se inevitavelmente...

CF: No nosso caso, o receio agora é que os valores de apoio estagnem, impedindo o desenvolvimento e o crescimento que tem marcado o nosso trabalho. Porque os meios de que dispomos para trabalhar continuam a impedir, por exemplo, a contratação de actores de forma mais prolongada para trabalhar connosco.

PEC: E como é que vocês "recrutam" intérpretes para os vossos espectáculos, para além dos vossos colaboradores mais regulares?

AB: Às vezes, fazemos cursos ou oficinas de formação, que também nos permitem descobrir disponibilidades e aptidões que possam vir de encontro ao que queremos fazer nos nossos espectáculos.

PEC: E porque é que vocês têm resistido tanto à palavra?

AB: Agora, estamos com vontade de a experimentar, se calhar no cinema. Mas no próximo espectáculo já vamos fazer essa experiência, convidando os intérpretes a usar a voz cantada.

>
>

Quarto interior,
dir. André Braga,
Circolando, 2006
(com André Braga
e António Júlio),
fot. João Vladimiro.



PEC: E agora, a partir daqui, o que é que se espera? O vosso próximo espectáculo será o segundo momento da "Poética da casa", com o título...

CF: *Casa-abrigo*. Começou por ser um projecto muito ligado à música (com um concerto encenado), às artes plásticas e à lógica das instalações – a ideia era utilizar uma casa e ocupar os seus diferentes espaços, que pudessem ser visitados livremente, e onde se encontrariam estes diferentes acontecimentos, desligados, dominados por aquelas diferentes linguagens. Entretanto, o projecto evoluiu e está a tomar um formato mais próximo do espectáculo, no qual essas diferentes coisas começaram a ser mais integradas umas nas outras. A outra particularidade do espectáculo resulta de ter um elenco exclusivamente feminino, porque quisemos muito explorar

os universos femininos. O terceiro momento da "Poética da casa" será o *Mansarda*, com estreia prevista para 2009, eventualmente, já num regime de co-produção com algumas instituições europeias.

A seguir a esta conversa, os entrevistadores tiveram ainda a oportunidade de confirmar o cuidado posto por esta companhia na preparação dos seus dossiês: as mais de 40 páginas de apresentação do próximo projecto Casa-abrigo integram um extraordinário conjunto de imagens e de textos explicativos da ambição e da própria evolução do projecto. Podemos ainda visitar os diversos espaços de trabalho, entre escritório, sala de ensaios e oficinas, pelos quais se reparte o esforço criativo do Circolando.

Cenários de aliciamento na rede

Marta Brites Rosa



O Melhor Anjo (www.omehoranjo.blogspot.com) é o blogue mantido por Tiago Bartolomeu Costa, produtor, crítico, investigador e editor da revista *Obscena*.

Iniciado em 2003, tem vindo alterar o seu conteúdo – como o próprio autor afirma: “deixou de ser um espaço para observações sobre o quotidiano, para se tornar num espaço de reflexão”, transformando-se um ponto de referência do pensamento sobre as artes performativas e a crítica.

A leitura do blogue é aliciante, pois além de uma grande variedade de assuntos, as muitas hiperligações existentes em todos os artigos permitem-nos navegar *ad aeternum* tanto dentro do próprio blogue, como fora. Cada artigo revela um mundo novo, que somos levados a descobrir pelo clicar constante em páginas electrónicas, que nos conduzem a realidades que não conhecíamos bem ou que desconhecíamos de todo. E desta forma, a linguagem, por vezes um pouco obscura, torna-se mais compreensível e o discurso inicialmente hermético é de repente a chave para um novo prazer a descobrir.

Como a generalidade dos blogues, *O Melhor Anjo* apresenta uma extensa lista de ligações internas e externas, entre as quais se encontra a da revista *Obscena* (descarregável gratuitamente em formato pdf).

A *Obscena* aborda igualmente o mundo das artes e da crítica. A nível gráfico é cativante, com excelentes imagens que partilham com o texto o protagonismo sobre o assunto. Infelizmente, o facto de a versão em papel depender da impressora de cada um leva-me a crer que poucos possam desfrutar a qualidade que aparenta nos monitores de computador.

O *[Pisa-papéis]*, como objecto físico, assume-se como um “roteiro para artistas, produtores e programadores” e www.pisa-papeis.com é o seu sítio electrónico. Aqui, além de encontrarmos notícias culturais, colocarmos e vermos anúncios na área artística, podemos realizar pesquisas nos seguintes campos: teatro, dança, música, pluridisciplinares, áreas criativas complementares, artes circenses, animadores, infantil, estado, organizações, serviços, espaços, festivais,

<
Capa da revista *Obscena*
n.º 6 Out. 2007
(design Triplinfinito).

<
[Pisa-papéis]
na versão impressa.

Marta Brites Rosa
é colaboradora do
Centro de Estudos de
Teatro na
implementação da
CETbase.

>
 Tiny Ninja Theatre
 (©1999-2005 Xina Nicosia)



narração oral e formação.

A pesquisa pode ser feita com restrição no campo, introduzindo ou não uma palavra-chave. Assim, acedemos a uma lista de tudo quanto se apresenta sob esse domínio, podendo escolher um título e daí partir para uma outra página onde temos acesso a uma imagem, um texto de apresentação e dados relevantes sobre o item escolhido.

A *Lab*, uma recente inovação do Pisa-papéis e acessível através do seu portal, é uma publicação temática que se assume como "um espaço de debate e análise aprofundada dos temas estruturais da cultura em geral e das artes em particular" e cujo primeiro número, de Junho '07, é dedicado à "Economia e Cultura".

Graficamente a *Lab* é semelhante ao Pisa-papéis: páginas limpas, brancas, com boas imagens e de fácil leitura. Na página inicial temos o índice de acesso às várias secções: editorial, entrevistas, reportagens, opinião, fotoreportagem. Pode dizer-se que o Pisa-papéis e a *Lab* se complementam, já que um fornece os dados, sobre os quais o outro se debruça.

Das muitas companhias do teatro na rede, duas já se materializaram em palcos portugueses: Teatro Akhe e o Tiny Ninja Theater.

A página do Teatro Akhe (www.akhe.ru) é sóbria, limpa, com boas imagens, excelentes fotografias dos espectáculos, textos curtos (com algumas incorrecções na versão inglesa),

de fácil navegação e alguma informalidade (como a página sem conteúdo, onde o único texto é "Here text's supposed to be sent by Vadik:-)" [sic].

O grupo, com uma maioria de membros nascidos na década de 60 em S. Petersburgo, é criado em 1989 e autodenomina-se Teatro de Engenharia Russo – um teatro físico em que a palavra é posta de lado e os enredos são contados a partir de propostas cénicas inovadoras.

O prazer que se tem ao percorrer este sítio é o de imaginar que um dia no seu calendário poderá constar uma cidade perto de nós e, assim, se possa ver ao vivo o que nos aliciou *on-line*.

O Tiny Ninja Theater (www.tinyninjatheater.com) surgiu em 1999 quando o seu director, Dov Weinstein, se lembrou de utilizar pequenos bonecos de plástico com figuras de ninja como actores. O primeiro espectáculo da companhia, em 2000, foi imediatamente galardoado com o Prémio de Excelência para Inovação e Originalidade¹ com a apresentação do clássico *Macbeth*.

Neste sítio, construído com humor e onde os bonecos são tratados como verdadeiros actores, temos acesso à ficha técnica dos espectáculos, às críticas, a uma loja com artigos criados a partir dos bonecos. Temos ainda possibilidade de o próprio navegador poder "encenar" um espectáculo através da escolha dum cenário, de alguns actores e da sua colocação em cena.

¹ Atribuído no âmbito do NewYork International Fringe Festival.

Originalidade e dependência de fontes*

Burghard Dedner

III/3 Das Luxemburg. Gh 118

20 Ein Corridor.

Lacroix, Danton, Mercier und andere Gefangne auf und ab gehend.

423 Lacroix (zu einem Gefangnen.) UZ S V 63 f., T 214, (T 212)

Wie, so viel Unglückliche, und in einem so elenden Zustande?

424 Der Gefangne. Haben Ihnen die Guillotinenkarren nie gesagt, (T 214)

25 daß Paris eine Schlachtbank sey?

425 Mercier. Nicht wahr, Lacroix? Die Gleichheit schwingt ihre Sichel (Mon 1063, UZ VI 424)¹

über allen Häuptern, die Lava der Revolution fließt, die Guillotine UZ XII 19

republicanisirt! Da klatschen die Gallerien und die Römer reiben sich ((UZ IV 427))²

die Hände, aber sie hören nicht, daß jedes dieser Worte das Röcheln eines (Me I XXII f., VI 139), T 214

30 Opfers ist. Geht einmal Euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt wo sie verkörpert werden.

Blickt um Euch, das Alles habt Ihr gesprochen, es ist eine mimische Uebersetzung Eurer Worte. Dieße Elenden, [die] ihre Henker und die

¹ (UZ IX 11)
² ((UZ VIII 119 f., IX 173, 305, XII 216))

Um preconceito ingênuo faz-nos assumir que grandeza pode ser correspondente a originalidade e que o gênio literário tem à sua disposição poderes extraordinários de criação ou – como nós, pessoas de uma época tecnológica, talvez preferamos designá-los – de invenção. O especialista sóbrio, por outro lado, faria notar que o sentido original do verbo "inventar", o latim *invenio* é "encontrar por acaso" ou "encontrar por pesquisa sistemática", enquanto a noção de novidade, de acrescentar algo completamente novo ao domínio da realidade que associamos com aquele termo, está entre os significados mais distantes. O especialista também poderia assinalar que grandes escritores tomaram frequentemente empréstimos de outros escritores. Muito de um dos primeiros e bem sucedidos dramas de Goethe, *Goetz von Berlichingen*, consiste em empréstimos de fontes históricas e – para dar um exemplo mais recente – muitos pormenores nos mais famosos romances de Thomas Mann dependem bastante de fontes. Georg Büchner, cujas obras estamos correntemente a editar, não constitui excepção a esta regra. Os seus textos são, de facto, dependentes de fontes a um ponto tal que até as edições de divulgação mais populares apresentam pelo menos alguns excertos das fontes para o drama *Woyzeck*.

Ao prepararmos a nossa edição pesquisámos exhaustivamente as diferentes fontes que Büchner deve ter usado e desenvolvemos técnicas para editar tanto os textos do escritor como as suas fontes de maneira a tornar imediatamente transparente o uso das fontes. Tentámos também distinguir várias categorias de dependência de fontes para tornar os nossos procedimentos perceptíveis e para ajudar outros investigadores a extrair interpretações das nossas descobertas. No presente ensaio tocarei brevemente nestes três aspectos, dando exemplos a partir das várias obras do autor. Todas as referências que a seguir serão feitas, dizem respeito à edição histórico-crítica das obras completas e escritos de Georg Büchner, com documentação de fontes e comentário (2000-2005).

Pesquisa e categorização de fontes

A suspeita de dependência de fontes manifesta-se quando dois textos são coincidentes num número significativo de palavras ou expressões. Como procedimento empírico, dissemos aos nossos estudantes que três palavras raras aparecendo na mesma sequência em dois textos era o requisito mínimo para estabelecer a dependência de uma fonte. Em *Ricardo III* de Shakespeare a rainha queixa-se

Burghard Dedner
é professor na Philipps
Universität Marburg
(Forschungsstelle
Georg Büchner), na
Alemanha.

	H4,1	Freies Feld. Die Stadt in der Ferne.	CI 47
		Woyzeck und Andres schneiden Stöcke	((Bo 50))
		im Gebüsch.	
		Woyzeck. Ja Andres; den Streif da über das Gras hin, da rollt Abends	CI 47; CI 181.
5		der Kopf, es hob ihn einmal einer auf , er meint es wär' ein Igel. Drei	CI 44-47
		Tag und drei Nächts und er lag auf den Hobelspänen (leise) Andres, das	CI 18, 19, 60, 61 u 6
		waren die Freimaurer , ich hab's, die Freimaurer , still!	
		Andres (singt) (...)	
		Woyzeck. Still! Es geht was! [Hohl da unten , Alles hohl]	CI 27; CI 51, 18, 46, 62; CI 47
10		Andres (...)	
		Woyzeck. Es geht hinter mir , unter mir (stampft auf den Boden)	(CI 46)
		hohl, hörst du? Alles hohl da unten . Die Freimaurer!	CI 18, 19 u 6
		Andres. Ich fürcht mich.	
		Woyzeck. S'ist so kurios still. Man möcht' den Athem halten.	
15		Andres!	
		Andres. Was?	
		Woyzeck. Red was! (starrt in die Gegend.) Andres! Wie hell! Ein	(Ho 312, 318, 3321, CI 24); CI 47, (44, 63)
		Feuer fährt um den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen. Wie's	CI 64, (19)
		heraufzieht! Fort. Sieh nicht hinter dich (reißt ihn in's Gebüsch)	
20		A n d r e s (nach einer Pause) Woyzeck! hörst du's noch?	
		Woyzeck. Still, Alles still, als wär die Welt todt.	
		A n d r e s. Hörst du? Sie trommeln drin. Wir müssen fort.	

de passar noites em branco e afirma: "*For neuer yet one howre in his Bed / Did I enjoy the golden dew of sleep*" (IV/1) ["Pois nem uma só hora na sua cama / Gozei do dourado frescor do sono"], o que em alemão dá: "(...) *Genoß ich noch den goldnen Thau des Schlafs*". Quando Danton, enquanto olha para o seu amigo Camille Desmoulins a dormir, diz: "*Ich will den goldnen Thau des Schlafes ihm nicht von den Augen streifen*" (*A morte de Danton* IV/3), ele está obviamente a usar o simile de Shakespeare.

A experiência ensinou-nos a ser cautelosos e a fazer uma segunda verificação nas coincidências que encontrámos. Podemos, por exemplo, ter a certeza de que a expressão "*the golden dew of sleep*" não teve alguma espécie de circulação proverbial no tempo de Büchner? Para excluir esta possibilidade, temos de percorrer colecções impressas e electrónicas de textos para nos certificarmos de que tal expressão não ocorre. Se a encontramos apenas em Shakespeare, consideramo-la uma fonte provável; se a encontramos noutros textos, o passo de Shakespeare deixa de ser considerado fonte e passa à condição de "texto de referência". Às vezes é difícil distinguir entre as situações.

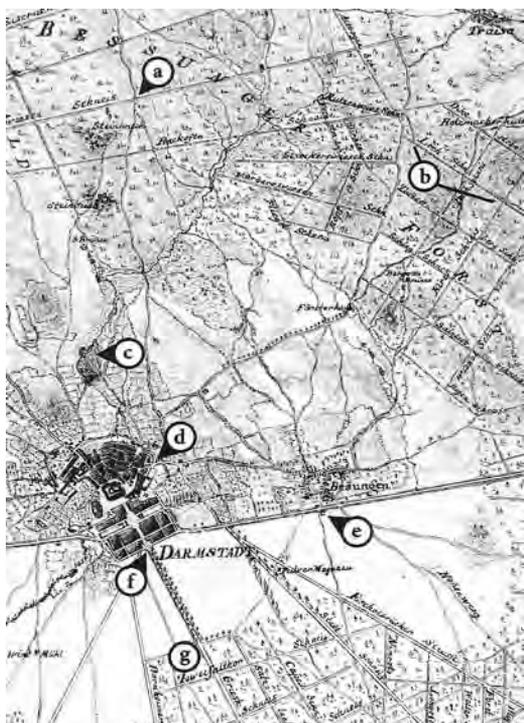
Büchner recorria nos seus textos a um grande número de canções do folclore, a maior parte das quais não foi publicada senão depois da sua morte. Estas versões impressas tardias são, claro, simples "textos de referência". As versões impressas anteriores ao seu falecimento podem ser ou fontes a que Büchner foi buscar as canções ou, de novo, textos de referência nos casos em que ele ouvira e registara uma versão oral sem ter conhecimento da colecção publicada.

Como podemos, então, diferenciar "textos de referência" de "fontes"? A análise de variantes textuais pode ser útil; a determinação do acesso ou, no mínimo, da acessibilidade de uma fonte possível pode dar uma ajuda suplementar. Relatos históricos – maioritariamente por parte de amigos e da família de Büchner – informam-

nos de que Büchner tinha acesso à obra de Shakespeare, que conhecia, por meio da tradução alemã mais divulgada de Schlegel e Tieck. Uma verificação semelhante é possível para um conjunto de fontes históricas que Büchner usou n'*A morte de Danton* ou em *Woyzeck*. Quando era aluno da escola secundária, Büchner leu e estudou por uma colecção popular de história contemporânea que se encontrava na biblioteca da família; e quando começou a pesquisar para *A morte de Danton* consultou uma série de livros na biblioteca ducal na sua Darmstadt natal.

Se por esta via podemos provar que houve acesso factual falamos de "fontes documentadas". Quando o acesso real é incerto e só a acessibilidade pode ser provada, falamos de "fontes incertas". Isto aplica-se a uma série de possíveis fontes históricas d'*A morte de Danton*. Não dispomos de nenhum documento que ateste que Büchner as leu de facto; no entanto as correspondências textuais são tão amplas e tão precisas em pormenor que só podem ser explicadas pelo processo de leitura e de cópia. O mesmo é verdade para as fontes históricas mais importantes de *Woyzeck*. A primeira – descoberta muito recentemente – é o relatório da acusação de um caso de assassinio cometido em Darmstadt em 1816; a segunda, e mais notável, é a extensa análise clínica da condição mental de Johann Christian Woyzeck, que matou uma mulher em 1821 e foi executado três anos mais tarde depois de o perito médico ter determinado a sua sanidade mental. Em ambos os casos não conseguimos documentar que tenha havido acesso; a acessibilidade, por outro lado, pode facilmente ser demonstrada. Portanto, consideramos estes relatórios "fontes incertas".

Por razões, que adiante explicaremos, também agrupamos as fontes de acordo com as suas matérias e assim distinguimos entre fontes históricas, literárias e de outros tipos. As fontes históricas (incluindo os relatórios biográficos e psiquiátricos) têm importância ao mesmo tempo estrutural e verbal n'*A morte de Danton*, em *Woyzeck*, e até a comédia *Leônicio e Lena* recorre a um



>
 Woyzeck,
 de Georg Büchner,
 enc. José Cayolla,
 TEP - Teatro Experimental
 do Porto, 1974
 (Diamantino Silvestre
 e Estrela Novais),
 [cortesia do TEP].

relatório acerca das cerimônias de um casamento dinástico celebrado em 1833. O segundo grupo é constituído pelas fontes literárias. Através da nossa pesquisa podemos mais ou menos confirmar testemunhos de contemporâneos de Büchner e concluir que o jovem escritor era um admirador e leitor compulsivo de Shakespeare, do jovem Goethe, de Jean Paul e das figuras cimeiras do Romantismo alemão. Por outros testemunhos sabemos que ele leu Jacob Lenz e – de entre os seus contemporâneos – Heine e Alfred de Musset. Como qualquer pessoa que cresceu na parte luterana da Alemanha, tinha um bom conhecimento do Antigo e do Novo Testamento.

Um terceiro grupo de fontes inclui elementos tomados da cultura popular. Além das canções de folclore que já mencionei, devem ser incluídos nesta categoria os provérbios. Alguns deles contêm alusões sexuais e, portanto, é quase impossível encontrá-los em colectâneas publicadas de textos. E, por fim, há uma série grande de elementos retirados de fontes filosóficas, científicas, médicas e psiquiátricas.

Para rematar este rápido apanhado, há duas distinções suplementares a fazer. Tentámos estabelecer em que medida a dependência da fonte tem a ver com um achado casual ou com o resultado de pesquisa, por um lado; e, por outro, se a fonte foi copiada ou registada de memória. Esta distinção tende a coincidir com a diferença entre fontes históricas e não-históricas, fazendo luz sobre os processos de produção do texto e determinando os nossos métodos de edição.

Os empréstimos de Büchner de fontes históricas são muito provavelmente o resultado de pesquisa sistemática e da cópia de excertos e até de passos extensos destes textos. Este é claramente o caso da fase preparatória de *A morte de Danton*. Quanto ao relatório psiquiátrico acerca de *Woyzeck*, pode assumir-se que Büchner leu primeiro este relatório quando frequentava a escola secundária e que o releu cuidadosamente e mesmo repetidamente quando estava a preparar o rascunho do drama.

A maior parte dos empréstimos de fontes literárias,

por outro lado, são muito provavelmente citações de memória. Não devemos, contudo, excluir a possibilidade de que, enquanto estava a escrever *A morte de Danton*, Büchner terá relido cenas de Shakespeare ou de Goethe de modo a refrescar a sua memória acerca do modo como estes escritores usaram elementos ou técnicas de cena. De maneira semelhante, em *Leôncio e Lena*, o recurso a elementos provenientes de Brentano e de Musset é tão amplo que parece tratar-se mais do resultado de uma leitura sistemática do que de um encontro accidental. Outros empréstimos de fontes, no entanto, provêm muito plausivelmente de achados accidentais. Isto revela-se especialmente evidente em relação aos traços de linguagem plebeia em *Woyzeck*, alguns dos quais Büchner lançou nas margens dos seus manuscritos com o fito de os integrar mais tarde.

Procedimentos editoriais: destacar os elementos dependentes de fontes

O editor pode apresentar o resultado da sua pesquisa de três modos: a) pode escrever um texto discursivo, por exemplo um relatório editorial; b) pode servir-se de um aparato especial, i.e. um comentário lematizado; c) pode destacar elementos textuais. Cada um destes três procedimentos tem vantagens e desvantagens e usamo-los todos na nossa edição. Regra geral, empréstimos de fontes literárias, bíblicas ou filosóficas – maioritariamente registadas de memória – são relegados para o comentário lematizado. As dependências de fontes históricas e de outras de importância estrutural são destacadas numa secção especial de apresentação do texto que designamos "texto orientado para a fonte". Atenção suplementar é concedida à documentação destas fontes.

Uma vez que as técnicas de redacção de um relatório editorial ou de um comentário lematizado são bem conhecidas, não é necessário apresentá-las aqui. Em contrapartida, as técnicas de destaque de elementos textuais constituem, segundo os nossos críticos, um

>
 Woyzeck,
 de Georg Büchner,
 enc. Cristina Reis,
 Jorge Silva Melo
 e Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 1978 (Virgílio Castelo,
 Rogério Vieira,
 José Bartolomeu,
 Raquel Maria, Luís Lucas,
 Jorge Nascimento,
 Gilberto Gonçalves,
 Luís Polido,
 Margarida de Rosa
 Rodrigues,
 Luís Lima Barreto,
 Maria Emilia Correia,
 Luís Miguel Cintra
 e Sónia Gonçalves),
 fot. Paulo Cintra Gomes.



aspecto inovador da nossa edição. Portanto, descrevê-las-ei com algum pormenor.

É difícil dispor tipograficamente os nossos sinais de destaque, mas é fácil decifrá-los.

1. Quando um elemento textual proveniente de uma fonte estabelecida é reproduzido *verbatim* ou – para ser mais preciso – literalmente no texto de Büchner, apresentamo-lo a negrito. Se tomarmos, por exemplo, as formas principais do verbo “encontrar” – “finden, fand, gefunden” –, marcamos como idênticas, se necessário, apenas aquelas letras caso a fonte contivesse a forma do passado “fand”.

2. Uma fonte específica é indicada por uma forma específica de sublinhado (por exemplo, Mercier; Thiers; Nodier). Assim, podemos assinalar que uma palavra ou expressão particular pode ser encontrada em várias fontes, um fenómeno que ocorre frequentemente n’*A morte de Danton*.

3. Uma linha contínua indica que uma sequência de palavras aparece exactamente na mesma ordem e sem interrupção na fonte e no texto.

4. Quando apresentamos uma palavra impressa normalmente e a sublinhamos, isso indica identidade de significado, mas não nas palavras que o configuram.

5. Estamos interessados no processo genético da escrita e por isso incluímos variantes genéticas dependentes de fontes na nossa apresentação.

6. Na margem damos informação suplementar acerca do lugar exacto onde os dados pertinentes podem ser encontrados na documentação sobre a fonte.

7. Na documentação sobre a fonte apresentamos os elementos emprestados integrados no contexto e seguimos os mesmos procedimentos de destaque.

Cada volume na nossa edição dos textos literários, científicos e filosóficos de Büchner contém um “texto orientado para as fontes” e uma secção com a documentação das fontes. Esperamos que esta forma especial de apresentação do texto permita leituras que de

outro modo seriam impossíveis. Tocarei brevemente em dois campos do saber que tiram proveito de uma apresentação como esta.

Destaque da dependência das fontes como um instrumento de crítica genética

As cores num mapa geográfico permitem-nos distinguir de uma assentada os vales das montanhas. O nosso texto dependente das fontes assemelha-se a um mapa destes na medida em que nos permite distinguir – também de uma assentada – a) partes dependentes e independentes de fontes; e b) as diferentes fontes a que Büchner foi buscar elementos para os incorporar no seu próprio texto. Darei dois exemplos dos benefícios que podemos extrair por termos estas distinções mapeadas à nossa frente de um modo organizado e transparente.

Woyzeck: Büchner escreveu três diferentes rascunhos. O primeiro fornece a trama básica da história: o jovem amante, o soldado, e a sua namorada divertem-se numa feira; a rapariga sente-se atraída por outro soldado, de escalão ligeiramente superior. O primeiro, ciumento, vê a rapariga a dançar com o rival, abatendo-se sobre ele uma raiva psicótica que o leva a matá-la. Depois do assassinio, vai a um baile de aldeia e, como último elemento do enredo, lava as suas roupas num lago próximo. No segundo rascunho Büchner acrescentou algumas cenas novas ao princípio do drama, e durante a última fase da redacção empenhou-se sobretudo em polir cenas tiradas dos dois rascunhos parando no ponto em que o soldado está para matar a namorada.

No primeiro rascunho recorreu a duas fontes: ao relatório psiquiátrico, que defendia estar Woyzeck são de espírito quando cometeu o crime, e ao relatório da acusação num caso ocorrido em Darmstadt em 1816 no qual Johann Schneider, um marinheiro viajante, matou o seu credor em circunstâncias que em certos pormenores são bastante semelhantes às da peça de Büchner. Nesta fase as duas fontes tinham um peso aproximado. Uma diferença



importante deve, contudo, ser registada: aparentemente Büchner tinha acesso ao relatório sobre *Woyzeck* mas não aos materiais acerca de Schneider. Estes são citados de memória, restringindo-se o autor a recorrer a eles para tirar elementos que utiliza no enredo. O peso igual que as duas fontes têm nesta fase ajuda a explicar por que o assassino ainda não é chamado *Woyzeck*.

No segundo rascunho, assim como no rascunho final, os empréstimos do relatório sobre *Woyzeck* aumentam em número e em importância. Büchner muda agora o nome do herói e converte o que fora uma peça ficcional acerca de um homem chamado Louis num drama histórico sobre *Woyzeck*. A partir deste ponto, a segunda fonte perde importância, embora ainda lance alguma luz sobre as cenas finais da peça. Enquanto o primeiro editor assumira que *Woyzeck* se afoga num lago – a ópera de Alban Berg segue esta leitura do texto –, está agora mais claro do que nunca que na cena final *Woyzeck* vai ao lago simplesmente para lavar as suas roupas.

É, portanto, através da descoberta de fontes e do estabelecimento de uma sistema que lhes confere destaque no texto que podem ser desenvolvidas novas teorias sobre o desenvolvimento genético das obras de Büchner.

Destaque das dependências de fontes como instrumento para a interpretação

Na segunda cena de *Woyzeck* o herói conta a Marie uma das suas fantasias, a qual neste caso é inspirada pela história de Sodoma: "Não é verdade que está escrito – 'e apareceu fumo vindo da terra como se saísse de um forno?'" (Scheidl 2002: 38, N. do T.). Assisti uma vez a uma produção da ópera homónima em que *Woyzeck* lê este passo num livro. O produtor tinha obviamente reparado nos sinais de citação, mas ajuizou mal sobre a origem da citação. Como na Alemanha protestante do século XIX a tradução que Lutero fez da Bíblia era mais conhecida do que qualquer outro texto, podemos estar seguros de que Büchner tencionava que os seus leitores reconhecessem

todas as citações e alusões bíblicas e qualquer leitor contemporâneo que desconheça as Escrituras não compreenderá o texto.

Não se passa necessariamente o mesmo no caso dos empréstimos do *Fausto* de Goethe. Uma vez mais no *Woyzeck* Büchner modela uma sequência dramática a partir da cena no *Fausto* em que Margarethe descobre as jóias que Mefisto tinha escondido no seu armário. Depois de ter tomado de empréstimo vários elementos de Goethe, escreve: "S'ist gewiß Gold! [Wie wird mir's beym Tanz stehn?]", palavras que ecoam as de Goethe: "Wie sollte mir die Kette stehn?" ["A gargantilha, que tal me ficaria?", Goethe 1999: 161. N. do T.]. Isto seria demasiado próximo e Büchner eliminou a frase. Por certo que Büchner não "citou" Goethe e muito provavelmente nem queria chamar a atenção dos seus leitores para o facto de que estava a recorrer a Goethe. No entanto, a comparação entre as duas cenas enriquece, claro, o nosso entendimento delas.

Se usarmos a diferença entre "inspiração" e "citação" como critério orientador, que pensar do uso que Büchner faz de fontes históricas? Quando começou a escrever o *Woyzeck*, chamou ao seu herói "Louis". Aparentemente pretendia escrever uma peça sobre pessoas fictícias, e o número limitado de empréstimos de fontes foi obviamente um conjunto de "inspirações" e não "citações". Quando no segundo rascunho chamou ao herói "*Woyzeck*", deve ter querido que os seus leitores reconhecessem o nome. A fonte de Büchner, a perícia psiquiátrica sobre o estado psicológico do assassino *Woyzeck*, foi publicada em 1824 e 1825 e desencadeou um debate acalorado e longo acerca dos sinais verdadeiros ou deceptivos de sanidade e acerca dos méritos ou males associados à pena capital. Como este debate entrou bem na década de 1830, temos de assumir que Büchner queria que a sua peça fosse entendida como uma contribuição para estas discussões de carácter geral. Quando *Woyzeck* foi finalmente publicado na década de 1870, o debate já tinha caído no esquecimento e o enredo converteu-se, portanto, de "histórico" em "ficcional".

<
Woyzeck,
 de Georg Büchner,
 enc. Cristina Reis,
 Jorge Silva Melo
 e Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 1978 (Luís Miguel Cintra
 e Luís Lucas),
 fot. Paulo Cintra Gomes.

<>
Woyzeck,
 de Georg Büchner,
 enc. Mário Barradas,
 CENDREV, 1992
 (< Álvaro Corte Real,
 Ana Meira,
 António Plácido,
 Gil Salgueiro Nave,
 Henrique Caldeira,
 Isabel Bilou, João Azevedo,
 João Sérgio Palma,
 Jorge Baía,
 José Carlos Faria,
 José Caldeira, José Russo,
 Maria João Toscano,
 Maria Olinda Rosmaninho,
 Mário Barradas,
 Rosário Gonzaga,
 Rui Nuno, Vicente de Sá,
 Victor Amaral,
 Victor Torres
 e Victor Zambujo,
 Domingos Coruche,
 João Vaz, Paulo Aranha,
 José Manuel Martins,
 Margarida Estevinho,
 Dulce Vermelho,
 Carlos Oliveira
 e Victor Fialho,
 Paula Alexandra da
 Conceição
 e Sandra da Conceição;
 > Rosário Gonzaga
 e José Russo),
 fot. Álvaro Corte Real.

>
Woyzeck,
de Georg Büchner,
enc. Nuno Cardoso,
TNSJ – Teatro Nacional
S. João, 2005
(Tónan Quito),
fot. João Tuna / TNSJ.



Quando em 1914 a perícia médica foi redescoberta, alguns dos significados originais "históricos" da peça puderam ser recuperados. O reconhecimento das fontes é, neste caso, essencial para o entendimento da peça.

Não estou seguro sobre como Büchner reagiria à extensa documentação das fontes na nossa edição de *Danton*. O seu colega Karl Gutzkow disse-lhe que a peça merecera menos atenção do que devia porque Büchner

"não tinha sido injusto para a história: porque alguns dos conhecidos *bons mots* entraram na peça e eram falados pelas personagens como se fossem a tua [do autor] própria invenção". Quando as pessoas se aperceberam destes empréstimos, continua Gutzkow, reagiram como se todo o drama não fosse mais do que "um capítulo dramatizado" da *História da revolução* de Adolphe Thiers. A descoberta da dependência de fontes – teremos de concluir – resultou



<
Woyzeck,
 de Georg Büchner,
 enc. Nuno Cardoso,
 TNSJ – Teatro Nacional S.
 João, 2005
 (Antonio Fonseca,
 Hugo Torres
 e Tónan Quito),
 fot. João Tuna / TNSJ.

em subqualificação da peça. Será que Büchner previra esta reacção? É certo que ele não fez nada para esconder o que quer que fosse e, pelo contrário, o uso de Adolphe Thiers como fonte importante equivalia a convidar o público a confirmar as suas "citações".

Mesmo neste caso, contudo, podemos argumentar que o reconhecimento de dependência de fontes pode ser essencial para o entendimento. A própria linguagem que uma pessoa usa ou usou no passado pode ser voltada contra ela própria como forma de denúncia ou de desmascaramento. N'A *morte de Danton* a personagem dramática Mercier perspectiva a linguagem deste modo. Preso numa cela juntamente com os recém-encarcerados líderes da Revolução, Mercier chama a atenção deles para a desgraça dos prisioneiros que já lá estavam há muito tempo e começa a citar *slogans* dos seus discursos públicos: "A igualdade volteia a foice sobre todas as nossas cabeças, a lava da Revolução continua a escorrer, a guilhotina cria a república". A desgraça nas prisões, continua, "estes infelizes, os seus algozes são a corporização dos vossos discursos"; eles assinalam o ponto em que a retórica "se torna realidade".

N'A *morte de Danton*, Büchner escrutinou por certo a realidade das revoluções modernas. Também deve ter sentido a necessidade de escrutinar a linguagem dos revolucionários e de expor as falácias de uma retórica eficiente mas mortífera. Pode, por isso, ter sentido necessidade de reproduzir esta linguagem sem fazer mudanças indevidas e o leitor de hoje deve aperceber-se de que está a ser confrontado com frases históricas, não com uma linguagem inventada pelo autor.

Não estou seguro de que todas estas sugestões sejam válidas e, em geral, no que se refere à parte da nossa edição relativa à dependência de fontes, tenho mais perguntas do que respostas. Tanto quanto as partes da edição orientadas para a crítica genética, as partes relativas às fontes foram concebidas para um espectro específico de leitores e estudiosos e para abrir linhas de pesquisa e interpretação através da apresentação de materiais externos

de modo a facilitar estudos aprofundados do texto. As obras de Büchner são notoriamente dependentes de fontes e portanto apropriadas para projectos piloto tanto de carácter editorial como de carácter interpretativo. As partes nodais das técnicas editoriais, a terminologia e a linha de pesquisa que desenvolvemos no decurso da edição devem, contudo, ser transferíveis para outros autores e outras tradições literárias.

Tradução de João Dionísio

Referências bibliográficas

- BÜCHNER, Georg (2000-2005), *Sämtliche Werke und Schriften: historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar*, Org. Burghard Dedner e Thomas Michael Mayer, Darmstadt, Marburger Ausgabe: vol. III, *Danton's Tod* (4 vols.), ed. B. Dedner e Th. M. Mayer, col. Eva-Maria Vering e Werner Weiland, 2000; vol. V, *Lenz*, ed. B. Dedner e Hubert Gersch, col. Eva-Maria Vering e Werner Weiland, 2001; vol. VI, *Leonce und Lena*, ed. B. Dedner com a colaboração de Arnd Beise e Eva-Maria-Vering, texto fixado por B. Dedner e Th. M. Mayer, 2003; vol. VII, *Woyzeck* (2 vols.), ed. B. Dedner com a colaboração de Arnd Beise, Per Röcken, Ingrid Rehme, Eva-Maria-Vering e Manfred Wenzel, texto fixado por B. Dedner e Gerald Funk, 2005.
- GOETHE, Johann W. (1999), *Fausto*, trad., introd. e glossário de João Barrento, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- SCHIEDL, Ludwig Scheidl (2002), *A transmissão e fixação do texto Woyzeck de Georg Büchner*, Lisboa, Edições Colibri – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

* Este texto é a versão abreviada da conferência apresentada a 12 de Maio de 2006 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no âmbito da jornada *A edição de teatro*, uma iniciativa do Instituto de Cultura Espanhola (Departamento de Literaturas Românicas), do Departamento de Estudos Germanísticos e do Centro de Estudos de Teatro, com organização de João Dionísio e o apoio do Goethe-Institut e do Instituto Cervantes.

Textos, performances e dilemas ecdóticos*

Luigi Giuliani

>
El arrogante español o caballero del milagro,
 versão de Guillermo Heras
 e Fernando Domenech
 a partir do texto
 homónimo de
 Lope de Vega,
 enc. Guillermo Heras,
 RESAD (Real Escuela
 Superior de Arte
 Dramática),
 2006.



O editor crítico de teatro deve ter em conta a dicotomia texto/representação e o conseqüente duplo estatuto do texto – orientado para a *performance* e objecto literário para a leitura – no momento de avaliar os materiais com que trabalha. No caso do chamado teatro do Século de Ouro espanhol – tal como sucede, por outro lado, com o teatro europeu dos séculos XVI e XVII – a tipologia dos testemunhos textuais que chegaram até nós reflecte esta situação, num momento em que o grande êxito dos espectáculos teatrais provocaria também uma notável produção de textos para a cena. Tais textos, que frequentemente eram velhos guiões representados durante anos e portanto já não aproveitáveis do ponto de vista comercial nos teatros, acabariam por alimentar um mercado de manuscritos para leitores e chegariam em seguida à imprensa por iniciativa de impressores e editores.

Para poder compreender melhor o texto desta exposição, será oportuno aqui recordar brevemente o processo de produção, difusão e uso dos textos teatrais no Século de Ouro. Depois de receber uma encomenda por parte da companhia, o dramaturgo redigia uma comédia que se adaptava às características dessa companhia e das condições previstas para a representação

(número, características físicas e habilidades técnicas dos actores, recursos técnicos do teatro, etc.). Depois de preparar um borrão em prosa, o dramaturgo redigia a comédia num total de três cadernos de 8 folhas (16 páginas), um caderno por cada acto. Uma cópia limpa – o "original" – era o que se vendia ao "autor de comédias" (é sabido que em Espanha os directores das companhias eram assim designados). O original guardava-se na caixa forte da companhia. Dele tiravam-se cópias parciais que continham apenas a parte do texto que cada actor devia memorizar. Trata-se dos chamados "papéis de actor", redigidos pelo copista da companhia, sobre os quais trabalhavam os comediantes nos seus ensaios (Vaccari 2006). Quando por múltiplas razões – ligadas habitualmente às exigências das novas representações – havia que modificar o texto da obra, o "autor de comédias" introduzia as mudanças tanto no original, como nas cópias dele tiradas. As mudanças mais frequentes consistiam em supressões, que se marcavam no papel por meio de chamadas "jaulas" que delimitavam as partes a suprimir, mas também havia acrescentos e refundições de tipologia muito variada. Assim, representação após representação, o texto chegava a modificar-se de maneira significativa.

Luigi Giuliani
 é professor da
 Universidade da
 Extremadura, Espanha.



Ao fim de uns 6 a 8 anos, quando a companhia já tinha viajado por toda a península e a comédia tinha sido representada em todo o circuito teatral, o texto deixava de ter valor comercial e podia simplesmente pôr-se de lado.

Contudo, paralelamente ao êxito dos espectáculos teatrais, ia-se formando um público de leitores que recolhia e copiava avidamente aqueles velhos guiões. Temos testemunhos da presença desses manuscritos não só em bibliotecas privadas, mas também nas estantes de livrarias. Desde o início do século XVII, também os tipógrafos começaram a recolher manuscritos teatrais para os imprimirem. Criaram-se então géneros editoriais para a comédia impressa, as chamadas *Partes de comedias* e mais tarde as *Sueltas*, que competiram com os manuscritos no mercado livreiro. A partir da década de 20 do século XVII, também os dramaturgos, que até então tinham escrito somente para a cena, começaram a tomar o controlo do mercado e a editar as suas próprias comédias. Os dramaturgos, que já não possuíam os seus velhos textos, já que os tinham vendido aos comediantes muitos anos antes, começaram a recuperar aqueles velhos manuscritos, a revê-los e a publicá-los impressos, saciando assim a fome de leitura do público e conseguindo um derradeiro

lucro. O autor paradigmático para todo este processo é sem dúvida Lope de Vega, o génio que depois de dominar com as suas comédias o mercado dos espectáculos teatrais, agora também se achava no centro da exploração comercial do teatro para a leitura.

O processo de produção, transmissão e uso do texto teatral (tanto em cena, como na leitura) que acabamos de descrever gera, pois, uma precisa tipologia de documentos. No caso das mais de quatrocentas comédias que nos chegaram de Lope de Vega, os testemunhos com que o editor pode contar podem catalogar-se em manuscritos (autógrafos, apógrafos, de *autor de comedias*, destinados à leitura, cópia de impressos) e impressos (*Partes de comedias* e *Sueltas*). Trata-se de uma realidade documentada por literatura específica, que se ocupa dos processos de produção e transmissão do texto teatral no Século de Ouro, bem como dos problemas que coloca ao editor (Casa / McGaha, 1985).

Manuscritos autógrafos

Se bem que em números relativos constituam apenas 10% das comédias conservadas, não são poucos os autógrafos teatrais de Lope que chegaram até aos nossos dias: 44 comédias compostas entre 1593 e 1634 (quer dizer, praticamente ao longo de toda a vida literária do autor). Os autógrafos, que se repartem por 12 bibliotecas europeias e dos Estados Unidos, foram estudados e catalogados recentemente por Marco Presotto, professor da Universidade de Veneza Ca' Foscari e membro da equipa de investigação Prolope da Universidade Autónoma de Barcelona (Presotto 2000).

O interesse dos autógrafos para a fixação do texto é óbvio: constituem sem dúvida o testemunho mais autorizado para levar a cabo a edição, ainda que, como veremos, em mais de um caso se apresentem dilemas sobre a conveniência de conceder maior crédito ao texto impresso, suposto depositário da última vontade de Lope.

Os autógrafos conservados não são, em nenhum caso, borrões, e mal conservam vestígios do processo de redacção; têm, assim, utilidade muito escassa para o desenvolvimento de uma leitura genética. Trata-se de cópias de mão e letra de Lope dispostas para venda e – o que é mais importante – para o uso da companhia que as adquire. São de grande valor para conhecer as circunstâncias de difusão das obras, pois incorporam, além da data de redacção, a distribuição dos papéis (o que permite identificar a companhia), apresentam versos enjaulados e recolhem as sucessivas licenças e censuras

<
El arrogante español o caballero del milagro,
 versão de Guillermo Heras
 e Fernando Domenech
 a partir do texto
 homónimo de
 Lope de Vega,
 enc. Guillermo Heras,
 RESAD (Real Escuela
 Superior de Arte
 Dramática),
 2006.

de que foi objecto a obra. Assim, o autógrafo goza também de um perfil de documento oficial na medida em que nele estão inscritas as circunstâncias da sua vida comercial.

Os apógrafos

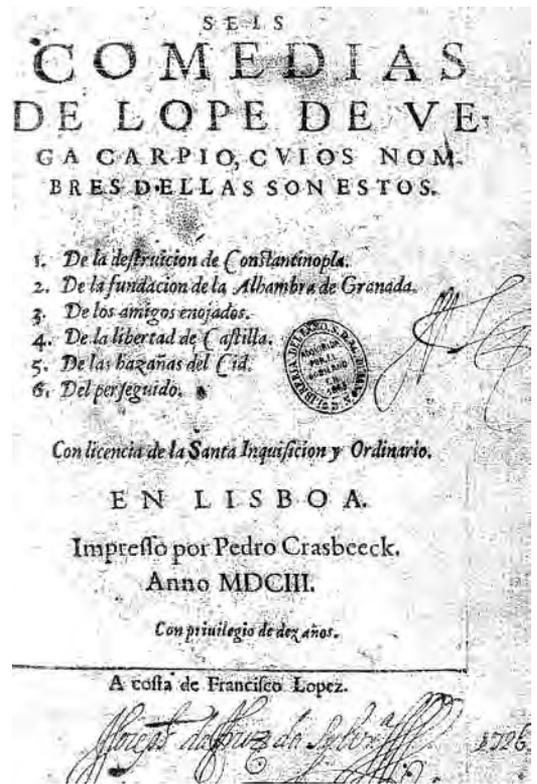
A par dos autógrafos, há que assinalar a importância que têm os apógrafos, cópias manuscritas realizadas a partir daqueles. Nos casos em que conservamos ambos os tipos de testemunho, o apógrafo carece, em princípio, de relevância textual, mas a sua análise revela-se muito útil para calibrar o grau de fidelidade ao texto e o tipo de erros e intervenções que o copista realiza; essa informação pode empregar-se com proveito perante um apógrafo do mesmo copista cujo modelo se tenha perdido.

O conjunto mais nutrido de apógrafos teatrais é o copiado por Ignacio de Gálvez, arquivista do Duque de Sessa, que em 1762 transcreveu 32 autógrafos de Lope de Vega. Hoje só conhecemos o paradeiro de 24 dessas cópias. Nos sete casos em que contamos com o autógrafo, podemos verificar que Gálvez era um copista extraordinariamente fiel. Apenas interferem na sua cópia o interesse por regularizar uma língua antiquada em meados do século XVIII e alguns rasgos dialectais. Além da cópia do texto dramático, Gálvez preocupou-se com a reprodução do aspecto material do seu modelo: o título da comédia, a data e lugar da composição (ou o lugar onde decorre a acção), a disposição do conjunto do texto, os versos enjaulados e, sobretudo, as licenças e censuras (Iriso 1997: 99-144).

Manuscritos de autor de comedias

No caso dos demais manuscritos, a tipologia reduz-se, no essencial, a duas possibilidades: os de *autor de comedias* (ou cópia destes) e os derivados de impressos. As divergências textuais entre o manuscrito de "autor" e a tradição impressa costumam ser significativas; não estamos neste ponto perante um processo de simples transmissão por cópia, com a sua tipologia de erros mecânicos, mas também perante intervenções deliberadas que correspondem a circunstâncias da vida em cena dos textos que vão mudando. Contudo, a maioria das vezes é possível remontar a um arquétipo, estabelecendo o texto a partir da consideração dos ramos do *stemma*, como acontece, por exemplo, com as comédias da *Parte primera* que contam com manuscrito. Para as quatro primeiras *Partes*, somente no caso de *La bella maridada* o texto impresso (na *Parte segunda*) é radicalmente distinto do do manuscrito Gálvez; descartada a possibilidade de que se trate de uma obra com duas redacções, há que atribuir ao impresso o carácter de refundição, o que nem lhe retira interesse nem desaconselha a sua edição em apêndice.

Entre os fundos manuscritos de Lope, são de grande interesse, pelo seu número e qualidade, os que provêm da colecção teatral do conde de Gondomar, hoje guardados na Real Biblioteca de Madrid. Trata-se de obras do primeiro Lope (algumas delas presentes na *Parte primera: El molino*,



El hijo de Reduán, Los donaires de Matico, El nacimiento de Ursón y Valentin, La amistad pagada), em cópias feitas bastante cedo (provavelmente de finais do século XVI), que podem apresentar divergências nitidas em relação às versões impressas, que viriam a lume alguns anos mais tarde. Embora a reunião destes testemunhos num mesmo lugar possa sugerir uma origem comum, é necessário proceder a uma avaliação detalhada de cada testemunho independentemente dos outros, visto que a origem dos seus modelos remete para a vida contingente das companhias e pode ser muito variada (Arata 1989).

Manuscritos cópias de impressos

A segunda categoria de testemunhos manuscritos é a cópia de um impresso conhecido, e corresponde, portanto, a uma fase posterior, muito mais generalizada, da difusão dos textos. É obrigação do editor proceder à colação completa do testemunho para determinar a sua exacta filiação e calibrar o seu valor textual. Mesmo nestes casos não são raras as conjecturas de certo interesse, que o editor deve ter em conta no momento de fixar o texto, seja para segui-las, seja porque assinalam lugares de conflito, insatisfatórios, do texto com que se defronta. É de destacar, pela sua dimensão, a colecção da Biblioteca Palatina de Parma, que, além de um conjunto importante de *Partes* e de *Sueltas*, acolhe 124 manuscritos de comédias de Lope, em grande parte derivadas de impressos (Restori 1891).

Os impressos: as Partes de comedias

Perante a vida efêmera do manuscrito, o impresso teatral pode dar a impressão de aspirar a uma conservação mais duradoura do texto. Na realidade, como disse antes, no caso dos textos da comédia nova, a engenharia da indústria editorial do Século de Ouro tardou bastante – até aos primeiros anos do século XVIII – a pôr-se em marcha. Mas quando finalmente os editores e tipógrafos



espanhóis começaram a resgatar gêneros teatrais para a sua impressão, criaram um gênero editorial original que foi o principal canal de transmissão da imensa maioria dos textos teatrais barrocos: a *Parte de comedias*, coleção de doze comédias, que às vezes continha também loas e entremeses. A *Parte* foi o gênero editorial príncipe do teatro impresso do século XVII, até à sua substituição em finais desse mesmo século pela *Suelta* (Profeti 1988).

Ora, Lope é o protagonista absoluto da difusão do teatro impresso do primeiro terço do século XVII: as *Partes* de Lope invadem completamente o mercado: pense-se que quando em 1627 saiu a *Parte primera* de Tirso de Molina já tinham saído vinte *Partes* de Lope, que tinham oferecido ao público um total de 220 peças. São muito poucas as publicações teatrais que não contêm textos de Lope (a miscelânea *Doce comedias de autores valencianos* (1608), as *Obras de Virués* (1609), as *Ocho comedias y entremeses* de Cervantes (1615), havendo também estudos que incidem sobre o mercado do teatro impresso no início do século XVII (Giuliani 2002a: 11-49).

No entanto, é só em 1617, a partir da *Parte Novena*, e face à proliferação de *Partes* não autorizadas, que Lope decide participar directamente na publicação das suas comédias, sendo espinhosa e controversa a questão dos planos editoriais do dramaturgo (Profeti 1999: 11-44; Dixon 1996: 45-63; Giuliani 2004: 123-136). Isso implica que para as *Partes* de *la VII* o editor crítico moderno deve ter em conta as condições concretas que rodeavam tanto a formação de cada *Parte* (conjecturas sobre a procedência dos manuscritos que utilizaram os tipógrafos), o diferente grau de "autorização" dos textos (vigiados ou não pelo seu autor), os avatares do processo de impressão que podiam condicionar a apresentação dos textos (cortes, modificações, erros, censuras), como as características formais dos impressos que podem induzir a considerações gerais sobre o receptor (o público dos leitores face ao dos espectadores).

Impressos: as Seltas

As *Seltas* (edições de uma única comédia em pequenos cadernos de poucos fôlios) costumam ter menor

importância para a fixação do texto crítico. Para a sua preparação, os tipógrafos costumavam derivar o seu texto do de alguma *Parte*, recortando-o frequentemente para que coubesse no espaço limitado disponível. No entanto, em certos casos pode encontrar-se nelas alguma conjectura que emenda satisfatoriamente lições incorrectas do seu modelo.

A metodologia do grupo Prolope

No momento de empreender a edição crítica da obra dramática de Lope de Vega, o grupo Prolope, fundado em 1989 na Universidade Autônoma de Barcelona e dirigido por Alberto Blecuá e Guilherme Serés, teve de ter em conta a situação textual que acabamos de descrever. Em princípio o grupo trabalha aplicando uma metodologia de tipo neolachmanniano, quer dizer, com o objectivo principal de restaurar o texto original da maneira mais próxima possível da forma como saiu da pena do dramaturgo, e para isso aplicamos o método de análise dos erros dos testemunhos estabelecido nas suas linhas gerais por Karl Lachmann.

O método em si pode ser discutido e questionado, e na tradição ecdótica dos textos dramáticos há quem tenha, de facto, preferido utilizar outros instrumentos, como o princípio do *bon manuscrit* de Bédier ou o chamado cálculo das variantes na esteira de Dom Quentin. Mas o argumento que se emprega mais frequentemente contra a aplicação do método lachmanniano na edição de textos dramático é que neste caso a transmissão não só produz erros, como também mudanças intencionadas devidas à natureza performativa do texto: muitos testemunhos apresentam não só um único estado determinado da transmissão textual da comédia, como reflectem uma representação determinada do texto em cena.

Creemos que uma aplicação prudente e não mecânica das ferramentas metodológicas neolachmannianas, através do uso do que se costumava chamar *iudicium*, pode produzir resultados satisfatórios e proporcionar novas perspectivas sobre o texto. O problema costuma colocar-se normalmente nos ramos altos da transmissão, quando estamos perante manuscritos e impressos.

Mas a natureza dupla do teatro proporciona-nos também outro dilema: enquanto objecto literário, o texto teatral também é um texto destinado à leitura. Como reflectir no nosso trabalho, tanto na metodologia como nos objectivos e resultados, esta tensão histórica entre texto e representação? Como dar fé da sedimentação das diferentes representações e leituras?

Uma das novidades do nosso trabalho editorial sobre o teatro do Século de Ouro consiste em termos conjugado a fixação do texto com a do estudo do documento, quer dizer, cruzando os dados e os princípios de duas disciplinas: a crítica textual e a bibliografia material. Explico-me.

No princípio surgiu a ideia de publicar todas as comédias de Lope uma a uma em livros separados, seguindo a ordem cronológica de composição das obras, desde a

primeira comédia conhecida de Lope (*Los hechos de Garcilaso*, 1579) até à última (*Las bizzarrías de Belisa*, 1635). Mas a grande maioria das comédias de Lope foi transmitida nas *Partes*, e trabalhar individualmente em cada comédia ter-nos-ia conduzido a repetir doze vezes a mesma análise textual, a de cada *Parte*. Além disso, visto que em princípio partíamos da hipótese razoável de que as doze comédias de cada *Parte* tinham sido transmitidas em bloco, e portanto tinham um *stemma* idêntico, decidimos concentrar os nossos esforços em editar as *Partes* uma a uma. Desta maneira conseguem-se vantagens importantes: a) como é sabido, os erros separativos são difíceis de encontrar em textos breves; ao ampliarmos o raio de acção dos 3.000 versos de uma comédia para os 36.000 de toda a *Parte*, aumentava também o grau de fiabilidade das nossas análises estemáticas; b) ao trabalhar conjuntamente as doze comédias, podíamos usar os dados da análise textual para estudar a *Parte* enquanto documento. Por seu lado, a informação sobre os códigos bibliográficos da *Parte* podia iluminar pontos obscuros da transmissão textual.

Parte primera

Deste modo descobrimos que cada *Parte* constituía um caso especial, com uma história editorial e peculiaridades textuais que não podiam generalizar-se e estender-se ao resto da produção impressa. Como demonstração, ilustrarei brevemente as características das primeiras seis *Partes* que se publicaram até agora. A *Parte primera* conta com dez edições entre 1604 e 1626. A colação dos testemunhos evidenciou que todos dependem da *princeps* de Saragoça e que a segunda edição (Valhadolide, 1604) gera uma nutrida descendência de seis impressões. Também se pôde verificar, entre outras coisas, que a portada de Valhadolide, 1609, cobre na realidade duas impressões (que não estados) sucessivas; que a primeira dessas duas edições se compôs a partir de exemplares de Valhadolide, 1604, e Valhadolide, 1605; que a edição de Saragoça, 1626, embora dependa do ramo de Valhadolide para o texto das comédias, inclui um prólogo que não está presente neste ramo encontrando-se apenas na *princeps* e nos seus descendentes directos. O texto que deve seguir-se é o da *princeps*, embora a segunda edição tenha várias conjecturas felizes que devem ser integradas no texto crítico. A existência de testemunhos manuscritos paralelos para algumas das comédias põe em relevo que o texto que os impressos transmitem foi objecto de manipulações, em alguns casos profundas, por parte dos responsáveis das companhias teatrais (Campana *et al.* 1997: 11-35).

Parte segunda

A *Segunda parte de doce comedias compuestas por Lope de Vega* constituí, logo no título, a manifestação do início de uma tradição editorial. A nova série de comédias imprime-se pela primeira vez em Madrid em 1609; sucedem-lhe mais cinco edições cuja filiação não coloca problemas, à excepção do último testemunho, Madrid



<
Vida e morte de Bamba,
 de Lope de Vega,
 enc. Luis Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 1989 (Márcia Breia,
 Dinis Gomes,
 Cândido Ferreira),
 fot. Paulo Cintra Gomes.

1612: o estudo das variantes demonstra que esta impressão ocupa um lugar privilegiado para a fixação do texto. Não é impossível, assim, que a oficina madrilena tivesse à sua disposição uma cópia do modelo manuscrito da *princeps*. O texto crítico da *Segunda parte*, por conseguinte, deve fixar-se a partir do testemunho menos antigo (Iriso Ariz et al. 1998: 11-48).

Parte terceira

Apesar do notável êxito editorial das duas primeiras *Partes* de Lope, só em 1612 apareceu o terceiro volume da série. Como mostrou Jaime Moll, a *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* é uma colecção peculiar por várias razões: porque contém apenas três comédias de Lope, pela sua impressão particularmente descuidada, e, sobretudo, por se tratar de uma falsificação. De facto, contrariamente ao que diz a sua portada, não foi impressa em Barcelona por Sebastián de Cormellas, mas em Sevilha por Gabriel Ramos Bejarano. Os textos que transmite apresentam um grau de corrupção maior do que o das comédias de outras *Partes*, como fica patente no caso de *La noche toledana*, para a qual dispomos de dois manuscritos de ramos altos que permitem melhorar o texto do impresso. Em contrapartida, nas duas outras comédias de Lope (*Las mudanzas de fortuna* e *El santo negro Rosambuco*), o editor crítico vê-se obrigado a intervir com certa frequência emendando por conjectura (Giuliani 2002a).

Parte quarta

Chegaram-nos em melhores condições os textos da *Parte quarta*, impressa em Madrid em 1614 por Miguel Serrano de Vargas, custeada por Miguel de Siles. As suas doze comédias procedem do repertório do "autor" Gaspar de Porres, director de uma das companhias mais prestigiadas da época e amigo pessoal de Lope. Pelo facto de que foi o próprio Porres quem pediu a licença de impressão e de que temos o rascunho autógrafo de Lope do "Prólogo aos

leitores" que na *Parte* aparece como anónimo, suspeitou-se que o autor pudesse ter pessoalmente vigiado o processo de impressão do livro, revendo a correcção de provas ou inclusivamente proporcionando à imprensa textos mais autorizados. Na realidade, Lope provavelmente limitou-se a dar o seu visto à publicação, ainda que não tenha intervindo directamente na preparação dos textos para a imprensa. De facto, na *Parte cuarta* não se encontram variantes de estados relevantes e, se se compara o texto do impresso com o dos autógrafos ou dos apógrafos de Gálvez, observa-se que não houve nenhuma intenção de restaurar o texto original do dramaturgo (Giuliani 2002b: 7-30; Giuliani / Pineda 2005: 7-53).

Partes quinta e sexta

A história editorial das *Partes* de Lope começa a complicar-se notavelmente com a entrada em cena de Francisco de Ávila, um mercador de tecidos de Madrid que, como muitos outros amantes de teatro, se dedica a recompilar manuscritos dramáticos e, a partir de 1615, também a publicá-los. Assim no Outono de 1615 vieram a lume duas novas colecções de comédias: em Alcalá de Henares saiu a *Quinta parte* de Lope, que na realidade continha apenas uma comédia sua (Déodat-Kessedjian / Garnier 2004: 5-27), e em Madrid, a *Parte sexta*, custeada pelo livreiro Miguel de Siles na oficina da viúva de Alonso Martín. Esta sexta série das *Partes* coloca-nos problemas ecdóticos inéditos por causa da sua história editorial peculiar (Giuliani / Pineda 2005: 7-53). Depois de uma segunda edição barcelonesa de 1616, a *Parte* voltou a publicar-se pela terceira vez em Madrid no mesmo ano, outra vez custeada por Miguel de Siles, mas desta feita na oficina de Juan de la Cuesta. Siles e de la Cuesta não se limitaram a reimprimir a primeira edição, tendo utilizado novos manuscritos para compor *ex novo* as primeiras quatro comédias do volume (todas elas pertencentes ao repertório da companhia de Alonso de Riquelme) e para corrigir as restantes sobre um exemplar da primeira edição. Para mais, na terceira edição

>
Vida e morte de Bamba,
 de Lope de Vega,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 1989 (em cima:
 Cristina Cavalinhos,
 Teresa Madruga;
 em baixo: Márcia Breia,
 Cândido Ferreira,
 João Cabral,
 Dinis Gomes),
 fot. Paulo Cíntra Gomes.



a ordem das doze comédias é alterada possivelmente devido ao complexo trabalho de correcção e impressão do volume. Toda a operação deve ter-se realizado pelo menos com o conhecimento de Lope, visto que tanto Siles como Riquelme eram amigos do poeta, e o viram repetidamente em Madrid durante os meses dos trabalhos de impressão, segundo consta pelo epistolário do autor. Como consequência de tudo isto, o editor crítico deverá editar o texto da terceira edição no caso das primeiras quatro comédias e, no caso das restantes, ter em conta que a terceira edição contém lições *meliores*, mas também reproduz erros da primeira, que será necessário emendar por conjectura.

A edição crítica de uma obra teatral do Século de Ouro coloca, como vimos, uma série de problemas para os quais o grupo Prolope tentou oferecer respostas. Alguns destes problemas são de ordem geral e dependem da própria natureza do teatro enquanto *performance* e texto literário, outros derivam das particularidades da produção, transmissão e uso do texto teatral na Espanha de há quatro séculos. As nossas respostas a estas questões podem ser debatidas, mas oferecem-se sempre na convicção de que toda a edição é – sempre e sobretudo – uma proposta de trabalho.

Tradução de João Dionísio

Referências bibliográficas

- ARATA, S. (1989), *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori.
 CAMPANA, P. / L. GIULIANI, L. / MORRÁS, M. / PONTÓN, G. (1997), "Introducción", *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida-Barcelona, UAB-Milenio, vol. I.
 CASA, F. P. / M. D. McGaha (eds.) (1985), *Editing the "Comedia"*, Ann Arbor, Michigan Romance Studies
 DÉODAT-KESSEDJIAN, M. F. / GARNIER, E. (2004), "La Quinta parte: historia

editorial", *Comedias de Lope de Vega. Parte V*, Lérida-Barcelona, UAB-Milenio.

- DIXON, V. (1996), "La intervención de Lope en la publicación de sus comedias", *Anuario Lope de Vega II*.
 GIULIANI, L. (2002a), "La Tercera Parte, historia editorial", *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, Lérida-Barcelona, UAB-Milenio.
 — (2002b), "La Cuarta Parte: historia editorial", *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, UAB-Milenio, Lérida-Barcelona, vol. 1.
 — (2004), "El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*", X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*, Lérida-Barcelona, Milenio-UAB.
 GIULIANI, L. / PINEDA, V. (2005), "La Sexta Parte: historia editorial", *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, UAB-Milenio, Lérida-Barcelona.
 IRISO, S. (1997), "Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, III.
 IRISO ARIZ, S. / LAPLANA GIL, J. E. (1998), "La Segunda Parte: historia editorial", *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Lérida-Barcelona, UAB-Milenio, vol. 1.
 PRESOTTO, M. (2000), *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger.
 PROFETI, M.G. (1988), *La collezione "Diferentes autores"*, Kassel, Reichenberger.
 — (1999), "Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega", Idem, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Aline
 RESTORI, A. (1891), *Una collezione di Commedie di Lope Carpio*, Livorno, Tipografia Francesco Vigo.
 VACCARI, D. (2006), "*papeles de actor*" *della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, introduzione di F. Antonucci, Firenze, Alinea.

* Este texto é a versão abreviada da conferência apresentada a 12 de Maio de 2006 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no âmbito da jornada *A edição de teatro*, uma iniciativa do Instituto de Cultura Espanhola (Departamento de Literaturas Românicas), do Departamento de Estudos Germanísticos e do Centro de Estudos de Teatro, com organização de João Dionísio e o apoio do Goethe-Institut e do Instituto Cervantes.

O riso grego na cena americana

Donato Loscalzo



<
Peace (A paz)
de Aristófanes,
enc. Ralph Lee,
The Mettawee River
Theatre Company, 2007
(Abundância e Híeroles),
cortesia de The Mettawee
River Theatre Company.

As livrarias de Nova Iorque – e não só as especializadas em teatro – têm, entre outras secções, duas particularmente ricas: as dedicadas a Shakespeare e a Aristófanes. Os dois dramaturgos contam com numerosas edições, ensaios, reconstruções e reedições das suas obras. Se para o primeiro é fácil entender a razão de um êxito tão grande, em relação ao segundo há a questão peculiar de um autor cómico ateniense do século V-IV a.C. despertar ainda hoje o interesse de muitos estudiosos e autores de teatro. Trata-se de um poeta de montagem difícil, porque as suas peças estão cheias de referências à realidade específica da cidade de Atenas dessa época. Falam de personagens que existiram realmente – políticos e intelectuais, desonestos, malfeitores e corruptos – de quem muitas vezes se ignora a identidade. Encaram problemáticas historicamente determinadas e ligadas à vida ateniense, que aos olhos do espectador moderno podem parecer incompreensíveis. E justamente por estarem datadas, podem ser mais interessantes para os estudiosos de história e literatura grega do que para o público e os dramaturgos contemporâneos em geral. Contudo, o certo é que Aristófanes regressou em força, em contextos e lugares longínquos.

Apesar destas – e de outras – limitações, Aristófanes é ainda hoje um autor amado e repetidamente levado à cena nos Estados Unidos. Mesmo estando distante no tempo e tendo referentes obscuros, reapareceu na cena americana destes últimos anos, inspirando espectáculos muito estimulantes e apreciados pelo público. E isto não obstante ser tarefa complexa evocar hoje em palco as fórmulas cómicas que apaixonavam e divertiam o público há 2500 anos. Sabemos que, enquanto a tragédia consegue falar ao público de todos os tempos, o cómico, a sátira, a invectiva estão ligados à actualidade e são por isso irrepetíveis. E é verdade que na comédia de Aristófanes o quotidiano está presente em cada cena, cada situação cômica, cada sequência.

A Mettawee River Theatre Company apresentou, entre Julho e Setembro de 2007, em itinerância em Nova Iorque e na periferia, *A paz* de Aristófanes, ou melhor, uma adaptação muito original desta comédia. Redigida em 421 a.C., a peça conta a história de um camponês, Trigeu, que decide subir ao Olimpo para pedir a Zeus a devolução da Paz aos homens, visto que a longa guerra contra Esparta estava a arruinar inexoravelmente a sua cidade. Uma vez

chegado ao cimo do monte, ele descobre que os deuses se foram embora, deixando a sua residência habitual por estarem desgostosos com a guerra interminável. Quem tinha ficado no antigo lugar divino era Pólemos, deus da guerra, que mantinha cativa e escondida numa caverna Irene, a paz. Trigueu consegue libertá-la com a ajuda dos outros trabalhadores rurais, os mais atingidos pelo desastre. A companhia que mostrou esta releitura da *Paz* reproduz parcialmente a atmosfera festiva das representações cómicas atenienses da altura, evocando também o seu espírito folclórico: máscaras gigantes, música ao vivo e danças.

Nestes últimos dois anos Aristófanes inspirou ainda espectáculos de dança, como é o caso de *Aristophanes in Birdonia*, pela David Gordon's Dance-Theater, baseado n' *As aves*. Esta peça é de 414 a.C. e fala de dois velhos atenienses, cansados de uma vida cidadina dominada por lutas e confusões várias, que decidem perguntar à poupa¹ onde é que se pode viver em paz. Resolvem então construir uma cidade nas nuvens, a meio caminho entre homens e deuses, ajudados pelas aves. Estas, que inicialmente desconfiavam dos dois homens, resolvem apoiar o seu projecto, a fim de reivindicarem junto de Zeus o seu antigo domínio sobre o mundo, posteriormente usurpado pelos deuses. Neste bailado a cidade americana assume as características da cidade de Atenas de finais do século V e os dois protagonistas são assimilados a Bucha e Estica, na sua ingénua procura de justiça. Uma procura demasiado exigente, titânica mesmo, para dois simples mortais.

Mark Adamo, compositor de sucesso, apresentou em 2005 na Houston Grand Opera e em Março de 2006 na City Opera de Nova Iorque *Lysistrata, or the Nude Goddess*, uma ópera que suscitou alguma surpresa pelo seu tema inusual. Inspirada na peça *Lisístrata*, fala na greve de sexo decretada e assumida pelas mulheres de Atenas e Esparta, chefiadas por Lisístrata. Querem assim convencer os seus maridos a acabar com a guerra longa e dispendiosa que estava a enfraquecer os recursos humanos e financeiros das duas cidades. Adamo compôs o libreto em 2000, antes da guerra no Iraque e do ataque às torres gémeas, mas evidentemente o clima de falência de algumas políticas democráticas e a crise que percorria o país eram vividos com um sentido de urgência. A alusão à guerra concreta era evidente e mereceu louvores a ironia corajosa com que o compositor soube enfrentar esse tema, de abordagem difícil num quadro artístico, servindo-se do tema universal da guerra entre os sexos para o transpor para o conflito civil.

No Verão de 2005 uma outra versão da *Lisístrata* foi levada à cena em Nova Iorque por Jason Tyne. Neste caso o referente da guerra no Iraque era explícito e óbvio, porque a personagem do magistrado, chamado para disuadir as mulheres da sua greve, tinha o nome de George W. Bush.

A lista dos espectáculos baseados em comédias de Aristófanes seria mais longa, mas o aspecto mais interessante reside em compreender as razões das revisitações contemporâneas de um autor cómico que falava com o seu público de problemas e temas próprios do seu tempo. Um dos motivos, talvez, deve ser procurado na atitude que Aristófanes mostra em relação à política, bem como ao sentido que quis dar a uma comicidade que parece ter mais propriamente, como vimos, os traços da sátira política. As suas censuras e reprimendas são dirigidas sobretudo às disfunções da democracia ateniense e ao problema candente da guerra entre Atenas e Esparta. Neste âmbito é preciso procurar as afinidades e as problemáticas que tornaram possível a reevocação do riso cómico grego nos teatros americanos.

Na sua aparente leitura superficial da crise contemporânea, Aristófanes capta a justeza das razões mais profundas. A estrutura que regia a democracia ateniense atingira custos elevadíssimos e alguns intelectuais começavam a perceber a ineficácia das escolhas políticas anteriores. Para conseguir sobreviver, a democracia precisava de conquistar novos territórios, novos mercados. Alguns políticos encontravam na guerra uma possível solução para a crise, mas para ter o consentimento das massas reunidas nas assembleias, a guerra tinha que ser defendida como missão democrática: a pretexto de divulgar o seu excelente sistema democrático, Atenas procurava, na verdade, terras para conquistar e tesouros para importar, a fim de conseguir manter um sistema político que já se tornara insustentável. A guerra devia ser explicada como defesa necessária e inevitável contra os inimigos da democracia. Por trás desta fachada estava uma simples guerra imperialista, que levava não à reestruturação do estado, mas antes à sua inexorável e progressiva desagregação. As vítimas da guerra eram maioritariamente das classes menos abastadas e mais fracas, os pobres, as mulheres, os jovens, enquanto só uma classe, restringida aos produtores de armas, beneficiava dela. Esta é, por exemplo, a mensagem veiculada por *Acarnenses*.

É certo que o género cómico incide sobre os aspectos banais, corriqueiros e ordinários do quotidiano, tornando assim protagonistas da cena sujeitos que, de outra forma, não teriam voz. Mas por trás desta escolha não há somente razões de homenagem ao género. Aristófanes quer representar o lado obscuro e escondido da vida da cidade, tentando criticar os problemas sociais que ameaçavam o normal funcionamento das instituições. Ou seja, trata-se de uma comédia empenhada e de denúncia.

O objectivo do dramaturgo é pedagógico, pois quer ensinar a perceber como funcionam as relações entre os cidadãos, como é que o indivíduo se deve relacionar com o ambiente exterior e o que é que pode exigir da pólis. Como o próprio autor admite, o poeta deve "ensinar muitas

¹ Na sua origem era um homem de nome Tereu que entretanto foi transformado em pássaro.



< >

Peace (A paz)

de Aristófanes,

enc. Ralph Lee,

The Mettawee River

Theatre Company, 2007

(< Ganância;

> Paz),

cortesia de The Mettawee

River Theatre Company.

coisas úteis para que os espectadores sejam felizes" (*Acarnenses* 656), pondo de maneira decidida e declarada, como fundamento da sua poética, o tema da felicidade. A obra dele, portanto, tem repercussões de âmbito moral e reporta-se à vida de todos os dias, onde se pode concretizar o modelo de vida feliz. Trata-se de definir o que é a felicidade, mas em geral ela parece ser uma consequência da atitude de denúncia e clarificação que deve ser praticada pelo autor da comédia. Aristófanes é o primeiro dramaturgo que atribui ao poeta uma tarefa tão elevada e de certa forma insólita. Aos olhos dele a comédia é uma obra que deve não apenas garantir o riso imediato e efêmero na cena, mas também – e sobretudo – abrir caminho para se atingir o ideal superior da felicidade. Em épocas anteriores, divertir e entreter eram os objectivos imediatos do poeta. Aristófanes, pelo contrário, quer ir mais longe. Para que o espectador possa ser feliz é necessário que reelabore as mensagens mediadas pela peça: o público é chamado a cumprir uma tarefa inusual, porque deve reflectir, meditar, racionalizar os conteúdos veiculados pela comédia. Deve, afinal, interagir com o poeta, a partir do momento em que compreende a realidade e acordar do torpor da passividade, considerada o maior dos males da vida democrática. Uma das acusações recorrentes, de resto, é mesmo a da inércia em que vive adormecido o cidadão ateniense. E este sono é muito perigoso, porque leva os políticos sem escrúpulos a cuidar dos seus interesses particulares, sabendo que a sua conduta é aceite passivamente.

Comparado com os outros géneros teatrais, a comédia foi no mundo antigo o género mais popular e bem sucedido. Por essa razão o comediógrafo podia influenciar os ouvintes, mas, além disso, cabia-lhe também ser porta-voz da contestação e da discordância. Unicamente revendo, como num espelho, a vida de todos os dias, era possível fornecer ao cidadão o instrumento crítico que permitisse uma releitura da sua vivência. A mensagem de Aristófanes não ia no sentido de acusar o "sistema", ou melhor, não era só a isso que se dirigia a sua comicidade. O seu riso atingia as consciências dos espectadores de forma original, na medida em que parecia provar como é que cada um estava envolvido na crise de Atenas e como, por essa razão, não deixava de ser responsável pela sua própria queda. A intenção era despertar as consciências que tinham dado a sua procuração aos poderes fortes, e entregue a gestão do estado democrático aos arrogantes. Cada um tinha-se retirado para a sua vida privada, pensando assim conseguir sobreviver à crise, cultivando o seu interesse pessoal, necessariamente limitado. Entretanto, a desagregação alastrava e, lentamente, contagiava a vida de todos, devendo a miséria ser um sinal de alarme imediato. Todavia, os cidadãos enquanto indivíduos adiavam toda e qualquer tomada de posição e de consciência.

Não surpreende que Aristófanes seja considerado actual. De facto, é até profético.

Em Edimburgo (Inglaterra?) mas com o coração em Damasco (Iraque?)

Rui Pina Coelho

<>

England,
de Tim Crouch,
dir. Karl James Et a smith,
News from Nowhere,
2007 (Tim Crouch
e Hannah Ringham),
fot. Greg Piggot.



Título: England (2007). *Autor:* Tim Crouch. *Encenação:* Karl James Et a smith. *Desenho de som:* Dan Jones. *Interpretação:* Tim Crouch e Hannah Ringham. *Produção:* news from nowhere / The Traverse Theatre / The Fruitmarket Gallery. *Local e data de estreia:* The Fruitmarket Gallery, Edimburgo, 4 de Agosto de 2007.

¹ Este ano, no que à programação teatral diz respeito, o destaque terá ido para *The Bacchae*, de Eurípides, com encenação de John Tiffany e protagonizado pelo carismático Allan Cumming ou para a *Mabou Mines Dollhouse*, uma inventiva adaptação do texto de Ibsen, encenada pelo norte americano Lee Breuer, interpretada por Maude Mitchell e por um elenco de actores-anões.

Título: Damascus (2007). *Autor:* David Greig. *Encenação:* Philip Howard. *Cenografia:* Anthony MacIwaine. *Desenho de Luz:* Chahine Yavroyan. *Música:* Jon Beales. *Desenho de som:* Graham Sutherland. *Treino de dialectos:* Ros Steen. *Assistência de encenação:* David Overend. *Interpretação:* Dolya Gavanski, Paul Higgings, Khalid Armin e Alex Elliott. *Produção:* Traverse Theatre Company. *Local e data de estreia:* Traverse Theatre, Edimburgo, 27 de Julho de 2007.

Ver teatro em Edimburgo no mês de Agosto é muito difícil. Escolher um espectáculo de entre a abundante oferta que os vários festivais da cidade oferecem pode revelar-se uma tarefa extremamente complicada. Será fácil eliminar logo à partida todos os eventos que os vários festivais de cinema, de literatura, de artes plásticas ou de música oferecem? Ou ignorar o espectáculo em que a própria cidade se transforma? E depois, será fácil seleccionar de entre a exigente programação do *Edinburgh International Festival* ou acompanhar a ecléctica mesclagem de artes performativas que o *Fringe* propõe? Só para esta última edição do festival – o *off* mais emblemático de todos – a programação oficial ocupava um extenso caderno de 288 (!) páginas.

No meio deste circo de espectáculos onde todos querem distribuir o panfleto mais apelativo ou ter o cartaz mais bizarro; onde os actores exibem os momentos mais intensos dos seus espectáculos na movimentada *Royal Mile* lutando por cada metro quadrado com *stand up comedians*, malabaristas, cuspidores de fogo, cantoras líricas em cima de amplificadores e com todo um exército de artistas de rua; no meio de toda esta ruidosa programação de espectáculos apresentados na rua ou dentro de carros, de teatro do gesto ou da palavra, em inglês ou em búlgaro; onde se trituram os clássicos e se apresentam as promessas; onde o desejo de sobressair é tal que cada espectáculo quase que propõe um novo



sub-género; no meio de toda esta confusão pode ser difícil escutar a serena novidade que o último espectáculo de Tim Crouch aporta².

England é um espectáculo para ser apresentado em galerias de arte. Com texto de Crouch, é dirigido por Karl James e por a smith [sic], é interpretado pelo próprio autor e por Hannah Ringham, e é apresentado pela News From Nowhere, uma estrutura de produção sediada em Brighton (Inglaterra) com o objectivo de produzir o trabalho de Crouch e de "explorar as fronteiras entre o teatro, a educação e as artes visuais"³ – é co-produzido pela The Traverse Theatre Company, pela Fruitmarket Gallery, pelo Warwick Arts Centre e pela portuguesa Culturgest.

Em Edimburgo, *England* é apresentado na Fruitmarket Gallery onde está patente uma exposição / instalação do artista britânico Alex Hartley (n. 1963). Apesar de ser circunstancial (noutras localidades será apresentado com outros trabalhos), não deixa de ser significativo que a exposição de Hartley mostre várias fotografias do artista a escalar edifícios urbanos (*building*) onde o elemento humano aparece como que a parasitar

a superfície arquitectónica. Com efeito, também o trabalho de Crouch explora esta ideia de um corpo que habita um objecto estranho, transposto para fora do seu contexto. Dividido em duas partes, na primeira assistimos à breve história de uma personagem, namorado/a de um vendedor de arte que, devido a problemas cardíacos, tem que receber um transplante de coração. Na segunda parte, esta personagem procura a viúva do dador do seu coração, um árabe, para lhe agradecer. De acordo com o programa do espectáculo: "Esta é a história de uma coisa dentro de outra: um coração dentro do corpo de uma outra pessoa, uma cultura dentro da cultura de um outro país, um teatro dentro de uma galeria, uma personagem dentro de um actor, uma peça dentro do seu público". Com efeito, a ideia de transplante aparece como estruturante a um texto que viaja por um elenco de temas tão vasto como o comércio de arte, a globalização dos olhares, a solidão urbana, a economia dos afectos, a arte como terapia para a doença..., numa linguagem plena de poesia e de refrães, que colocam o espectador sempre em atenção e na necessidade de encontrar o referente correcto.

<

England,
de Tim Crouch,
dir. Karl James e a smith,
News from Nowhere,
2007 (Tim Crouch
e Hannah Ringham),
fot. Greg Piggot.

² Não passou, contudo, despercebido, tendo sido distinguido com os prémios *Fringe First*, *Herald Archangel* e *Total Theatre Award*. Prevêem-se apresentações em Lisboa (de 26 de Fevereiro a um de Março de 2008), Warwick, Dublin, Portland Oregon, Oslo, Quebecue, Vancouver, Manchester, Leeds, St. Ives, Bath, Brighton, Índia, Hong Kong, Tasmânia, Nova Zelândia, Nova Iorque e Londres. Tim Crouch já antes se apresentou em palcos nacionais com *My Arm* (Culturgest, 2004) e *An Oak Tree* (Culturgest / Alkantara, 2006).

³ Para mais informações veja-se: <http://www.newsfromnowhere.net/index.html>.

>
Damascus,
 de David Greig,
 dir. Philip Howard,
 Traverse Theatre
 Company, 2007
 (Dolya Gavanski
 e Paul Higgins),
 fot. Alan McCreddie.



Assim, por exemplo, "Salvaste-me a vida" tanto vai significando um agradecimento ao público - por estar a assistir -, ao Scottish Arts Council - por converter o antigo mercado numa galeria de arte -, ao namorado - pelo amor -, à arte - pela ajuda na doença -, ao médico - pelo diagnóstico - ou, finalmente à viúva do dador - pelo coração. Mas, porventura, o mais explícito refrão será o imperativo "Olha!" que vai colocando o público na estimulante situação de olhar para as fotografias de Alex Hartley ou de descobrir nas linhas brancas e frias da galeria as mesmas linhas de um apartamento requintado em Londres, de uma igreja ou de um quarto de hospital.

Apesar do aparato conceptual com que se mascara o espectáculo, a simplicidade com que se apresenta é desarmante. A narrativa é contada por dois guias que supostamente ali estão para mostrar a exposição de arte, mas que vão progressivamente perdendo esta função e assumindo-se na primeira pessoa do singular, adoptando a dimensão de vozes, uma masculina, outra feminina. Apesar da diferença de género são ambos a mesma personagem (o homem / a mulher que recebe um

transplante) o que coloca a sua figuração ao mesmo nível que o entendimento do espaço onde decorre a acção: ou seja, fica ao critério da imaginação do espectador, o que nos deixa muito próximos de um estado de pureza teatral.

Sendo que em cada representação os dois intérpretes negociarão ao vivo o que cada um dirá, assiste-se a um jogo de repetições, sobreposições, arritmias e silêncios que dá ao espectáculo uma intensidade e vibração muito peculiares. Para tal contribuirá também a rapidez com que as vozes passam de personagens a desabaços líricos. Assim, apesar do carácter estático da proposta cénica (dois actores que contam uma história parados junto a uma fotografia, numa galeria de arte) o que nos é proposto é uma vertiginosa viagem mental.

Crouch e Ringham, de roupas casuais e quotidianas, representam com visível prazer, escondendo (ou provocando) com sorrisos inocentes um desequilíbrio que oscila entre o desconforto de representar e o prazer pueril de contar uma história a quem a quer ouvir.

Se na primeira parte do espectáculo os dois actores



< >

Damascus,
de David Greig,
dir. Philip Howard,
Traverse Theatre
Company, 2007
(< Khalid Laith;
> Nathalie Armin,
Paul Higgins e Alex Elliot),
fot. Alan McCreedie.

estão rodeados pelos espectadores e próximos das obras de arte, na segunda todo o aparato é mais convencional: numa outra sala da galeria, com os espectadores já sentados, o duo de actores (um o Inglês, o outro o Intérprete), lado a lado, dirigem-se à viúva do dador do coração (o público...) para lhe agradecer. Com a acção situada agora algures no Médio Oriente, a inocência do gesto de agradecimento é confrontada com problemas de linguagem, diferenças de classe e de etnia, numa história onde o comércio de órgãos se confunde com o comércio de obras de arte. Os refrães voltam a ouvir-se ("Obrigado", "Salvaste-me a vida", "Olha!"), mas agora com uma literalidade que torna tudo mais brutal e muito mais incómodo.

Depois da saída dos actores, só no final, nos damos conta que o desconforto com que ficamos (nós, europeus) já antes tinha sido anunciado no título, *England*. A escolha por um topónimo faz radicar a questão na origem do olhar e no facto de que a nossa compreensão do mundo está inexoravelmente ligada ao sítio de onde olhamos, impondo os limites da nossa imaginação.

Tal parece ser também a premissa de David Greig,

com um texto que também tem por título um topónimo: *Damascus*. Aqui, acompanhamos a história de Paul (Paul Higgins), um autor e vendedor de manuais de língua inglesa, que viaja – relutantemente, pois deixa a sua mulher no Dia dos Namorados – para Damasco, com o objectivo de fechar um negócio. Contudo, e se as coisas não correm muito bem do ponto de vista comercial – com uma estadia que se supunha curta a tornar-se cada vez mais prolongada – do ponto de vista afectivo, Paul vai descobrindo cada vez mais motivos de interesse na capital da Síria: a bela Muna (Nathalie Armin), a sua interlocutora comercial, vai estimulando nele um interesse amoroso ao mesmo tempo que o vai instruindo no verdadeiro sentido da multiculturalidade; e Zacharia (Khalid Laith), o cómico recepcionista do hotel em que está albergado, vai alimentando nele uma simpatia paternal e vai entretendo os seus tempos mortos com discotecas e sonhos de um dia chegar a Hollywood. Haverá ainda Wasim (Alex Elliot), reitor de um colégio e potencial comprador dos manuais, mas que já se desinteressou do negócio e que disputa agora com Paul os afectos de Muna. Ao fundo, Elena

>
Damascus,
 de David Greig,
 dir. Philip Howard,
 Traverse Theatre
 Company, 2007
 (Alex Elliot, Nathalie Armin
 e Paul Higgins),
 fot. Alan McCreddie.



(Dolya Gavanski), a pianista ucraniana-cristã-ortodoxa-marxista-psicóloga-transexual, vai instalando e comentando a acção como se de um coro se tratasse.

Paul tem os sentidos alterados pois está fora do seu mundo: a metafórica ausência de cheiro com que a personagem chega a Damasco é sintomática do que já Tim Crouch evidenciava em *England*: o que somos depende de onde olhamos – transplantados para fora do nosso ambiente não passamos de um desconfortável corpo estranho.

Há demasiadas coisas que agrilhoam esta personagem ao seu local: o sotaque, a classe social, o *whisky*. Contudo, o embate de culturas é atenuado pois o espaço onde toda a acção se desenrola – um *hall* de hotel – é uma espécie de terra-de-ninguém: nem ocidente nem oriente. A única ligação ao mundo e à actualidade é uma televisão sempre ligada, mostrando imagens de um Médio Oriente em permanentes convulsões. Ainda assim, para Paul, centrado no seu olhar, os relatos de guerra iminente são só um estorvo que o impedem de voltar à Escócia e, em último caso, um pretexto para iniciar uma conversa fingindo interesse genuíno.

Philip Howard dirige o espectáculo para a Traverse Theatre Company, local de excelência da nova dramaturgia escocesa, com uma linguagem cénica depurada, atenta ao ritmo do texto e instalando o foco na contracena. O cenário de Anthony Maclwaine sinaliza eficazmente o *kitsch* de um anónimo hotel, ainda que fique a meio caminho entre a construção de uma metáfora e a implementação de uma cena mais verista. Os únicos momentos que contrariam a lógica realista do espectáculo

são os apartes (mais ou menos delirantes, mais ou menos líricos) da pianista. De resto, o registo é convencional e coloquial, tudo canonicamente arranjado: o herói agitado, o trio amoroso, o coro e o criado.

Contudo, é precisamente através desta última personagem que *Damasco* ganha um inusitado interesse. Zacharia, bufão e trapalhão, inconsequente ao ponto de aspirar que a sua boçal biografia possa ser motivo de um filme em Hollywood (ou, em última análise, de um qualquer canal televisivo escocês), enquanto personagem nunca aspira a superar a sua condição de criado. Todavia, com o seu gesto suicida final altera toda a estrutura interna do espectáculo colocando-se na posição de herói e protagonista. *Damasco* torna-se então não a história do vendedor de manuais de língua inglesa para estrangeiros, que de início não consegue sair da Síria e depois já não quer sair, para passar a ser a história do rapaz que só pensava em sair e rumar ao ocidente – *Damasco* passa a ser a história do rapaz que precisava de um transplante de país.

Partindo de dois topónimos, *England* e *Damasco*, Crouch e Greig falam da constituição das identidades culturais e de como o mundo hoje se articula e relaciona. A globalização, a crescente facilidade de mobilidade, a constante procura por melhores condições de vida levam a que cada vez mais alguém esteja como estrangeiro num qualquer lugar. Num tempo que o mundo tem tendência para ser descrito a preto e branco, sabe bem olhar para todas as matizes coloridas que estes espectáculos propõem. Enquanto esperamos por um tempo em que os olhares não tenham raízes tão profundas.



The Pillowman:
O homem almofada,
 de Martin McDonagh,
 enc. Tiago Guedes,
 Teatro Municipal
 Maria Matos, 2006/2007
 (Gonçalo Waddington,
 Nuno Lopes
 e João Pedro Vaz),
 fot. João Tuna.

<

Contar histórias... terríveis

Paulo Eduardo Carvalho

Titulo: The Pillowman – O homem almofada (The Pillowman, 2003). Autor: Martin McDonagh. Tradução e encenação: Tiago Guedes. Cenário e animação: Jerónimo Rocha, Joana Faria e Nico Guedes. Figurinos: Carolina Espírito Santo. Música original: Hugo Leitão. Desenho de luz: José Álvaro Correia. Assistente de desenho de luz: António Pedra. Interpretação: Albano Jerónimo, Gonçalo Waddington, João Pedro Vaz e Marco D'Almeida. Produção: Teatro Municipal Maria Matos. Local e data de estreia: Teatro Municipal Maria Matos, Lisboa, 7 de Setembro de 2006. Reposição: Teatro Nacional S. João, Porto, 7 de Setembro de 2007 (com Nuno Lopes a substituir Albano Jerónimo).

Martin McDonagh não é propriamente um dramaturgo desconhecido dos palcos portugueses, muito embora as anteriores três produções nacionais de peças suas tenham tido lugar em territórios mais "periféricos" do que aquele que mais recentemente lhe garantiu o Teatro Municipal Maria Matos, que vem sendo tão eficazmente dirigido por Diogo Infante. Na realidade, em 1997, a companhia Visões Úteis apresentou *O aleijadinho do Corvo* no Pequeno Auditório do, então também muito activo, Rivoli Teatro Municipal, com encenação de António Feio, igualmente responsável pela radical transferência do cenário original das ilhas Aran de *The Cripple of Inishmaan* para a açoriana ilha do Corvo. Independentemente dos méritos muito discutíveis da adaptação, o espectáculo tornava evidente o talento cómico do dramaturgo. Mais recentemente, Luís Nogueira traduziu e Gil Salgueiro Nave encenou *A rainha de beleza de Leenane* e *O Oeste solitário*, produzidas, respectivamente, pelo CENDREV, em 2003, e pelo Teatro das Beiras, em 2004.

Estas duas últimas peças integram a chamada "trilogia de Leenane" – a que só falta acrescentar *A Skull in Connemara* – originalmente co-produzida pela prestigiada Druid Theatre Company irlandesa e pelo Royal Court Theatre londrino. Estreadas entre Fevereiro de 1996 e Junho de 1997, em Galway, com subsequentes apresentações em Londres e Nova Iorque, aquelas três

peças seriam responsáveis pela projecção quase planetária do dramaturgo, objecto de inúmeros prémios e do interesse de outras culturas e tradições teatrais. A produção original daquelas três peças seria acompanhada, ainda em 1996, pela estreia de *The Cripple of Inishmaan*, no Royal National Theatre, à qual se viria a juntar, já em 2001, *The Lieutenant of Inishmore*, segundo momento de uma projectada nova trilogia, dedicada às míticas ilhas Aran, que se concluiria por uma peça muitas vezes anunciada, mas nunca publicada nem levada à cena, *The Banshees of Inisherin*¹.

A repetida escolha de cenários irlandeses – exactamente o mesmo "mundo ocidental" representado por alguns dos dramaturgos que haviam fundado o Abbey Theatre e a moderna dramaturgia irlandesa, com destaque para John Millington Synge – fez com que estas suas peças fossem recebidas como "irlandesas", não obstante a origem londrina do dramaturgo (mas descendente de pais irlandeses) e as muito óbvias afinidades de algumas das suas obsessões com as tendências mais evidentes da dramaturgia britânica dos últimos anos do século XX. Não por acaso, Aleks Sierz incluiria *The Beauty Queen of Leenane* num dos últimos capítulos do seu influente estudo *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*.

Aquelas suas primeiras peças caracterizam-se por uma abordagem intensamente paródica – não só da tradição dramática irlandesa, mas também das

¹ O programa do espectáculo editado pelo Teatro Municipal Maria Matos refere justamente esta peça como parte da segunda trilogia do dramaturgo, mas incorre num erro mais grave ao confundir *Connemara* com as ilhas Aran...

>
The Pillowman:
O homem almofada,
 de Martin McDonagh,
 enc. Tiago Guedes,
 Teatro Municipal Maria
 Matos, 2006/2007
 (Gonçalo Waddington),
 fot. João Tuna.



representações mais turísticas da Irlanda como idílio pastoral –, combinada com uma irreverência que pode ser vista como pós-moderna na capacidade de multiplicar e articular uma vasta variedade de referências, que podem ir das mais bizarras situações ou personagens das já clássicas peças de Synge até um tipo de violência mais próximo de universos cinematográficos como o de Quentin Tarantino². Reveladoras de um génio cómico raro, aquelas ficções não hesitam em recuperar as soluções mais eficazes, e emocionalmente manipuladoras, do melodrama oitocentista ou das *soaps* e *sitcoms* da televisão norte-americana das últimas décadas. Caricatura, grotesco, violência, crueldade, têm sido algumas das dimensões apontadas à sua obra dramática. Mas enquanto alguns críticos lhe elogiam o génio intertextual e paródico, outros censuram-lhe a tendência para o estereótipo e a representação quase neo-colonial de uma Irlanda obscura, insular e violenta, mergulhada em lutas intestinas no seio da família e da comunidade.

Estreada no palco do Cottesloe, do Teatro Nacional britânico, em Novembro de 2003, *The Pillowman* representa uma novidade considerável no percurso criativo do dramaturgo, não só pela estratégia de maior abstracção em termos do espaço da acção – tudo parece passar-se num vago e não nomeado regime totalitário –, mas também por uma maior contenção na exploração dos recursos cénicos convocados para a figuração da violência. Muito embora continuemos a ter demoradas cenas de tortura, o universo mais terrível desta peça é transportado para pequenas narrativas, histórias infantis que tornam mais evidente um sentido quase sempre terrível associado à experiência familiar. Já em 1997, no auge da sua glória teatral, McDonagh declarara a um crítico de teatro irlandês a sua ambição única de contador de histórias, convocando um exemplo que adquiriria uma diferente reverberação após a estreia deste *The Pillowman*:

Estamos todos aqui e temos o nosso tempo na terra. Os irmãos Grimm tiveram o seu tempo e deixaram estas histórias atrás de si.

Deixar atrás de si pequenas coisas que mais ninguém seria capaz de fazer é muito mais interessante do que dizer coisas em geral sobre a natureza humana que a maior parte das pessoas consegue fazer se tentar. Espero conseguir continuar com estas histórias em lugar de alcançar algum tipo de posição em que me sinta obrigado a dizer alguma coisa de especial. (McDonagh *apud* O'Toole 1997/ Trad. m.)

Foi justamente aquela peça que o realizador Tiago Guedes encenou em Setembro de 2006 para o Teatro Municipal Maria Matos, em Lisboa, e que, exactamente um ano mais tarde, foi mostrada ao público do Porto, na abertura da temporada do Teatro Nacional S. João. Descontada a lamentável opção em preservar o título inglês original, remetendo uma sua tradução para a condição de discreto subtítulo – *O homem almofada* –, o espectáculo dirigido por Tiago Guedes mostrou-se amplamente empenhado em recuperar as mais interessantes dimensões da ficção dramática de McDonagh: essa estranha combinação de um humor lúdico com uma irrisão inquietante, capaz de penetrar e de dar a ver alguns dos mais perturbadores interstícios da natureza humana, ora através da renovação permanente de um quase "bestiário", sempre hábil e surpreendentemente encenado, ora por via de uma não menos extraordinária e perturbadora imaginação ficcional e de um inegável talento cómico.

The Pillowman mostra-nos a história de um jovem escritor, chamado Katurian, que é preso e interrogado, devido ao facto de muitas das suas terríveis histórias virem tendo tradução concreta nos assassinios de um conjunto de crianças, encontradas mortas nas exactas circunstâncias descritas nesses seus textos. Dessa primeira cena, cuja preocupação parece centrar-se na responsabilidade social do escritor – como se o dramaturgo estivesse a colocar-se a si próprio em cena –, passamos, no espectáculo, para um encontro com o irmão de Katurian, e para uma explicação do seu universo: Michal, o irmão, fora repetidamente torturado pelos pais de ambos – o que também explica a sua maior fragilidade e sinais evidentes de alguma deficiência – até à intervenção radical, mas

² A atracção do dramaturgo pelo cinema encontraria uma mais ampla concretização, em 2005, com a escrita do argumento e a realização de *Six Shooter*, um sombrio e sangrento filme de 27 minutos que, no ano seguinte, conquistaria o Óscar de melhor curta-metragem.



<

The Pillowman:
O homem almofada,
 de Martin McDonagh,
 enc. Tiago Guedes,
 Teatro Municipal Maria
 Matos, 2006/2007
 (Marco D'Almeida
 e Gonçalo Waddington),
 fot. José Frade.

reparadora, do futuro escritor. Tanto no episódio do interrogatório, como na cena entre os irmãos, e ainda na cena final em que Katurian regressa à presença dos seus interrogadores, os diálogos são atravessados pela revelação mais narrativa das terríveis histórias do escritor, que – como o encenador português compreendeu – emprestam à peça um fulgor maior do que o que seria assegurado pela simples estrutura dramática.

As sucessivas cenas da produção portuguesa desenrolam-se num espaço cenográfico habilmente susceptível de um diálogo produtivo com o desenho de luz (de José Álvaro Correia) – nomeadamente através de jogos de sombras e transparências –, mas cujo principal traço é a deslocação para um plano superior da cela onde se encontram os dois irmãos. Rigor na concepção e justeza na execução são alguns dos principais atributos de um espectáculo cujo momento mais inesquecível será, contudo, o do surpreendente filme de animação criado (por Jerónimo Rocha, Joana Faria e Nico Guedes) para acompanhar a história da "Pequena Jesus" – uma inversão de género de que a tradução não tira partido –, na qual se cruzam a fantasia mais horrível com o tipo de redenção só proporcionado pela imaginação criativa. Num gesto de extraordinária argúcia dramática e consequência cénica, Tiago Guedes transfere a dramatização da história pela rapariga e pelos seus pais prevista no texto original de McDonagh para uma situação que, talvez, melhor preserve a intensidade do contador de histórias.

O espectáculo é interpretado por um conjunto bem conhecido de actores – Gonçalo Waddington, João Pedro Vaz, Nuno Lopes – que na reposição portuense substituiu Albano Jerónimo – e Marco D'Almeida, capazes de transmitir, com graus variados de subtilidade e consequência, um universo dominado pelos registos tão diversos da ferocidade e da inquietação, do humor e da compaixão. A proximidade das idades destes experimentados, mas ainda jovens, actores não parece, contudo, favorecer a exploração plena de algumas das situações mais inquietantes proporcionadas pela ficção dramática de

McDonagh, insistindo num efeito de "representação" que, embora dramaturgicamente coerente, subtrai ao espectáculo a possibilidade de uma diversa espessura.

Uma última nota para sublinhar o ousado trabalho dramático operado pelo tradutor e encenador sobre o texto original de Martin McDonagh, facto relativamente ao qual o programa original da produção do Maria Matos era, infelizmente, omissivo, desse modo inibindo o espectador de ter a percepção do alcance exacto da intervenção de Tiago Guedes, que só agora a leitura da tradução integral da peça, entretanto, publicada por aquele Teatro Municipal, na sua nova colecção, permite avaliar mais amplamente.

Recorde-se, ainda, que a imaginação de McDonagh como contador de histórias encontrou eco numa outra criadora portuguesa: inspirada pela produção londrina de *The Pillowman*, Paula Rego criaria um tríptico no qual dava corpo e imaginava cenários para a personagem que confere o título à peça – um ser feito de almofadas que encoraja as crianças pequenas a suicidarem-se, de forma a evitarem uma vida inteira de sofrimento... Como declarava a pintora, numa entrevista concedida a Helena Teixeira da Silva e publicada na extinta revista *Grande reportagem* de 27 de Novembro de 2004: "Aquilo é cheio de contradições, de coisas misteriosas, terríveis, cruéis. Mas tem um sentido de humor extraordinário. E tem qualquer coisa que me diz muito" (Rego 2004: 64). A todos nós, acrescentaria, como o espectáculo de Tiago Guedes tão diversamente demonstrava.

Referências bibliográficas

- McDONAGH, Martin (2007), *The Pillowman: O homem almofada*, trad. Tiago Guedes, Lisboa, Teatro Municipal Maria Matos.
- O'TOOLE, Fintan (1997), "Nowhere Man", *The Irish Times*, 26 de Abril.
- REGO, Paula (2004), "Paula no país das maravilhas", entrevistada por Helena Teixeira da Silva, *Grande reportagem*, Ano XV, 3.ª Série, 27 de Novembro, pp. 56-66.
- SIERZ, Aleks (2001), *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber.

Fotografias, rebuçados e histórias cantadas

João Carneiro

<>

Ópera

(adaptação coreográfica da ópera *Dido e Eneias* de H. Purcell), concepção Tiago Guedes e Maria Duarte, Materiais Diversos, 2007 (< Tiago Guedes; > Maria Duarte), fot. João Ridrigues.



Título: Ópera (a partir de *Dido e Eneias*, de Purcell, 1689). *Concepção e Interpretação:* Tiago Guedes e Maria Duarte. *Música:* Henry Purcell. *Participação Especial:* Sílvia Figueiredo. *Assistente da direcção artística:* Pietro Romani. *Acompanhamento artístico:* Augusto M. Seabra. *Figurinos:* Aleksandar Protich. *Desenho de luz:* Mafalda Oliveira. *Maquilhagem:* Sasha para M.A.C. *Adereços:* André Murraças. *Produção:* Materiais Diversos. *Co-Produção:* ZDB Negócio (Portugal), Le Vivat, scène conventionnée Danse et Théâtre, Armentières (França), Théâtre de L'L, Bruxelas (Bélgica). *Apoio:* RE.AL. *Local e data de estreia:* Negócio, Lisboa, 27 de Julho de 2007.

A ópera dá a ver, como o teatro, uma acção. Diferentemente do teatro, dá a ver uma acção com música. A escuta é fundamental, ver e ouvir são indissociáveis. O teatro dá a ouvir a acção, no caso de haver diálogos, mas pode haver teatro sem palavras, claro; eventualmente, até sem acção, mas deixemos agora essa questão, que abre o campo para outras ainda, que nos arrastariam para longe do espectáculo em causa, *Ópera*, de Tiago Guedes e Maria Duarte.

Trata-se de um espectáculo concebido a partir da ópera *Dido e Eneias*, de Purcell, representada pela primeira vez em 1689. Contudo, somos logo avisados, lendo as notas do autor, corroboradas pelas notas do assessor artístico Augusto Seabra, para uma característica: "Interessou-me trabalhar não tanto (ou não só) com a musicalidade mas também o próprio processo de escuta

que ela proporciona: o tipo de atenção, o estado físico e mental que propicia. Como trabalhar coreograficamente a escuta?"¹

Estamos num terreno algo diferente do da encenação, mesmo do da encenação de ópera feita por coreógrafos e bailarinos. A relação dos bailarinos com a dança, com a música e com o corpo gera, com alguma razão, uma expectativa particular em relação aos trabalhos que criam para ou com a ópera. Afinal, o corpo tem sido objecto de uma relação complexa, muitas vezes difícil, no teatro ocidental, e a dança pode, muitas vezes, obrigar a rever atitudes que pareciam ter esquecido que um actor é um corpo, que a sua presença é a presença de um corpo, e que a voz, tantas vezes entendida como uma espécie de desmaterialização do corpo, deve a sua existência a esse corpo tantas vezes secundarizado pelo teatro – e tudo

¹Tiago Guedes, nos textos de apresentação do espectáculo.



< >

Ópera

(adaptação coreográfica da ópera *Dido e Eneias* de H. Purcell), concepção Tiago Guedes e Maria Duarte, *Materiais Diversos*, 2007 (< Maria Duarte; > Tiago Guedes), fot. João Ridrigues.

isto se pode aplicar à ópera, e à vida da ópera nos lugares em que é realizada.

Pina Bausch e Trisha Brown são duas das figuras da dança contemporânea que mais significativamente têm contribuído para uma incursão de coreógrafos na ópera, na maneira de encenar tendo em conta a relação particular do corpo, da música e da palavra, numa articulação complexa que ajuda a realizar as possibilidades de recepção, de entendimento e de construção de sentidos que, na ópera, estão em jogo. Anne Teresa de Keersmaeker é outra das figuras que, a partir da dança, tem vindo a propor modalidades de refazer a relação entre palavra, música e dança – o mesmo se poderia dizer de outros coreógrafos, como Bill T. Jones, por exemplo, mas a escolha aqui é estritamente exemplificativa e funcional, de maneira nenhuma histórica e muito menos exaustiva. O trabalho de Anne Teresa de Keersmaeker aborda muito livremente os terrenos do teatro e da ópera, sem se preocupar demais com uma restituição de um objecto segundo uma determinada expectativa, como acontece com a encenação de uma peça de teatro ou de uma ópera, mas segundo uma abordagem que junta materiais diversos e propõe

resultados que, relativamente ao que se espera de uma encenação, são inesperados².

Este aspecto inesperado, este tipo de imprevisibilidade, faz parte da estrutura de objectos como o *Lied*, ou mesmo, e até certo ponto, a ópera. Trata-se, em qualquer destes dois casos, de articular palavras e música, de maneira que nenhum texto ou conjunto de palavras é o mesmo depois de ser articulado com a música – e isto, realmente, do melodrama ao *Lied*, do recitativo à ária. Um caso semelhante é o do movimento e da música, no qual nem um nem a outra são totalmente reconhecíveis na sua autonomia depois de articulados de maneira a constituírem um todo, independentemente de qualquer exercício de análise que permita a consideração de cada elemento individualmente, e independentemente de termos em atenção o facto de a composição de muitas obras coreográficas que incluem música serem compostas independentemente da música, e de a junção dos dois elementos ser a articulação *a posteriori* de duas entidades inicialmente autónomas. Em *Ópera*, o espectáculo de Tiago Guedes e Maria Duarte, ouvimos a ópera *Dido e Eneias* na sua integralidade, excepto uma pequena sequência final.

² Uma listagem relativamente completa dos espectáculos de Anne Teresa de Keersmaeker pode ser encontrada no seu livro (2002).

Tiago Guedes e Maria Duarte – ele coreógrafo e bailarino, ela actriz – estão em cena durante todo o tempo de execução da música, que é o tempo de duração do espectáculo. Estão vestidos de igual, com um fato inteiro, de Aleksandar Protich, uma espécie de malha que cobre o corpo do pescoço até ao salto das botas. A roupa sugere, no traço do figurino e nos desenhos do tecido, cenas e motivos florais em tons de castanho dourado, o universo decorativo do barroco ou do rocóco – e, por associação, de uma forma muito lata, um período marcado, também, por uma estilização particular da representação teatral e de ópera. É este universo estilístico, entre a dança e a representação, que guia a construção coreográfica do espectáculo, económico nos seus movimentos, que por sua vez sugerem, muito mais do que reproduzem exactamente, o universo a que se referem. É um universo que, na sua recriação, em *Ópera*, é gerido por uma grande economia de gestos, por uma ênfase na pose que evita o *pathos*, por uma ostensão que seria simbólica, ou demasiado simbólica para ser realmente eficaz, se não fosse investida de um forte e consciente artificialismo, de uma consciência do acto de dar a ver coisas que foram feitas há muito tempo mas são, ou podem ser, revisitadas, refeitas – ou ressuscitadas – periodicamente.

É neste ponto, o da consciência do artifício que preside à feitura dos materiais – a ópera, a execução – que é particularmente relevante o facto de os dois intérpretes interpretarem integralmente, em *playback*, todas as personagens da ópera, com excepção dos coros: Dido e Eneias, a rainha e o herói, apaixonados e posteriormente condenados a separar-se; Belinda, a confidente da rainha; as feiteiras. Os intérpretes do espectáculo não organizam materiais como numa encenação, em que outros representam e cantam. Eles representam, mexem-se, e apropriam-se de um aspecto essencial da ópera, o canto, recorrendo à mímica, naquilo que é uma dos artificios maiores e mais perturbantes, na sua ostensiva maneira de se mostrar falso, cópia, reprodução e impossibilidade de pensar que estamos perante um qualquer original. O *playback*, essa imitação muda da voz, é o original de si próprio, e nunca como neste espectáculo. A verdadeira paródia deforma o seu modelo para o subverter e, simultaneamente, lhe prestar homenagem, ou para afirmar a sua dependência face ao original que toma como ponto de partida. *Ópera* não chega a deformar nem a subverter

o seu modelo, antes lhe presta homenagem, refazendo mentirosamente aquilo que lhe é essencial, a voz, que neste caso é a dos cantores de uma gravação disponível comercialmente. Este aspecto é determinante para a originalidade do espectáculo, e permite ouvir a ópera de uma maneira que, acrescentando ao trabalho dos primeiros intérpretes, cronologicamente – os cantores e os músicos da gravação – cria, a partir da espacialização e do movimento global proposto em cena, uma nova escuta, ou pelo menos uma escuta diferente. Como as marionetas, que representam um corpo real a partir da ostensão do carácter artificial da representação e assim refazem possibilidades de entendimento da representação e do representado, também *Ópera* possibilita um entendimento original de um objecto substituindo um traço fundamental desse objecto – a presença física de cantores – por uma representação desse traço. Neste caso, essa representação, sendo uma cópia deflacionada do original, acentua aquilo que na cópia falta, e que está presente apenas em som. A consciência de uma perda é modificada pela consciência do que se passa no processo em que se dissociam coisas que habitualmente estão associadas – corpo e voz, por exemplo – e que, em vez de se propor refazer o objecto original, o restitui sob uma forma diferente. Finalmente, a economia de meios e a simplicidade aparente da proposta, refazem para o espectador o carácter imediato de uma relação que a ópera, nos seus melhores momentos, proporciona. De tal modo que, num dos interlúdios orquestrais, é perfeitamente possível divertirmo-nos, inocentemente como todo o verdadeiro prazer, com a rapariga (Silvia Figueiredo) que vende fotografias autografadas dos intérpretes, e distribui rebuçados gratuitamente, enquanto trauteia – realmente, com voz – a música que vai continuando a ouvir-se. Podemos levar para casa as caras e os corpos dos verdadeiros artistas, em papel, enquanto os *drops* se derretem, realmente, sem deixar outras marcas a não ser um leve sabor na língua, e traços de açúcar no sangue, detectáveis, eventualmente, num hemograma.

Referência bibliográfica

KEERSMAEKER, Anne Teresa de (2002), *Rosas*, Tournai, Bruxelas, La Renaissance du Livre.

Carlo Goldoni mal entendido e mal tratado

Sebastiana Fadda



<

Goldoni Terminus, de Edoardo Erba, Rui Zink e Tena Stivicic (a partir do *canevas* de Carlo Goldoni *Les inquiétudes de Camille*), enc. Toni Cafiero, Dramma Italiano do Teatro Nacional Croato Ivan Pl. Zajc de Fiume, Teatro Stabile della Sardegna, Teatro Nacional D. Maria II e Biennale di Venezia, TNDMII, 2007, fot. Drazen Sokcevic.

Título: Goldoni Terminus. Texto: Edoardo Erba, Rui Zink e Tena Stivicic. *A partir de:* *Les inquiétudes de Camille* *canevas* em *trois actes* (10 décembre 1761) de Carlo Goldoni. *Encenação:* Toni Cafiero. *Coordenação:* Mani Gotovac. *Cenografia:* José Manuel Castanheira. *Coreografia:* Zak Valenta. *Música:* Darko Jurkovic com o Darko Jurkovic Trio. *Iluminação:* Maurizio Viani. *Intérpretes:* Galiano Pahor, Leonora Surian, Mirko Soldano, Rossana Bubbola, Elena Brumini, Rita Cruz, Woody Neri, Massimo Nicolini e Piergiuseppe di Tanno. *Co-produção:* Dramma Italiano do Teatro Nacional Croato Ivan Pl. Zajc de Fiume, Teatro Stabile della Sardegna, Teatro Nacional D. Maria II e Biennale di Venezia. *Local e data de estreia em Portugal:* Teatro Nacional D. Maria II (Sala Garrett), Lisboa, 19 de Julho de 2007.

Há quem conteste o lado escatológico de certa forma inerente às comemorações de efemérides, em especial às homenagens *post-mortem*, pelo facto de por essa via se desenterrarem ciclicamente cadáveres ilustres, caídos no esquecimento em tempos comuns. Mas nesses actos públicos há uma componente ética, que é desejável alimentar e manter viva. Enquanto cidadãos é, pois, francamente consolador saber-se que a memória colectiva não é curta nem branqueia o passado. É por isso de toda a justiça lembrar aquelas personalidades que marcaram a nossa história cívica ou cultural, lançando sementes positivas de esperança e promovendo a expansão do conhecimento no processo evolutivo da humanidade.

As questões que por vezes se levantam dizem respeito ao modo como essa lembrança é manifestada, à sinceridade

do impulso que desencadeia os eventos circunstanciais, à honestidade dos contextos em que se inserem ou que acabam por criar.

Estas considerações surgem ligadas a *Goldoni Terminus*, um dos espectáculos que integraram a segunda edição da Mostra Internacional de Teatro (MITE' 07) organizada pelo Teatro Nacional D. Maria II, uma iniciativa que reclama ser uma importante janela aberta para o mundo, para a criação contemporânea, para as diferentes modalidades de formulação das várias estéticas que co-existem em vários espaços geográficos ou no mesmo espaço de um palco. Trata-se, afinal, da demonstração de uma saudável convivência entre as pluralidades de visões e gostos. Mas esta aspiração à concreta aplicação do regime democrático neste contexto não pode gerar confusões entre os deveres

>
Goldoni Terminus,
 de Edoardo Erba, Rui Zink
 e Tena Stivicic
 (a partir do *canevas* de
 Carlo Goldoni
*Les inquiétudes de
 Camille*),
 enc. Toni Cafiero,
 Dramma Italiano do Teatro
 Nacional Croato Ivan Pl.
 Zajc de Fiume,
 Teatro Stabile della
 Sardegna,
 Teatro Nacional D. Maria II
 e Biennale di Venezia,
 TNDMII, 2007,
 fot. Drazen Sokcevic.



que cabem às instituições e os direitos que assistem ao sector privado, por aí distinguindo-se os direitos reivindicáveis pelos cidadãos e os exigíveis pelos consumidores. Para desfazer ambiguidades, caso houvesse alguma, diria que o Estado no sentido institucional e político deve preocupar-se com o bem dos cidadãos e a eles prestar contas dos seus actos; o sector privado, num sistema desenfreadamente liberal como é o actual, preocupa-se com o lucro e lida com empregados (ao seu serviço) ou consumidores (dos seus produtos) – em geral, as duas figuras coincidem e os bens comercializados devem ser o mais vendáveis possível, pelo que não precisam de responder a necessidades edificantes.

Ora, no caso de *Goldoni Terminus* parece-me ter havido uma inegável promiscuidade entre público e privado: públicos foram os financiadores e público deveria ter sido o interesse do seu projecto; privadas foram as formas de actuação e a comerciais cheiraram os seus resultados. E não é sem frustração e amargura que o afirmo, enquanto cidadã e espectadora.

Em Fevereiro de 2007 recebi com genuíno entusiasmo o convite para participar no projecto no papel de tradutora, a fim de verter para italiano o texto português de Rui Zink. Fui informada sobre o desejo de homenagear Carlo Goldoni no tricentenário do seu nascimento com uma produção transnacional envolvendo Itália (o Teatro Stabile della Sardegna e a Bienal de Veneza), Portugal (o Teatro Nacional D. Maria II) e Croácia (Dramma Italiano do Teatro Nacional Croato Ivan Pl. Zajc de Fiume). Em vez da montagem de uma peça mais ou menos conhecida, o ponto de partida seria um *canovaccio* em três actos redigido por Goldoni na sua estada parisiense, em 1761, com o título *Les inquiétudes de Camille*. Três escritores dos três países – Edoardo Erba para a Itália, Rui Zink para Portugal e Tena Stivicic para a Croácia – foram desafiados a pegar nesses três actos, um para cada um, e a desenvolvê-los de forma pessoal. O espectáculo, dirigido pelo encenador Toni Cafiero, teria como língua final o italiano e seria apresentado nos teatros e manifestações (todos públicos,

bem entendido) envolvidos na co-produção. Havia, em potência, todos os ingredientes para que se cumprisse a feliz conjugação entre dever e serviço públicos, num esforço de internacionalização – e de intercâmbio cultural – por parte dos vários parceiros.

Infelizmente, nem sempre as boas intenções produzem bons resultados. E o espectáculo foi, sob muitos aspectos, decepcionante. De Goldoni ficou a usurpação do nome, assumindo a homenagem os contornos de um evento de mau gosto se não mesmo de declarado grotesco. Do *canovaccio* ficou a sua utilização como pretexto e pouco mais do que os nomes das personagens, que não os sentidos que a eles podemos associar. Assim, Pantaleão apareceu não como o honesto mercador burguês de sólidos princípios morais, tomando as devidas distâncias relativamente a uma aristocracia indolente e corrupta, mas como um velho nojento e libidinoso. A Rosaura coube a personificação da mulher matrona, mandona, ordinária e interesseira, que se sabe vender ao melhor oferente ou que satisfaz os seus apetites sem escrúpulos. Os criados e as restantes personagens eram resíduos de estereótipos das máscaras da *commedia dell'arte*. No lugar do compassivo retrato de manias, vícios e virtudes humanas, houve o esboço a traço grosseiro da sua caricatura. Onde se pretendia mostrar uma *commedia all'improvviso* que convocava elementos da realidade e da contemporaneidade, apareceu um remendo de enredo, esfarrapado e mal contado, que se enxertava abusivamente no *canovaccio* original. A leveza goldoniana tornou-se leviandade e a sua graça baixo gracejo gratuito. Resumindo: em vez da arte triunfou o artifício.

O mal-estar instalava-se nos espectadores desde a sua entrada na sala, com actores que ostentavam uma presença falsamente descontraída e casual, que ligasse palco e plateia, enquanto em cena um músico equipado de guitarra eléctrica e figurino anos 50 do século XX, estilo neto de Elvis Presley, nos atormentava com os seus acordes deixando ecoar uma pergunta muda: o que estava a fazer ali? A resposta vinha muito mais tarde, quando se percebia



que não se assistia a uma comédia de costumes à moda de Goldoni, mas que se estava perante uma sua revisitação, sob a forma da comédia musical (em que as canções por vezes eram interpretadas pelos actores, outras vezes vinham de um *juke box*, numa selecção curiosa e sem critério manifesto). Porém, o conceito de actualização e as relações com a realidade dos nossos dias partiam de bases distorcidas, resultaram de uma leitura mais próxima das vulgares *sit-com* televisivas de ínfima categoria, que se repercutiam no acima referido enredo, estranhas às indicações goldonianas. Pantaleão, a mulher e o filho geriam um hotel de propriedade de uma suposta multinacional americana. A anunciada e hipotética chegada ao hotel de uma estrelinha do mundo do espectáculo para presenciar a Bienal de Veneza desencadeava acções que desembocavam no nada, porque afinal a vedeta ausente capricharia mudando de ideias à última hora. Uma Camilla *coquette*, lasciva e ingénua ao mesmo tempo, herdeira da fortuna do falecido patrão, já não lutava pelo amor do seu Arlequim, mas tinha como novo objectivo tornar-se numa diva da música internacional, prestando-se a audições e manipulações por parte do *star system* que acabaria por a aniquilar.

As ambições do encenador de mostrar a actualidade de Goldoni e as de inserir elementos de crítica à sociedade actual, estavam todavia desajustadas em relação ao produto híbrido a que deu vida. A insistência nos aspectos brejeiros criava um divórcio insanável entre *Goldoni Terminus* e o Goldoni dramaturgo que serviu de cobaia para um exercício pseudo-artístico e para um evento pseudo-cultural. Por outro lado, o excesso de *intermezzi* musicais e de bailaricos, que rematavam num fado final, esmoreciam o possível alcance da denúncia do mundo em que vivemos, revertendo-a no seu contrário, ou seja, numa exaltação do vazio e do espectacular, aptos a satisfazer e divertir destinatários pouco exigentes, mais próximos de consumidores do que de público.

Uma coisa é certa: Goldoni não estava lá. Quem o conhecia ficava na impossibilidade de o encontrar e quem

não o conhecesse aumentaria o seu desconhecimento devido à imposição de uma forma superior (ou inferior, dependendo dos pontos de vista) de ignorância. O objectivo que tinha dado impulso à co-produção falhou. O que sobrou foi uma ideia de teatro de destino discutível por ter sido apresentado em espaços institucionais, e uma visão banalizada e degradada de um certo mundo no qual nem todos se reconhecem, e que é possível combater com as armas da cultura. Há outros teatros e há mais mundos. Felizmente!

Pela referida parte de tradutora que me coube nesta experiência posso, ainda, testemunhar a minha perplexidade perante o mistério da autoria do texto que assim serviu de base ao espectáculo: quem foi/foram o/os autor/es da peça? Quem coordenou o seu trabalho de maneira a haver uma certa unidade ou pelo menos uma coerência que harmonizasse as diferentes linguagens propostas? Já foram referidas as fragilidades dramáticas e cénicas do espectáculo, já foi mencionada a informação oficial sobre a fonte aparentemente utilizada e sobre os seus reescritores, mas o facto é que da parte assinada por Rui Zink bem pouco sobreviveu. O escritor português não assinou um texto mercenário e lesivo dos direitos do seu antecessor, respeitou o espírito e o *canovaccio* goldonianos, fazendo um trabalho honesto, digno e deontologicamente correcto. Ora, quem alterou, apagou e reescreveu o texto dele? Como foi possível transformar as escaramuças amorosas entre Camilla e Arlequim nos anseios de ingresso da jovem criada na feira das vaidades do Olimpo musical?

Não: nem Rui Zink estava lá. Nem nos é dado saber ou formular ilações sobre a responsabilidade dos seus dois colegas quanto à dramaturgia. O que se pode inferir é que por certo houve falhas na coordenação que prejudicaram irremediavelmente o espectáculo no seu conjunto, bem como uma falta de comunicação que levou uma leitura de sentido único a dominar sobre outras possíveis e eventuais.

Seria iníquo, porém, falar apenas em aspectos negativos. A cenografia de José Manuel Castanheira,

<

Goldoni Terminus,
de Edoardo Erba, Rui Zink
e Tena Stivicic
(a partir do *canevas* de
Carlo Goldoni
*Les inquiétudes de
Camille*),
enc. Toni Cafiero,
Dramma Italiano do Teatro
Nacional Croato Ivan Pl.
Zajc de Fiume,
Teatro Stabile della
Sardegna,
Teatro Nacional D. Maria II
e Biennale di Venezia,
TNDMII, 2007,
fot. Drazen Sokcevic.

minimalista e funcional, teve um bom aproveitamento: muito simples, feita de estruturas de metal que aludiam ao espaço de um palco no palco, sem bambolinas mas com pernas cenografadas que deslizavam com ágeis gestos dos actores mostrando esboços de interiores ou de espaços abertos. Tratou-se de uma solução inteligente, constituindo uma versão modernizada dos antigos cenários em tela pintada. Isso, todavia, foi insuficiente para salvar o espectáculo, pois perante a falta de substância, a forma torna-se ainda mais acessória. A função estética, absolvida também pelo desenho das luzes, não consegue ter autonomia numa arte interdisciplinar como é o teatro, nem bastar por si só para colmatar as lacunas ao nível dos conteúdos.

Reconheça-se, ainda, que não houve preguiça ou falta de trabalho: os actores bem se esforçaram por serem creíveis e sinceros. Ao longo de quase três horas o seu empenhamento era bem visível, tal como a tensão final nos seus rostos, no momento de agradecerem os poucos aplausos consolatórios de um público insatisfeito. Tanto esforço mal canalizado era aflitivo para todos. No fim, comungámos a tristeza pela ausência do espírito de Goldoni. Por não ter sido entendido por quem mais teve a possibilidade de o amar, tendo convivido com ele sem o ver, nos meses antecedentes à estreia. Refiro-me ao encenador, pelo seu papel fundamental de *deus ex-machina* da cena. Ou então, ele também: onde esteve?

É evidente que o espectáculo poderia ser analisado sob outras perspectivas. E que para outros analistas a sua qualidade poderia ser considerada excelente, em conformidade com as tendências e as modas de muito teatro pós-moderno que está a ser feito por profissionais respeitados e de prestígio. Ainda, os critérios subjacentes às escolhas do encenador bem podem ter servido outros objectivos, diferentes dos que foram apontados e que até resultam do texto que Margarida Gil dos Reis escreveu para o programa do MITE' 07. Até seria aceitável o intuito

de criar um espectáculo polémico, que pusesse em discussão a modernidade de Goldoni de forma provocatória e assumidamente *kitsch*, mas a questão é que nesse caso devia estar inserido noutra contexto, devia visar outro público e teria sido oportuno escolher outros espaços de apresentação, não convencionais, não institucionais, mas antes privados.

Não sendo assim, é fundamental que os responsáveis pelo projecto se perguntem o que é que aconteceu, o que é que não funcionou no processo de montagem do espectáculo e como se pôde chegar ao desvio das boas intenções iniciais. Chegados a este ponto, não havendo remédio para que já foi feito, o que se pode desejar é que o falhanço seja útil na profilaxia de novos desacertos em futuras operações semelhantes. Que devem ser estimuladas, pois não é a sua validade que está a ser posta em causa, antes pelo contrário, mas é preciso ter sempre bem presentes os pressupostos subjacentes, os objectivos a atingir, bem como o público-alvo e o espaço de apresentação adequado.

Em Lisboa, com o seu fraco entusiasmo, viu-se que o rei andava nu. E não é razão suficiente para amenizar os acontecimentos o facto de o espectáculo ter sido recebido com maior calor por parte do público e da crítica na Bienal de Veneza e na Sardenha. A antropologia demonstra-nos que, nas falsas democracias, não há melhor maneira de controlar o dissentimento do que pela via da assimilação institucional, enquanto a verdadeira transgressão requer autonomia espiritual e financeira.

Esperamos – temos a certeza – de que haverá uma redenção, um resgate da memória goldoniana, numa nova produção que envolverá o Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro dos Aloés e o Cendrev, mas quanto a esta experiência internacional, finalmente e em consonância com o pensamento binarista típico da cultura ocidental, poder-se-iam formular duas hipóteses: assistimos ao espectáculo errado no teatro certo? Ou ao espectáculo certo no teatro errado?



Homem = Homem? Brecht = Brecht?

Christine Zurbach

*Título: **Homme pour homme** (1926). Autor: Bertolt Brecht. Tradução: François Regnault. Encenação: Emmanuel Demarcy-Mota. Assistente de encenação: Christophe Lemaire. Cenografia e iluminação: Yves Collet. Colaboração cenográfica: Michel Bruguière. Som: Jefferson Lembeye e Walter N'Guyen.*

Figurinos: Corinne Baudelot. Música original (harpa): Bruno Mantovani. Maquilhagem: Catherine Nicolas. Adereços: Clémentine Aguetant. Consultora literária: Marie-Amélie Robilliard. Interpretação: Hugues Quester; Marie-Armelle Deguy; Philippe Demarle; Charles-Roger Bour; Jauris Casanova; Sandra Faure; Stéphane Krähenbühl; Gérald Mailet; Sarah Karbasnikoff; Pascal Vuillemot; Laurent Charpentier e Constance Luzati (harpa). Produção: La Comédie de Reims – CDN / Théâtre de la Ville – Paris. Apoio: Culturesfrance. Apresentação em Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II (Sala Garrett), 24 e 25 de Julho (no âmbito de MITE' 07. Mostra internacional de teatro).

Após uma primeira presença em Portugal em 2006 com *Rinoceronte* de Ionesco incluído no programa da MITE' 06, a companhia francesa da Comédie de Reims, dirigida pelo encenador Emmanuel Demarcy-Mota, voltou a Lisboa em Julho deste ano, no âmbito da MITE' 07, trazendo o espectáculo *Homme pour homme*¹, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Numa parceria consolidada, também este ano, um espectáculo bilingue encenado por Demarcy-Mota, *Tanto amor desperdiçado*, com tradução de Nuno Júdice, juntou técnicos e artistas teatrais de Portugal e França, com digressões previstas nos dois países. São dados que revelam um empenho crescente das instituições na busca de projectos internacionais, e reflectem também, neste caso, uma postura coerente por parte da companhia de Reims cujo programa artístico-teatral, de acordo com os materiais de promoção disponibilizados, segue "dois eixos: por um lado, [a insistência] do encenador (...) na formação de um colectivo de actores, autores e músicos, unidos por um projecto comum; por outro, [a promoção da] abertura da companhia às colaborações internacionais e à residência artística de outros grupos no espaço da

Comédie"², além de investir na formação do público jovem.

Para o espectador português³, a programação de uma peça como *Homem por homem* poderia ser considerada como uma infeliz redundância dos repertórios em cena, se a própria peça não fosse já um clássico da nossa modernidade. De facto, artistas e espectadores parecem voltar a ela com idêntica insistência, quer para aprofundar a sua decifração, quer para com ela progredir na compreensão de uma das fábulas brechtianas aparentemente mais simples na sua componente temática e, simultaneamente, mais complexa no seu tratamento cénico, do mesmo modo que o próprio Brecht a ela regressou várias vezes, adequando e ajustando o seu sentido, desde a versão inicial de 1926 até à encenação de 1953, de acordo com as mudanças que se sucediam no mundo.⁴

O dramaturgo do espectáculo, François Regnault, fala da equação aritmética expressa pelo título, "homem = homem", para imediatamente a questionar e recordar: "Mas será que esta equação 'homem=homem' é mesmo verdadeira? Uma fábula brechtiana propõe-se primeiro

<

Homme pour homme, de Bertolt Brecht, enc. Emmanuel Demarcy-Mota, Comédie de Reims – CDN / Théâtre de la Ville – Paris, 2007, fot. Jean-Louis Fernandez.

¹ O espectáculo é intitulado *Homem vale Homem* no programa da MITE' 07 (p.18). A tradução dá conta da reflexão do dramaturgo François Regnault, também autor da tradução da peça para francês, que afirma: "em rigor, *dever-se-ia traduzir Homem por homem por homem = homem*, porque é a expressão de uma equação aritmética (o alemão utiliza o verbo 'ser' onde o francês diz 'é igual a')".

² *Ibidem*, p.20

³ Em Portugal, a obra foi levada à cena, por ordem cronológica, no Teatro da Comuna (enc. João Mota, em 1978), no Centro Dramático de Évora (enc. Luis Varela, em 1992) e no Teatro da Cornucópia (enc. Luis Miguel Cintra, em 2006).

⁴ Ver a esse respeito as informações preciosas da investigadora Vera San Payo de Lemos para a edição portuguesa da peça: "No seu conjunto, todas estas versões reflectem o modo como Brecht foi reagindo às grandes transformações sociais e políticas ocorridas entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial" (in Brecht 2004: 17).

>
Homme pour homme,
 de Bertolt Brecht,
 enc. Emmanuel
 Demarcy-Mota,
 Comédie de Reims – CDN
 / Théâtre de la Ville – Paris,
 2007,
 fot. Jean-Louis Fernandez



que tudo uma situação de que experimenta os impasses e as saídas (...) depois avança, vai, vem, bifurca-se, questiona-se a si própria, parece chegar a uma conclusão, mas cabe ao público dizer o que ela mostrou, ou até demonstrou⁵. A orientação assim adoptada remete para o espectador a responsabilidade da construção do sentido e responsabiliza duplamente o encenador confrontado com uma peça considerada como (a mais) representativa da dramaturgia do teatro épico, portanto fortemente ligada à questão da sua "forma". De resto, essa é mais

uma chave de leitura deixada pelo mesmo analista: «antes de saber o que a fábula diz, ou quer dizer, é preciso dizer o que ela conta»⁶. Ou seja, definir a fábula desse "drama cômico" cuja construção se desenvolve em dois momentos distintos: a história de Galy Gay, deixando a sua casa para comprar um peixe no mercado e aceitando prestar um serviço aos soldados, seguida da demonstração metódica da sua transformação, com uma separação épica assumida pela personagem da viúva Begbick enquanto porta-voz do dramaturgo que refere explicitamente.

⁵ Cf. dossiê de dramaturgia elaborado por François Regnault e gentilmente cedido pela companhia.

⁶ *Ibidem*.

Uma segunda chave importante para situar a leitura proposta por Demarcy-Mota encontra-se no *Jornal do Teatro* do TNDMII, onde o espectáculo *Homme pour homme* é descrito como "uma leitura contemporânea do texto de Brecht, considerado pela crítica como uma comédia anti-guerra", sendo uma peça que propõe ao espectador "uma reflexão sobre aquilo que [o encenador] designa de "novo tipo de homem", um homem construído, ou melhor, fabricado"⁷. Com apoio na "actualidade do tema", oito décadas depois de a peça ter sido escrita, o encenador prossegue de certo modo o trabalho sistemático de reescrita da peça assumido pelo dramaturgo alemão de modo a promover leituras verdadeiramente contemporâneas do seu texto, em particular da questão sem resposta fora de um quadro histórico identificado: "quem é Galy Gay", aquele que diz de si próprio: "Acreditem em mim e não se riem, sou um homem que não sabe quem é. Mas esse Galy Gay não sou, isso eu sei. O que deve ser fuzilado, não sou eu. Mas quem é que eu sou?".

A consequência dessa opção é a escolha por parte do encenador de uma abordagem que privilegia a problemática da massificação do indivíduo, no contexto específico da condição militar actual, permitindo que a peça, agora alvo de uma nova interpretação, seja actualizada no sentido literal – ou seja, inscrita na nossa actualidade. Ficará por conseguinte por resolver a relação entre um texto assim privado de uma neutralidade própria do seu valor de demonstração, necessária à eficácia da teoria teatral que determinou a sua elaboração e cujo papel foi (e continua a ser) determinante nos debates sobre o papel do teatro na sociedade a partir da segunda metade do século XX.

O resultado posto em cena mostra, de facto, que, para responder a tal intenção de aproximar o tema do nosso tempo, a proposta do encenador permitiu (ou necessitou de) uma valorização da dimensão psicológica da personagem protagonista da fábula, no trabalho interpretativo pedido ao actor. Na verdade, o mesmo documento de apresentação do espectáculo refere o carácter ambíguo da narração da transformação do pacífico estivador Galy Gay no guerreiro enraivecido Jeraiah Jip: "Ter-se-á Galy Gay deixado manipular ou, pelo contrário, estará a tirar proveito da situação? Será Jeraiah Jip uma personagem onde se refugiou ou terá, de facto, mudado? Onde reside a ambiguidade deste homem que não soube dizer não?"⁸

Contrariamente à habitual frieza objectiva das leituras mais claramente inspiradas nas orientações brechtianas, geralmente propostas pelos encenadores dos últimos trinta ou quarenta anos, é nítida a preocupação de aproximar o espectador da problemática posta em cena. Assim, o ambiente militar e bélico, brutal e perigoso, no qual a acção se desenvolve apresenta-se como muito familiar para o nosso imaginário diariamente alimentado com a cinematografia e as reportagens televisivas – em particular no Iraque com as suas mulheres-soldados, para apenas citar os mais mediáticos... De acordo com as opções próprias de uma grande produção, e afastando-se do

modelo épico original, mais elementar nos seus meios, o espaço é elaborado com cenários imponentes de grande volume e algum aparato técnico que se sucedem no palco aberto, em que o indivíduo isolado se dilui, apenas reconfortado pelo refúgio no grupo e seu anonimato.

A cenografia leva o espectador para os lugares míticos da guerra, real ou de ficção, como o acampamento envolto numa luz pálida, ou o descampado hostil, num ambiente enublado, de lusco-fusco ou claro-escuro.

Preferencialmente estruturada em focos de luz vertical, com recortes nítidos ou de lado com imagens espectrais, a claridade sinistra que predomina deixa adivinhar uma maquilhagem nos rostos que privilegia a camuflagem como estratégia e como condição, ressaltando apenas a cor vermelha do sangue ou em adereços pontuais de grande significado. Também o elenco dos actores compõe um grupo alargado de soldados que multiplica e amplifica a situação do trio, acentuando a perda da individualização de Galy Gay progressivamente articulada com a massa anónima do regimento.

Se bem que conotada com dimensões próprias de montagens para grandes espectáculos, a encenação procurou não descuidar um recorte da progressão na demonstração proposta por Brecht, recorrendo a meios conhecidos da dramaturgia de estilo épico. Na nova tradução por François Regnault, a enunciação do texto surge cortante, o ritmo sem relevo da frase banal é privilegiado, com alguns efeitos quase rimados, úteis para uma quebra do naturalismo inerente ao conteúdo dos diálogos e das situações cénicas. Nesse plano, também, nota-se a importância dada à intervenção da música, fiel ao modelo épico, com execução da partitura original para harpa tocada ao vivo e inserida no decurso da acção em cena em momentos chave da acção. Outros meios são aproveitados, como o burlesco que pontua o jogo do actor-Galy Gay e o cómico da ida do sargento Blood Five ao *wagon* da viúva na noite da trovoadas, ou o jogo circense no assalto ao pagode ou na cerimónia do chá no templo, ou o recurso à projecção, à voz *off* e à "Canção das coisas que passam", aos títulos no "negócio" do elefante...

Insistindo na singularidade do "caso Galy Gay", um indivíduo anódino que acabará por derrubar uma fortaleza do Tibete, o encenador produziu uma leitura que, retomando o questionamento lançado por Brecht, aproxima deliberadamente o espectador de problemáticas sombrias do nosso tempo, a do homem como número, explorado e perdido na massa⁹, mas simultaneamente se afasta do pessimismo da tradição criada em torno desse texto, revelando-se mais sensível à dimensão lúdica – e por isso, sábia – da dramaturgia de Brecht na sua estimulante e permanente capacidade de provocação.

Referência bibliográfica

BRECHT, Bertolt (2004), *Teatro 2*, Lisboa, Cotovia.

⁷ *Jornal do Teatro*, TNDMII, 13, Julho de 2007, Lisboa MITE' 07, Mostra Internacional de Teatro, p. 08

⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹ Cf. n. 2.

>
 Quando o Inverno chegar,
 de José Luis Peixoto,
 enc. Marco Martins,
 Teatro São Luiz, 2007
 (Gonçalo Waddington,
 Nuno Lopes,
 Dinarte Branco),
 fot. José Frade.



Mentira e método

Paulo Filipe Monteiro

Título: Quando o Inverno chegar. Texto: José Luis Peixoto. Dramaturgia: Marco Martins, Nuno Lopes, Beatriz Batarda, Dinarte Branco, Gonçalo Waddington. Encenação: Marco Martins. Cenografia: João Mendes Ribeiro. Figurinos: Adriana Molder. Música original e direcção musical: Pedro Moreira. Desenho de Luz: Nuno Meira. Voz e elocução: Luís Madureira. Caracterização: Sano de Perpesac. Adereços: Carlos Matos. Interpretação: Beatriz Batarda, Dinarte Branco, Gonçalo Waddington, Nuno Lopes. Músicos: Carla Simões, Paulo Pacheco, Pedro Moreira, Otto Pereira/Líviu Scripcaru, Luis Gomes/Ana Rita Pratas, Andreia Marques/Ana Isabel Dias. Produção: São Luiz Teatro Municipal. Local e data de estreia: Teatro São Luiz, 7 de Junho de 2007.

A singularidade deste espectáculo começa pela singularidade das suas condições de produção. Um grupo de actores (Gonçalo Waddington, Nuno Lopes e Beatriz Batarda) e o realizador de cinema Marco Martins (que se notabilizara pelo filme *Alice*, com estes actores) propuseram-se ao director do teatro São Luiz fazer um espectáculo. E Jorge Salavisa respondeu com a proposta de trabalharem com José Luis Peixoto, um escritor da mesma geração (nascida nos anos 70), que já no São Luiz assinara a sua primeira peça (que resultou no notável *À manhã* do Teatro Meridional). Tal contra-proposta resultava, nas palavras do próprio Salavisa, do "desejo de dar continuidade ao trabalho como dramaturgo deste jovem e talentoso escritor. Porque às vezes em Portugal a escrita teatral peca por ser demasiado avulsa e porque não há, de facto, muitas condições para o desenvolvimento sustentado de uma dramaturgia nossa, original"¹.

A este singular ponto de partida podia ainda assim ter-se seguido a metodologia tradicional do teatro – ou do cinema. Mas isso não aconteceu. Inspirando-se vagamente na *Montanha mágica* de Thomas Mann, Peixoto propôs a *situação* de três homens fechados num sanatório há vários anos, que num passeio pela floresta encontram uma rapariga grávida à beira do suicídio (inicialmente inspirada na Helena de *Luz em Agosto* de Faulkner); e propôs também algumas cenas, "como forma de apontar

horizontes específicos para as vozes das personagens". Seguiram-se vários meses (de Novembro de 2006 a Maio de 2007) de trabalho sobre essas propostas. Um processo de escrita colectiva que costuma ser raro no teatro ou no cinema. Mas há bons exemplos, como o do dramaturgo e cineasta Mike Leigh (aliás referido por Marco Martins): mesmo nos seus filmes, apesar dos habituais e apertados constrangimentos de produção, Leigh consegue fazer vingar um método próprio, em que o guião não está todo escrito e as filmagens podem parar durante semanas para incorporar as sugestões e exigências dos actores, os quais, ao encarnarem as personagens, são afinal quem melhor as conhece na pele. Foi assim que, a partir da proposta de Peixoto, cada actor (os três iniciais mais Dinarte Branco) "iniciou uma exploração da sua personagem, criando-lhe a sua dimensão psicológica e física, atribuindo-lhe um passado, um presente e uma expectativa de futuro, conferindo-lhe gostos, ambições e recalcimentos"².

A partir da criação destas personagens desenvolveram-se as habituais discussões de mesa mas também as improvisações – menos habituais, sobretudo quando, como neste caso, foram sistemáticas, intensas e demoradas. São alguns os encenadores portugueses que recorrem a improvisações mesmo diante duma peça previamente escrita: porque o sentido de um texto não deve ser predeterminado por um debate exclusivamente feito à

¹ Salvo indicação em contrário, todas as citações são do programa do espectáculo.

² Palavras do encenador.



<

Quando o Inverno chegar, de José Luís Peixoto, enc. Marco Martins, Teatro São Luiz, 2007 (Beatriz Batarda, Gonçalo Waddington, Nuno Lopes, Dinarte Branco), fot. José Frade.

mesa. Mas aqui tratou-se de encontrar não apenas o subtexto como o próprio texto da peça. Depois Marco Martins filmou e montou o que tinha sido colectivamente criado. E em seguida José Luís Peixoto rescreveu: "em alguns casos", diz, "o resultado final reflecte um trabalho feito a partir dessas ideias [sugeridas pelos próprios actores]; noutros casos, trata-se, praticamente, da transcrição, e necessário aperfeiçoamento, dessas mesmas ideias." Daí que na ficha do espectáculo surja: "texto de José Luís Peixoto" e "dramaturgia" do encenador e dos quatro actores. Honra lhes seja feita.

Quase tudo neste espectáculo recomenda que tal método venha a ser adoptado mais vezes. Ergueu-se assim um magnífico texto de teatro, capaz de dialogar com alguns clássicos da dramaturgia. O quase refere-se apenas ao facto de algumas improvisações da primeira parte não terem sido sacrificadas à economia narrativa e dramática. Compreende-se: a riqueza e frescura do jogo dos actores era surpreendente e fascinante; tanto mais surpreendente quanto infelizmente estamos pouco habituados a uma presença em palco que parece fazer nascer em cada noite, diante dos olhos do público, as personagens como seres vivos, cheios de *nuances*, sentindo-se na hora performativa um jogo cúmplice e não totalmente predefinido entre elas; tanto mais notável quanto essa cumplicidade nunca anulava os claros contrastes que as definiam e as lutas de poder entre elas. Mas a segunda parte do espectáculo fazia sentir uma certa duração excessiva: por culpa de alguma escusada deriva na primeira parte, já que só no fim dela a estrutura dramática ganhava densidade.

Marco Martins soube, nesta sua primeira encenação para teatro, encontrar um registo ao mesmo tempo inovador e bem definido. Tal como no espectáculo *The Pillowman*, encenado em 2006 no Teatro Maria Matos por outro cineasta, Tiago Guedes (também com quatro actores, um dos quais Gonçalo Waddington), tem-se a impressão de que o teatro está a ser enriquecido por gente que, não estando formatada no cânone teatral,

tem a coragem de construir universos próprios, *sui generis*, e a capacidade de os transmitir com clareza. Em *Quando o Inverno chegar* sentem-se algumas referências, claro: além de Thomas Mann e Faulkner, escreve o próprio encenador, "será impossível não pensar em Beckett e Tchekov": e poderíamos acrescentar Kafka, porque é para esse lado que o absurdo por vezes se inclina. Mas tais referências surgem unificadas e ultrapassadas por uma ideia forte, que o encenador remete para as leis de Newton, sobretudo a da inércia: um corpo que esteja em movimento ou em repouso tende a manter o seu estado inicial; ou seja, traduz Marcos Martins, "todos os corpos são 'preguiçosos'": o espectáculo "propõe-nos um universo ficcional abstracto, com regras e tempos próprios, dominado pela inércia, escondida atrás da máscara de uma doença (...), pela perversidade quase infantil das personagens que, incapazes de se porem em causa, presas às memórias angustiantes de um passado distante e temerosas do seu futuro, optam por ficar paradas." Nessa espécie de suspensão no tempo e no espaço sentem-se as afinidades electivas com Beckett e Tchekov. Mas existem afinal reviravoltas na narrativa que contrariam tal inércia.

As referências literárias e científicas, o encenador soube juntar referências visuais: "as imagens levantam inúmeras questões e possuem histórias escondidas para além daquela que vemos, estimulam o pensamento e a imaginação. Por isso, confrontei os actores com imagens de Anthony Goicolea e todo o seu trabalho, em fotografia e desenho, sobre a perversidade juvenil de rapazes fechados em espaços de clausura, bem como o de artistas como Bernard Faucon, Loretta Lux ou Paula Rego". Soube também implementar e incentivar a metodologia de improvisações. Nelas ou a partir delas soube dirigir os actores, admiráveis (sobretudo os homens, uma vez que Beatriz Batarda acabou por ficar aprisionada num registo vocal agudo que lhe permitiu menos jogo do que o dos seus colegas – e no seu melhor momento, um monólogo veemente, largava esse registo). Marco Martins soube não só proteger a sensação de que as cenas se criavam cada noite pela

>
 Quando o Inverno chegar,
 de José Luis Peixoto,
 enc. Marco Martins,
 Teatro São Luiz, 2007
 (Nuno Lopes,
 Gonçalo Waddington,
 Dinarte Branco,
 Beatriz Batarda),
 fot. João Mendes Ribeiro.



primeira vez mas também criar acontecimento com soluções de encenação, como virar de repente o discurso de uma cena directamente para a plateia, interpelando o público. Soube ainda, e souberam magnificamente os actores, jogar com os *tempos* das falas e dos movimentos.

Soube ainda coordenar uma equipa de criadores excepcionais. Outro dos protagonistas do espectáculo era, no bom sentido, a cenografia de João Mendes Ribeiro. Este arquitecto e cenógrafo, um pouco mais velho (nasceu em 1960), quis criar uma "paisagem mental" – e conseguiu. Tendo pela frente o desafio da alternância de cenas de exterior e interior, entre sanatório e floresta, ou mais precisamente, entre quarto, varanda, floresta, cemitério e estufa, não optou por fazer sair e entrar elementos, mas sim por fazer os actores circular entre os diferentes espaços: perdeu-se assim a possibilidade de introduzir surpresas cenográficas ao longo do espectáculo mas ganhou-se a surpresa de um espaço misterioso, assombroso e essencial, quase todo ocupado por troncos de pinheiro – e ganhou-se a dinâmica das trajectórias das personagens por essa floresta, o que em muito serviu tanto a dramaturgia como o ritmo cénico. O cenógrafo também não optou por arrumar de um lado o interior e de outro qualquer lado o exterior: suspendeu o sanatório quase a meio do palco, no meio das árvores, como caixa feita de ferro oxidado, placas de madeira e cimento, assente em pilares que replicavam os troncos e faziam lembrar certos edifícios de Le Corbusier. Esse dispositivo mais abstracto e construtivista (mas fisicamente rude nos materiais) visava, nas suas palavras, consubstanciar "a estranheza da paisagem ficcional e onírica onde decorre a acção". Segundo o cenógrafo (*apud* Guerreiro 2004: 19), "a utilização das formas simples, austeras e de rigor geométrico, a tendência para a redução do número de elementos e de operações envolvidas na composição e a vontade de conseguir o máximo de tensão com os mínimos meios formais são características comuns a todos os meus cenários."

O desenho de luz, de Nuno Meira, explorou admiravelmente essa cenografia, ajudando a definir cada

espaço e a ir mudando as temperaturas da cenografia durante o longo espectáculo. Ao fundo, entre as árvores, surgia de vez em quando a orquestra: cinco instrumentistas e por vezes (mais à frente e em cima) um soprano cantando poemas de Goethe em alemão, de modo a permitir "uma leitura um pouco mais abstracta" e remeter para a Europa central, escreveu o compositor e director musical Pedro Moreira. Um luxo, esse recurso a orquestra ao vivo: tão eficaz nas suas intervenções, na criação de "paisagens psicológicas", e, pela própria surpresa do canto lírico, abrindo o espectáculo a um diálogo entre modernidade e epocalidade.

Mendes Ribeiro gosta também de explorar "as dissonâncias entre o cenário (intemporal) e os figurinos (datados), reflectindo a sobreposição de tempos diferentes, que localiza a acção e confere espessura à história" (*ibidem*). Foi o que aconteceu neste espectáculo, no diálogo com os figurinos de Adriana Molder, que, em conjunto com a certa caracterização de Sano de Perpesac, soube criar figuras ao mesmo tempo concretas e abstractas, contrastantes e homogéneas, de início do século XX e intemporais (veja-se o figurino de Nuno Lopes, recriando o arquétipo do príncipezinho exuperiano).

Mas vale a pena sublinhar: não bastava a reunião de tantos talentos. O que de mais notável este espectáculo tinha era a transformação do talento em acontecimento, graças a uma metodologia criativa que importa reter e experimentar. Disse um dia Picasso que "a arte é uma mentira que nos ajuda a descobrir a verdade". Sobretudo quando não se julga detentora da verdade *a priori* quando sabe a cada momento inventar o seu método.

Referência bibliográfica

GUERREIRO, Mónica (2004), "Essencialidade, austeridade, silêncio", *Sinais de cena*, n.º 2, APCT/CET, Dezembro, pp.18-21.

Tronco comum

Constança Carvalho Homem

Titulo: A última ceia, ou sobre "O cerejal" de Anton Tchekov. Encenação: Mónica Calle. Assistência de encenação: David Pereira Bastos. Interpretação: Ana Ribeiro, Bruno Simão, David Pereira Bastos, Mónica Calle, Mónica Garnel, Rita Só, Rute Cardoso, Simon Frankel, Telmo Bento, Tiago Mateus e Vasco Santos. Produção: Alexandra Gaspar. Assistência de produção: Joana Gusmão. Local e data de estreia: Casa Conveniente, Lisboa, 23 de Julho de 2007.

Titulo: O cerejal (Visněvyj sad, 1904). Autor: Anton Tchekov. Tradução: António Pescada. Encenação: Rogério de Carvalho. Cenografia: João Mendes Ribeiro. Figurinos: Bernardo Monteiro. Desenho de som: Francisco Leal. Desenho de luz: Jorge Ribeiro. Interpretação: Emília Silvestre, Jorge Pinto, Ivo Alexandre, Laura Barbeiro, Laurinda Chuingue, Bernardo de Almeida, Jorge Vasques, Miguel Sopas, Clara Nogueira, Marta Gorgulho, Miguel Eloy e Alexandre Falcão. Produção: Ensemble – Sociedade de Actores. Local e data de estreia: TeCA, Porto, 25 de Maio de 2007.



<

*A última ceia,
ou sobre O cerejal de
Anton Tchekov,
enc. Mónica Calle,
Casa Coneniente, 2007
(Rita Só, Mónica Garnel
e Rute Cardoso),
fot. Maria Azevedo.*

Foi para mim um acaso feliz que duas companhias muito distintas, mas amplamente firmadas, recuperassem, no mesmo ano, um texto tão fundamental como *O cerejal*, de Anton Tchekov. Porque não há sentidos únicos, nem únicos sentidos, a Casa Conveniente e o Ensemble confirmam, com as suas contingências próprias, a irredutibilidade dos clássicos e reafirmam o lugar de Tchekov no cânone ocidental.

O anúncio d'*A última ceia* continha, desde logo, uma nota levemente irónica. Dizia qualquer coisa como "4 ementas, 4 espectáculos" e exibia uma lista saturada de ingredientes *gourmet*, a funcionar como uma falsa tónica. Não, este formato não é copiado de um casino. A ceia é um *work in progress* e o trabalho da Casa Conveniente fez-se no sentido de expor ao público diferentes momentos de apropriação do texto e dos paradigmas tchekovianos. Isto equivale a dizer que, ao fazer a reserva, o espectador

tem a possibilidade de escolher uma zona de sedimentação do processo. Neste ponto, a Casa arrisca uma grande generosidade, porque dá ao público um espectáculo que tem, em parte, a horizontalidade e a franqueza de um ensaio.

A última ceia não procura ser um espectáculo acabado. Tem uma estrutura até certo ponto definida e o que sobra é maleabilidade. Começou por ser unicamente interpretado pelo elenco feminino da Casa, a quem estão entregues personagens fixas, e posteriormente foi recebendo um a um os intérpretes masculinos em regime de rotatividade. Daqui resulta a exposição de graus muito diferentes de compromisso e incorporação do texto – hiperventilação nas mulheres, leitura (quase) à primeira vista nos homens. Aliás, os momentos iniciais do espectáculo, com as mulheres sentadas à mesa, arquejantes e de olhos fechados, e os homens, pouco mais que recortes em contraluz, parecem já delinear a convicção de que a forma mais simples de

>
A última ceia,
 ou sobre O cerejal de
Anton Tchekov,
 enc. Mónica Calle,
 Casa Coneniente, 2007
 (Rita Só, Mónica Garnel
 e Rute Cardoso),
 fot. Maria Azevedo.



<>
O cerejal,
 de Anton Tchekov,
 enc. Rogério de Carvalho,
 Ensemble, 2007
 (< Laura Barbeiro,
 Alexandre Falcão
 e Miguel Eloy;
 > Jorge Pinto),
 fot. João Tuna.



O cerejal radica precisamente nesta clivagem. E porque se trata desta Casa, isso não deixa de ser também uma afirmação. É claro que a construção das personagens tende menos para a diferenciação (apesar da sisudez de Vária e da estridência de Duniacha) e mais para aproximação a um substrato. Nelas, um tecer de espera e uma certa arritmia; neles, a gravitação próxima da displicência.

A implantação da atmosfera faz-se pelo equilíbrio de contrários, já que a sala congrega preciosismos da aristocracia com sintomas de decadência. Há um aprumo estranho, arcaizante, na mesa e nas camisas, que contrasta com a terra que atapetou toda a sala. Por outro lado, a fronteira entre a *performance* e o acto social do jantar vai sendo progressivamente esbatida à medida que os actos, e os pratos, se sucedem, à medida que nem o público se coíbe de se servir uma segunda vez. Bem urdida e bem conduzida por Mónica Calle, *A última ceia* tem um elenco muito equilibrado e é quase injusto nomear este ou aquele intérprete; ainda assim, sublinho o trabalho de Mónica Garnel, de uma naturalidade desarmante.

Por seu turno, *O cerejal* do Ensemble é o regresso a um território conhecido, porventura o culminar de um processo de maturação iniciado em 1989, quando Emília Silvestre e Jorge Pinto trabalharam com Rogério de Carvalho n' *O jardim das cerejeiras*, no contexto de uma produção do há muito extinto TEAR. Efectivamente, talvez a familiaridade com o texto, bem como a memória recente do universo do autor, expliquem em parte o esforço de subtracção que parece conduzir o espectáculo: Rogério de Carvalho chega a este *Cerejal* depois de uma encenação para a Escola da Noite em 2004; o Ensemble volta ao *Cerejal* já depois de *O tio Vânia*, que co-produziu com a Assédio e com o TNSJ em 2005. Digo subtracção porque se trata de um espectáculo quase exclusivamente alicerçado no trabalho de actor e que assim sublinha a auto-suficiência do texto ou, pelo menos, deste texto. Há, por isso, um transferir da ênfase para a presença plástica e vocal do elenco que lateja no túnel negro. Que fique claro: digo subtracção como quem diz soma, uma vez que essa presença

foi muitíssimo eficaz. Aliás, esta escolha permite a apreensão de uma vertente que suponho facilmente elidida ou ofuscada noutras produções – a do próprio texto como lugar de rememoração, onde as falas assumem uma função mnemónica.

Espacialmente, há um rendimento máximo que decorre do mínimo em palco. A boca de cena abre-se como uma janela sobre o cerejal, como uma plataforma para a melancolia de Liubov e Gaév. Mas longe de ser exclusivamente uma janela de retrospectiva, a boca de cena alberga também sofreguidão e expectativa: é lá mesmo que Lopákhin incha de orgulho ao afirmar o seu novo-riquismo e que Trofimov apregoeia a alvorada da revolução. Se há um chumbo ao dandismo feudal da velha Rússia, é ali que ele acontece; se há um *test-drive* aos valores da nova Rússia, é ali que ele acontece. Por outro lado, os flancos do palco estão reservados às personagens mais lúcidas e às mais perigosas: ainda que só lhe vejamos os pés, é num dos flancos que Vária chora quando se apercebe que nunca será Lopákhina; é nos flancos, nas mãos de Charlotta e EpiKhódov, as personagens mais circenses e alienadas, que se erguem armas em palco; finalmente, é nos flancos que lacha se insinua e pratica os seus pequenos golpes.

Do ponto de vista das áreas coadjuvantes, tanto a sonoplastia como a cenografia parecem seguir uma mesma linha de recorrência e ampliação verbal. Há, de facto, uma tentativa de associação de diferentes lugares da memória enunciados no texto quer a objectos, quer a temas musicais, e que a meu ver é bastante conseguida. Este mecanismo funciona de tal modo que, após a venda da propriedade, o palco se reduz a formas que reconhecemos, ainda que só intuitivas por baixo de lençóis, e que, às primeiras notas de cada tema, podemos deduzir um referente. Os figurinos são o terceiro vértice de um trabalho rigoroso de composição e o seu maior mérito é, possivelmente, a acuidade da adequação a cada personagem. Há neles uma vertente quase familiar que adensa a legitimação de cada uma daquelas pessoas e as torna inteiras, reconhecíveis.



<

O cereja,
de Anton Tchekov,
enc. Rogério de Carvalho,
Ensemble, 2007
(Jorge Vasques,
Emília Silvestre
e Bernardo de Almeida),
fot. João Tuna.

Mas há um outro filão que o encenador não deixou escapar. As três grandes interpretações que devo referir, pela justeza e pela ressonância, são as de Jorge Pinto, Emília Silvestre e Alexandre Falcão. Este último, sobretudo, porque me apareceu em cena pela primeira vez e talvez se tenha inscrito definitivamente como Firs na minha galeria íntima de personagens.

Devo terminar por dizer que creio não ter havido, em qualquer dos espectáculos, a mais leve tentação de trair a especificidade do texto original, pelo contrário. A ambiguidade da peça em termos de género não foi, felizmente, ocultada em detrimento de uma perspectiva exclusivamente cómica ou trágica. Por outro lado, e este é um segundo sinal de maturidade, há uma conseguida manutenção da caracterização intencionalmente bipolar das personagens, bem como da variedade de registos que se alternam em aparente despropósito. De facto, Tchekov foi muitíssimo hábil ao verter para os contextos mais gregários a noção de singularidade das personagens –

singularidade pelo extravio, pelo tresmalhar das falas. Em ambos os espectáculos, e sobretudo n'*A última ceia*, em que chega a haver sobreposição de vozes, torna-se claro que todos falam, todos precisam de falar, mas ninguém ouve. Há também desvãos entre a euforia e a prostração – n'*O cereja*, entre o choro e o riso artificiais – que resultam num efeito de estranhamento e de desidentificação. Por tudo isto, e apesar de uma indiscutível identidade própria, julgo que ambas as abordagens coincidem ao corporizar com precisão uma das teses fundadoras do Formalismo Russo: "A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento" (Chklovski 1999: 82).

Referência bibliográfica

CHKLOVSKI, Viktor (1999), "A arte como processo", in Tzvetan Todorov (org.), *Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos*, Lisboa, Edições 70.

Um Hamlet memorável

Maria Helena Seródio

>
Hamlet,

de William Shakespeare,
enc. João Mota,
Comuna Teatro de
Pesquisa / Teatro Maria
Matos, 2007
(Digo Infante),
fot. Margarida Dias.

¹ No "Post-Scriptum" do
livro recente de Luiz
Francisco Rebello (2006:
339-340), ficamos a saber
que o Teatro Moderno de
Lisboa encomendara a Luiz
Francisco Rebello a
tradução da peça *Júlio
César* em 1964, tradução
essa que o escritor iniciou,
mas que foi interrompida
por a Censura ter
informado que proibia a
representação dessa peça
de Shakespeare.

² O espectáculo *César*, do
grupo de teatro O meu
joelho, embora estreado em
finais de 2006 é, de algum
modo, subsidiário da
produção da Cornucópia,
pois parte de um esboço de
tradução de Luis Lima
Barreto (um dos co-autores
do texto que servirá a
produção da Cornucópia),
e recolhe apoios de
produção do Teatro da
Cornucópia, envolve
actores que surgirão no
espectáculo da companhia
e apresenta-se no mesmo
Teatro do Bairro Alto.

³ Vejam-se, entre outros,
os casos de *Endgame*
(2003, 2005), *Waiting for
Godot* (2006),
The Pillowman (2006),
Shopping and Fucking
(1999 e 2006).

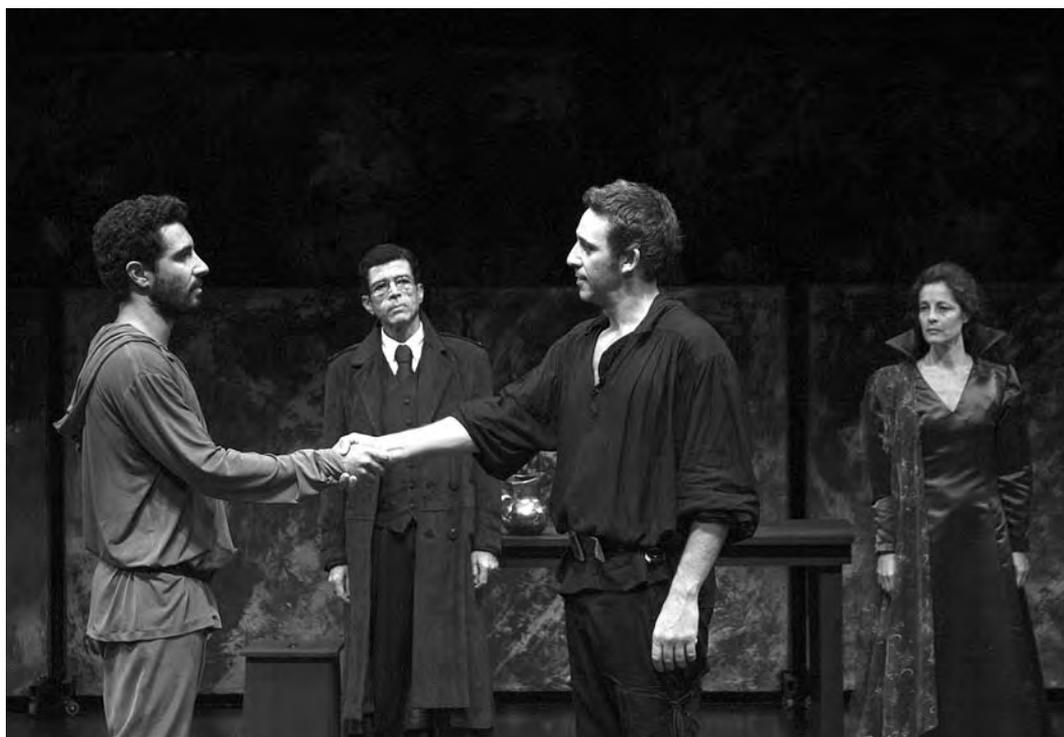


Titulo: Hamlet (1601). *Autor:* William Shakespeare. *Tradução:* Sophia de Mello Breyner Andresen. *Adaptação:* João Maria André. *Versão cénica e Encenação:* João Mota. *Cenários:* José Manuel Castanheira. *Figurinos:* Carlos Paulo. *Música:* José Pedro Caiado. *Desenho de luz:* João Mota e Zé Rui. *Interpretação:* Albano Jerónimo, Alexandre Lopes, Ana Lúcia Palminha, Carlos Paulo, Diogo Infante, Frédéric Pires, Gonçalo Ruivo, Hugo Franco, João Ricardo, João Tempera, Jorge Andrade, José Pedro Caiado, Miguel Sermão, Natália Luiza e Raúl Oliveira. *Execução musical:* Hugo Franco e José Pedro Caiado. *Co-Produção:* Comuna Teatro de Pesquisa e Teatro Maria Matos. *Local e data de estreia:* Teatro Maria Matos, Lisboa, 13 de Setembro de 2007.

Um olhar sobre os repertórios de 2006 e de 2007 em Portugal dá conta de um afloramento inusual de espectáculos sobre textos de Shakespeare, quer os que reclamam uma maior proximidade relativamente à peça "original", quer os que assumidamente a reescrevem ou nela se inspiram para criações mais "ousadas". Claro que será curioso perceber quais os textos mais presentes e quais os que parecem ter sido "redescobertos" mais recentemente para o teatro. De acordo com a CETbase (<http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>) – que inclui também espectáculos estrangeiros apresentados em Portugal – foram 12 os textos encenados em 2006 e 4 os espectáculos que se inspiraram em Shakespeare; relativamente a 2007 – até meados de Outubro – são 13 os que encenaram textos de Shakespeare e 6 os que deles partiram para aventuras teatrais variadas. Registe-se ainda que *Júlio César*¹ se inaugura em palcos portugueses em 2007², e que pela primeira vez sobe à cena entre nós *Love's Labour's Lost*, numa inspiradíssima tradução de Nuno

Júdice – *Tanto amor desperdiçado* –, o que me leva a ponderar quanto ganharia a nossa cultura teatral se todos os espectáculos apresentados em tradução portuguesa quisessem usar o nosso idioma no título, o que, sendo perfeitamente natural, nem sempre se cumpre por excessivo apego ao título original³... Mas na revisão do que foi feito, é também notório que é *Um sonho de uma noite de Verão* a peça que mais inspira a sua adaptação a diferentes modalidades de espectáculo, e dela destacaria, neste ano, a deliciosa maquinação teatral inventada pela companhia ambulante Footsbarn, que se apresentou em todo o seu esplendor "popular" e buliçoso na sua tenda em Vila Nova de Santo André (no Largo do Mercado) integrado no MITE'07, a "mostra do grande teatro do mundo" promovido pelo Teatro Nacional D. Maria II. Quanto a *Hamlet*, dos 54 espectáculos registados na CETbase (desde 1822), tivemos 2 em 2006 e 4 em 2007.

No caso da co-produção Comuna e Teatro Maria Matos, na sua relação com as mais recentes revisões da



<
Hamlet,
 de William Shakespeare,
 enc. João Mota,
 Comuna Teatro de
 Pesquisa / Teatro Maria
 Matos, 2007
 (João Tempera,
 Carlos Paulo, Digo Infante
 e Natália Luiza),
 fot. Margarida Dias.

peça, é importante salientar três questões de consequências maiores para a qualidade superior deste espectáculo: a opção pela tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen⁴, as opções dramáticas de João Maria André (julgo que defensáveis) e a incandescência do encontro teatral entre Diogo Infante e João Mota.

Curiosamente aqui – como aconteceu também com a encenação de Emmanuel Demarcy-Mota para o espectáculo *Tanto amor desperdiçado* – começou por haver uma reformulação do espaço cénico que determinou a sua fixação numa parte do palco, trazendo consigo uma outra forma de relação palco/sala: a criação de bancadas provisórias nos lados da área de jogo. No Nacional eram só duas, mas no Maria Matos havia duas laterais criadas mesmo no palco, e uma que se elevava da boca de cena até ao meio da sala, mas que parecia recusar a existência da cómoda plateia desse teatro e quase pegava – em altura – com o balcão. De resto, e face à afluência de público, que rapidamente esgotou os lugares desde muito cedo, a produção do Maria Matos acabou por aceitar vender também lugares no balcão, informando, porém, os espectadores de que por vezes a visibilidade da cena poderia ser prejudicada. Se esta solução de trazer para mais perto da cena o público e permitir uma relação mais cúmplice deste com os actores pode reaproximar-nos de

algumas das condições do teatro isabelino, também é verdade que isso corresponde a alguns parâmetros do trabalho de João Mota que, de resto, recentemente utilizou – com grande acerto – uma idêntica solução relativamente ao *Tartufo*. No caso deste *Hamlet*, outra solução cara a João Mota (e várias vezes adoptada com interesse) fez com que o início do espectáculo apresentasse os 13 actores no fundo da cena sentados frente a espelhos de camarim, contrastando essa luminosidade muito teatral com uma penumbra geral e um sussurro em português e inglês "quem está aí?".

É evidente que essa é a primeira réplica do texto (dita por Bernardo), mas essa cena caiu aqui na opção de João Maria André. O que resulta desta repetida interrogação é a ideia de uma assombração, o que bem serve esta peça e todo o imaginário que dela se formou e vai, de resto, ao encontro da curiosa inquirição que Marvin Carlson fez recentemente ao teatro em geral (2003).

Fixando ainda outras coordenadas do espaço cénico, encontramos duas outras ideias organizativas importantes tanto para a evocação do palco isabelino, como para a prática cénica de João Mota, aqui na assunção do legado de Brook que ele tem sabido reelaborar criativamente. Assim, há uma sinalização da verticalidade na apresentação do fundo de cena: 4 grandes painéis ao alto (fundo claro

⁴ Tenho que reconhecer que quando em Abril de 1987 se estreou esta tradução em palco, encenada por Carlos Avilez na produção do ACARTE, me senti de algumas soluções menos felizes, como "o ar rude e picante" (I, 4), por exemplo, mas tenho que admitir que, na sua maior parte, é uma tradução brilhante e encantatória: vejam-se, por exemplo, os versos em que Horácio recorda os fenómenos estranhos que acompanharam a queda de César (I, 1), ou os mais célebres monólogos do protagonista.

>

Hamlet,

de William Shakespeare,

enc. João Mota,

Comuna Teatro de

Pesquisa / Teatro Maria

Matos, 2007

(Digo Infante

e Natália Luiza),

fot. Margarida Dias.



– lacado? – e manchas pintadas entre o vermelho e o cinza) e uma estreita varanda a meia altura onde estavam os músicos (à esquerda) e onde decorria a cena que antecede o encontro de Hamlet com o espectro do pai assassinado. A outra ideia prende-se com o despojamento de cena, reduzida a pouquíssimos adereços: um recurso simples às tais mesas de maquilhagem (no início e no fim do espectáculo), que, uma vez viradas, revelam painéis do mesmo estilo dos grandes que cobrem o fundo da cena, tornando a sequência em fundo de cena cromaticamente feliz e de algum brilho enigmático. A outra solução prende-se com o chão, no que parece um simples tapete rectangular de manchas coloridas onde predomina o amarelo, o verde e o vermelho. Só sabemos não ser “tapete” material (será pintado, suponho) por isso não prejudicar a abertura do alçapão para o desaparecimento do fantasma e por permitir a cena do coveiro, também ela sinalizada de forma esquemática, mas funcional, com a simples presença de caveiras, sem terra nem outros elementos mais “naturais”.

Curiosamente estas soluções cenográficas acarretaram três consequências de sentido que vieram realçar as opções dramáticas: (1) a peça é reconduzida a um ambiente palaciano, sublinhado, de resto, pelos figurinos de recorte simples e não evocativos de um passado histórico, de onde se destaca uma elegante toilette de Gertrudes, –

primeiro vermelha, depois de cinzento escuro – e o figurino soberbo de Hamlet (com e sem casaco); (2) é minimizada a temática da guerra – que se ligaria à figura de Fortinbas e à vigilância inicial da guarda nas ameias do castelo; (3) a presença inicial de Cláudio apontará para a sua perícia diplomática a instaurar um novo período – renascentista – das relações entre Estados (e pessoas) que dispensaria o *ethos* medieval da conquista e da vingança. Neste caso, como no início e fim do espectáculo, encontramos outra função que liga espaço e dramaturgia: é o tom narrativo que se sobrepõe, e o actor direcciona a fala abertamente para o público (tanto Cláudio – no início do espectáculo e quando está em oração – como Horácio falam directamente para o público).

E esta é, para mim, uma solução que, de algum modo, contraria a declaração que o dramaturgista escreveu no programa em que repete a ideia mais geral da opção pela “essência teatral” deste texto e desta personagem, e que, de facto, tem sido geralmente referida à isotopia do fingimento (*/hipocrisia*) tão cara ao Renascimento⁵. Penso que, pelo contrário, o que melhor avulta neste espectáculo – não excluindo o seu valor teatral – é justamente a sua condição de contar uma história e de o fazer com parcimónia e fluência: por isso parece justificada a supressão dos duplos (esses, sim, caros à especificidade

⁵ O conceito de individualização, a que se liga a psicologização, é claramente uma marca do Renascimento e permite este jogo entre o que se é e o que se finge ser, o que, de resto, é tematizado na discussão de Hamlet com a mãe em I. 2: “não conheço o parece” (cf. Seródio 1996: *passim*).

teatral – pela redundância metalogista que criam⁶ e por forjarem a condição do diálogo) e a insistência na narratividade no início (pela voz de Cláudio) e fim da acção (aqui por Horácio). Desaparecem neste espectáculo a segunda e terceira figuras de guardas (Marcelo e Francisco), desaparece um dos amigos de Hamlet (Guildenstern⁷), supprime-se o outro coveiro, anula-se (ou diminui-se o impacto) do "outro" de Hamlet que é Fortinbras, e que o protagonista, apesar de declarar que admira, rejeita como modelo (dirão alguns por ele ser resquício medieval, e Hamlet já trazer consigo as perplexidades da modernidade inaugurada pelo Renascimento).

Quatro outros elementos potenciam extraordinariamente a qualidade superlativa do espectáculo: a música melodiosa e "artesanal" (com flauta, percussão e cordas, da autoria de José Pedro Caiado e maravilhosamente interpretada em cena por Hugo Franco e José Pedro Caiado); o desenho de luzes, usado com parcimónia, mas acertadíssimo na invenção de atmosferas e densificação dos gestos; boas interpretações (com destaque natural para uma brilhante criação de Diogo Infante); e a belíssima composição de cena com o teatro dentro do teatro (suponho que com indicação mímica de Luca Aprea). Esta sequência é uma prodigiosa invenção em termos de máscaras, figurinos e movimento em cena (magnífico trabalho de corpo) e é de uma singular comicidade que equilibra, de forma perfeita, o fantasioso, o sarcástico e o grotesco. É ainda nesta cena que se torna evidente a produtividade expressiva de um traço desta produção: todos os actores representam descalços. Imaginamos como isso é relevante em termos de trabalho físico do actor, de contacto real do corpo com o lugar cénico e da recondução desse universo de figuras ao lugar do fingimento teatral. E, nesse fingimento maior, é inevitável a atenção à composição destas figuras de teatro tão revisitadas – e trabalhadas – na história do teatro. Com traços correctos, mas contidos, na composição de Cláudio (por Carlos Paulo), Laertes (João Tempera), Horácio (Albano Jerónimo) e Polónio (João Ricardo), é evidente que a encenação não quis em cada um deles (com excepção talvez de Cláudio) desenvolver hipóteses de sentidos que rivalizassem com a figura principal. Na figuração do feminino, Ana Lúcia Palminha captou a desolação de Ofélia na musicalidade que trouxe à cena, mas Natália Luiza talvez tenha investido demasiado numa frágil emotividade que enfraqueceu a contracena. Em qualquer circunstância, não deixou de ser curiosa a solução do encontro, no quarto, entre mãe e filho por reconduzir Gertrudes a uma cadeira "de pedra" cinzenta escura e não à cama, em que freudianamente o imaginário a tem colocado e Sir Laurence Olivier filmou de forma tão eloquente em 1948.

A depuração a que procederam João Maria André e João Mota dá naturalmente relevo ao protagonista, o que não apenas confere uma maior coesão à intriga, como também permite uma aceleração do tempo de acção. Digamos que se passa de uma imagem própria de um quadro maneirista policentrado e que remete para uma figuração inquietante e severa (como algumas das figuras de El Greco) para uma modelização mais equilibrada (diríamos mais "renascentista" e solar, mais próxima da figuratividade de Rafael), a que, todavia, não falta a paixão. E Diogo Infante, nessa ordenação figurativa realiza um trabalho absolutamente magistral: no domínio do corpo (servido por uma explosão de energia, que é incandescente, mas de cuja combustão não resulta extinção ou cansaço), no extraordinário (e raro entre nós) trabalho de voz, no fulgor que imprime à contracena e no ritmo alucinante de uma figuração eminentemente sedutora mas que não anula as outras presenças porque com elas activamente se compromete. Veja-se a cena de esgrima: perfeita e ágil, mas intrinsecamente imersa no espectáculo e não como efeito para ser visto; veja-se o modo como Diogo Infante se posiciona na relação com os restantes actores em constelações que não insistem na sua centralidade cénica.

É, sem dúvida alguma, uma composição memorável e a consequência mais produtiva do encontro entre um encenador (que tem ainda muito para dar) e de um actor que, no seu valor artístico, consegue conjugar o ensinamento da geração anterior à sua com a energia e criatividade de uma nova geração no teatro, não enfeitando, portanto, aprendizagens, saberes e diálogo com os outros. E talvez seja esse o segredo do êxito de Diogo Infante no seu pleno recorte humano, mas também como actor, programador e gestor de um teatro municipal em Lisboa, actividades que pratica com entusiasmo e sageza, e que têm redundado numa invulgar capacidade de atracção de públicos. Pudesse o Presidente da Câmara do Porto – tão avesso a estas qualidades artísticas – aprender com este exemplo!

Referências bibliográficas

- CARLSON, Marvin (2003), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- GROUPE μ (1982), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil.
- REBELLO, Luiz Francisco (2006), *Todo o teatro II*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SERÓDIO, Maria Helena (1996), *William Shakespeare: A sedução dos sentidos*, Lisboa, Cosmos.
- SERPIERI, Alessandro (1985), "Reading the signs: Towards a semiotics of Shakespearean drama", *Alternative Shakespeares* (org. John Drakakis), Londres & Nova Iorque, Methuen.

⁶ Cf. a noção de metalogismo Serpieri (1985: 124) e Groupe μ (1982: 142).

⁷ Curiosamente numa recente produção do Citizens' Theatre, na Escócia, com encenação de Guy Hollands e com Andy Clark como Hamlet, é Rosencrantz que é suprimido (v. Mark Brown, "Hamlet: The Dane and the pain", Telegraph.co.uk, 25 de Setembro de 2007).

Gruppo di famiglia in un interno

Maria João Brilhante

>
A minha mulher,
 de José Maria Vieira
 Mendes,
 enc. Solveig Nordlund,
 Teatro Nacional D. Maria II,
 2007 (João Lagarto),
 fot. Margarida Dias /
 TNDMII.



Título: A minha mulher (2007). *Autor:* José Maria Vieira Mendes. *Encenação:* Solveig Nordlund. *Cenografia:* Ulisses Cohn. *Figurinos:* Ana Paula Rocha. *Música original:* Pedro Marques. *Desenho de luz:* Carlos Marques. *Interpretação:* Dinarte Branco, Isabel Muñoz Cardoso, Joana Bárcia, João Lagarto e José Airosa. *Produção:* Teatro Nacional D. Maria II. *Local e data de estreia:* Teatro Nacional D. Maria II (Sala Estúdio), Lisboa, 19 de Setembro de 2007.

O título é desde logo interpelador: *A minha mulher*. Um possessivo sinaliza sujeito e objecto, uma relação matrimonial invocada por uma expressão convencional que assinala grupo social e faixa etária. A mulher de que se fala interessa-nos, todavia, menos do que o sujeito que a ela se refere. Na verdade, desde a primeira cena será esse sujeito, o marido e pai de família, a impor-se através do seu discurso feito de lugares-comuns e da sua avassaladora energia.

O texto de José Maria Vieira Mendes ganhou o prémio António José da Silva¹, já está publicado na colecção dos Livrinhos de Teatro dos Artistas Unidos e esteve na base deste espectáculo que Solveig Nordlund assinou. Consta que o ponto de partida para a sua escrita foi *Brincar com o fogo* de Strindberg, mas, como em tempos declarou o nosso jovem autor, escrever é sempre reescrever e neste caso a escrita operou uma interessante aproximação a um universo burguês, nosso contemporâneo. Não se trata apenas de uma transposição eficaz para um espaço-tempo sócio-cultural que nos é familiar, mas da verdadeira criação de um retrato de família portuguesa, que afoga no alcool a desilusão por nada ter estado ou estar agora à altura

das suas expectativas, sabe-se lá quais elas sejam. Essa indecisão algo pinteriana, que é responsável pela acção deixada em aberto e pelo convite a que preenchamos os seus vazios com os nossos próprios fantasmas, não atinge, todavia, os graus de dúvida, de ameaça, de desesperança que encontramos em Strindberg, Bergman ou Pinter, para mencionar referências que o autor associa à sua experiência de leitor. As culturas do sul representam de outra forma a frustração.

Fala-se de autoritarismo, de fraqueza e cobardia, de dissimulação e do desejo inconfessável de "matar o pai". Tentativa sempre adiada de ajustar contas com a arrogância e a prepotência disfarçadas de abnegação e amor, palavra que ouvimos repetidas vezes no discurso moralizador desse pai. Curiosamente, este ambiente sempre em iminente estado de ruptura violenta, faz-nos sorrir por via de uma recorrente banalização da palavra, do, como se disse, dramatismo inconsequente do discurso e da acção: alguns insultos e ameaças não passam disso mesmo e a fragilidade das figuras não chega para que "levemos a sério" o aparecimento de uma arma de fogo em cena. Até ao incêndio que destruirá a casa de Verão da família, fica em

¹ O Prémio foi instituído pelo Instituto Camões (Portugal), Fundação Nacional de Artes / (Brasil) e Teatro Nacional D. Maria II, e esta foi a sua primeira atribuição, em 2006.



<
A minha mulher,
 de José Maria Vieira
 Mendes,
 enc. Solveig Nordlund,
 Teatro Nacional D. Maria II,
 2007 (Dinarte Branco,
 João Lagarto,
 Joana Bárcia e Isabel
 Muñoz Cardoso),
 fot. Margarida Dias /
 TNDMII.

suspensão a concretização de um desfecho violento para a tensão representada. A impotência instalada encontra nesse gesto – o incêndio ateadado pela nora – uma saída para as insuportáveis repetição e clausura. Brincar com o fogo deixa de ser metáfora, mas o drama não chega a entrar em cena (talvez por isso as últimas palavras sejam de chamamento: Laura... Laura.).

O espectáculo começa, pois, por instalar um tom de divertimento que se manifesta na frase musical com que a acção arranca, ritmada e ligeira, evocativa do universo do cinema de animação (ou do de Jacques Tati...). Mas esses tom e ritmo também estão presentes na bem humorada troca de palavras que, de início, se sobrepõe à dureza de certas afirmações a revelarem lutas intestinas, ressentimentos, razões escondidas e histórias passadas guardadas nas memórias de cada um.

Se o texto se constrói a partir do modelo realista, cenicamente bem traduzido pela convencional sala e seus adereços (um cabide com chapéus de sol, cadeiras, sofás, duas mesas com garrafas e copos, jornais espalhados) e pelas roupas informais dos actores, depressa percebemos que à imagem não realista transmitida pela hipertrofia de jornais a fazerem de paredes da casa, também a fragmentação da acção e a repetição de cenas e discurso tornam a representação realista daquela família lassa e frágil, perturbando o eventual retrato de família feliz,

aquele mesmo que a mãe insiste em fazer ao brindar a mais um Verão passado em conjunto.

A mordacidade do diálogo surge envolvida em inesperadas piadas, jogos de palavras ou batalhas verbais e assim se fazem suceder quadros (*conversation pieces*?) de interior onde as relações interhumanas calcam alguns lugares-comuns da "comédia de costumes": o filho que contesta o poder paterno, a mãe menorizada pela autoridade machista do marido, a nora que mostra dificuldade em aceitar o vazio e a inércia em que está mergulhada. Todas as personagens se observam a agir e deitam achas para o combate verbal. Todas menos uma, o amigo, que circunspecto e perturbador no seu laconismo irá ser usado (ao mesmo tempo que usa cada um dos outros) segundo os interesses dos membros da família: o desejo sexual da mãe, a cumplicidade do filho (que fantasia o assassinato do pai), a vontade de fuga da nora e o companheirismo viril do pai. Dinarte Branco desenha de forma muito convincente o discreto equilíbrio entre apagamento e presença, entre inércia e acção, entre cumplicidade e distância, dando a ver uma figura que é tudo menos secundária e por onde se insinua um possível "acontecimento", uma ruptura na circular e repetitiva acção.

Como cria Solveig Nordlund este clima, pois é sobretudo disso que se trata? Mantém aceso o despique a par de um subtil exercício de repetição de movimentos,

² *Conversation piece* é um género de pintura burguesa, representando ambientes informais de grupos conversando, muito em voga no século XVIII, especialmente em Inglaterra com Hogarth.

>
A minha mulher,
 de José Maria Vieira
 Mendes,
 enc. Solveig Nordlund,
 Teatro Nacional D. Maria II,
 2007 (Dinarte Branco
 e José Airosa),
 fot. Margarida Dias /
 TNDMIL.



gestos, entoações, de forma a que, parecendo que nada avança ou acontece, tudo vá mudando e às frases repetidas como tiques, aos gestos tão banais e estereotipados na sua quase completa previsibilidade possamos atribuir diferentes sentidos pelo simples facto de os vermos mais uma vez, mas mais cansados, esgotada a sua frescura. Nada naquela casa é fresco (nem o ambiente onde se diz fazer um calor terrível e cheirar mal), tudo aquilo já foi vivido num outro momento, mesmo (e sobretudo) a familiaridade grosseira do pai, a sua moral duvidosa, as suas recordações que não sabemos se são realmente suas ou de outrem, se são uma ficção ou a memória da sua vida reinventada. O enfado e o sentimento de inutilidade acometem todos com excepção desse voluntarioso pai, fazendo com que se arrastem pelos sofás, incapazes de encontrar uma razão válida para se mexerem, o que mais evidencia o frenesi, a agitação compulsiva do pai e o fascínio que isso parece provocar no amigo visitante. João Lagarto mobiliza as atenções dentro e fora de cena, sendo, aliás, curioso o jogo de atracção que desenvolve em certos momentos com o público, como que a buscar na sala uma cumplicidade legitimadora do seu esvaziado moralismo. Mas Joana Bácia, na nora progressivamente mais agitada, José Airosa, no filho em quem crescem desconfianças, Isabel Muñoz Cardoso, na mulher entregue a resignada frustração são igualmente exemplares na construção de um jogo de tensões que crescem e esmorecem no interior de cada cena, fazendo-nos crer numa inevitável mas sempre adiada explosão.

O espaço da cena está circundado, como se disse, por enormes pilhas de jornais, essas portas para o mundo do qual todos parecem desinteressados, não se preocupando sequer com a data do jornal que têm entre mãos. As saídas

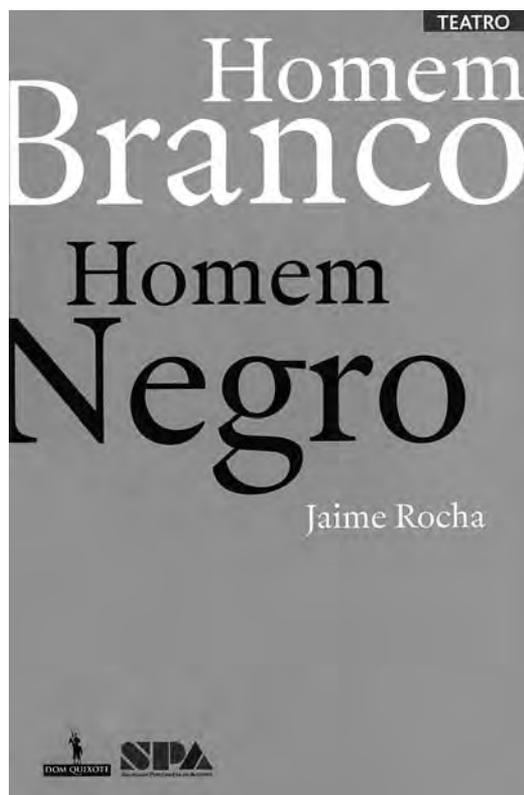
de casa vão rareando e apenas o pai mantém a rotina da ida ao mercado e dos treinos de pontaria com o amigo do filho. Nada muda em cena, talvez só o número de garrafas vazias, o jogo de ocupação das cadeiras e do sofá e os vestidos da mãe. A sua *coquetterie* contrasta com o desleixo das roupas das outras personagens e a desarrumação na sala. Beber, fumar e ouvir as lições de moral do pai, assistir ao espectáculo do colapso de uma família através da transformação subtil que em cada um dos seus membros se vai operando é tudo o que acontece. No entanto, é na escuridão que marca o final das cenas e durante a qual a acção se prolonga que momentos reveladores têm lugar: a atracção sexual do pai pela nora, o desejo de matar o pai com a cumplicidade do amigo por parte do filho, por exemplo, ficam assim resguardados do nosso olhar, mas muito mais "iluminados" porque ouvimos a sua proferição.

O tempo inicial do merecido descanso e harmonia familiar, depressa parece transformar-se num tempo opressivo, sem fim à vista. Só a barriga de Laura, a nora que se descobre estar grávida, sugere a passagem desse tempo circular onde não existem sinais de um antes e de um depois.

O que o espectáculo oferece ao espectador – e isso talvez tenha sido mais perceptível na última sessão, aquela a que assisti – é o prazer de acompanhar a criação de uma tão completa coesão entre os actores. Mobilizados para o propósito de nos manterem atraídos pela, como agora se diz, disfuncionalidade de uma família, relançam entre si o jogo, sempre atentos a cada jogada, seguindo as reacções dos espectadores e respondendo aos desafios propostos pelo texto. Se a este prazer juntarmos o da descoberta de um texto contemporâneo onde se fala de nós, a felicidade é completa.

“Pelas minorias, contra o racismo”

Ana Campos



Jaime Rocha, *Homem branco homem negro*, Lisboa, SPA/D. Quixote, 2006, 88 pp.

uma forte preocupação social, interventiva, uma procura da verdade para além das coisas. Entre as causas de grande actualidade que denuncia estão: a situação dos presos políticos nos anos 60, em *Seis mulheres sob escuta – peça em dois actos para seis actrizes* (1999) onde é abordada também, subtilmente, a questão da homossexualidade nas prisões; a solidão na 3ª idade na, já referida, *Descida para as cinzas – monólogo para uma actriz*, retomada com humor em *Morcegos*⁵; a dificuldade das relações afectivas entre sexos na contemporaneidade em *O jogo da salamandra* (2001) e ainda, com outros contornos, em *Detalhe à porta do Inferno* (2001); bem como os dolorosos laços familiares entre mãe e filha em *Casa de pássaros* (2001) – peça onde as tensões psicológicas atingem níveis de dramatismo que superam os da restante obra do autor; os preconceitos racistas e a hipocrisia politicamente correcta que os envolvem, em *Homem branco homem negro* (2006); a Guerra Santa em *Azzedine* (recente peça ainda inédita). A esta atenção à realidade do momento não é alheia certamente a longa carreira de jornalista do autor, a qual influencia também o estilo que o caracteriza.

Por vezes, no percurso teatral de Jaime Rocha, assistimos ainda a um revisitar de figuras carismáticas da literatura e da história universal com o intuito de lhes perscrutar a alma. É o que acontece com a figura de Jack, o estripador, em *Homens como tu*⁶, bem como com o protagonista de *Transviato*.

Talvez também por influência da sua carreira paralela de jornalista, a linguagem que utiliza, com grande ironia, é extremamente objectiva, totalmente depurada de todos os elementos acessórios, atacando as questões na sua essência, desnudando o seu pensamento, apresentando a crua realidade das situações, a espessura psicológica das personagens perante o olhar estupefacto do leitor/espectador. Os seus textos surgem cada vez mais desprovidos de didascálias, numa distanciação consciente entre o autor e a cena, embora este acompanhe sempre de perto as encenações, intervindo na dramaturgia apenas quando solicitado. O humor e ironia acutilantes, aliados a esta utilização certa da linguagem, conseguem criar momentos hilariantes no meio de situações de grande tristeza e constituem a marca distintiva do seu estilo.

Em *Homem branco homem negro*, peça que concedeu a Jaime Rocha, em 2004, o Grande Prémio de Teatro Sociedade Portuguesa de Autores – Teatro Aberto e que levou em consequência à representação da peça pelo Teatro Aberto/Novo Grupo em Agosto de 2005, é criada uma situação absurda em que um Branco, activista contra

A obra de Jaime Rocha, pseudónimo literário do jornalista Rui Ferreira e Sousa, reparte-se pela prosa – *Os dias de um excursionista* (1996), *A loucura branca* (1ª ed. 1990; 2ª ed. 2001), pela poesia (*Os que vão morrer* (2000), *Zona de caça* (2002), *Do extermínio* (1ª ed. 1995; 2ª ed. 2003) – e pelo teatro¹ (com várias peças já representadas como *Casa de pássaros*², *Transviato*³ e *O jogo da salamandra*⁴).

Neste último modo, encontramos três tendências distintas: o teatro onde predomina a tensão psicológica, que podemos encontrar em peças como *O Jogo da Salamandra* (2001); o teatro do absurdo com claras influências de Samuel Beckett, Ionesco, Arrabal, entre outros autores – com quem Jaime Rocha afirma partilhar "sensibilidades e filosofias", "a mesma procura da desconstrução, da falha desumana nos humanos" – em diversas obras como, por exemplo, *O terceiro andar* (1998) ou *Descida para as cinzas – monólogo para uma actriz* (2001) cuja protagonista nos lembra inevitavelmente Winnie de *Os dias felizes*; e, por fim, peças onde estas duas vertentes se confundem, como é o caso de *Homem branco homem negro* (2006).

Independentemente da tendência em que as peças se inscrevem, detectamos, na maioria das obras do autor,

¹ Quando não se mencionam espectáculos, as datas das peças referem-se à publicação em livro.

² Teatro Experimental de Cascais, 2001.

³ Trigo Limpo Teatro, 2001.

⁴ Comuna-Teatro de Pesquisa em co-produção, 2001.

⁵ O Bando, 2006.

⁶ Peça não publicada, representada pelo Útero- Associação Cultural em 2004

< >
Homem branco homem negro,
 de Jaime Rocha,
 enc. João Lourenço,
 Novo Grupo /
 Teatro Aberto, 2005
 (< António Cordeiro
 e Carlos Paca;
 > Carlos Paca
 e António Cordeiro),
 fot. João Lourenço.



o racismo que cola cartazes onde se pode ler "Pelas minorias, contra o racismo", tenta incutir num Negro, perfeitamente integrado na sociedade, sentimentos de revolta contra os brancos, em geral, e contra os portugueses que cometeram atrocidades na guerra colonial, em particular. Desmascara-se, deste modo, o uso demagógico da negação do preconceito racista, tão cara a certa esquerda, para se revelar uma série de ideias feitas sobre os negros, advindas da vivência inevitavelmente traumática do passado colonialista e do complexo de inferioridade de uma baixa classe média preconceituosa e humilhada. Em última análise surge a crítica a um país de emigrantes que recebe de forma racista e xenófoba os estrangeiros que aqui procuram trabalho.

Considero, contudo, como nota, também, Rita Martins na sua crítica para o jornal *Público* de 24-08-2005, que a perturbação mental do Homem Branco (Horácio), gradualmente revelada ao longo da peça, e que leva a que o Negro (Joel) se revolte, não contra o racismo da sociedade portuguesa em geral, mas sim contra o daquele homem em particular, vem retirar alguma força à argumentação da tese que a peça defende. Ao legitimar-se a atitude do Branco com uma alienação de causas objectivas, parece-me estar-se a limitar o carácter simbólico da peça.

A utilização hipócrita das manifestações anti-racistas parece ser, assim, apanágio exclusivo de elementos da baixa classe média com algum tipo traumático de vivência da guerra colonial, quer directamente, quer através dos seus pais. Não será este, antes, o perfil dos membros dos grupos radicais de extrema-direita xenófoba e racista? O autor parece ter procurado criar uma personagem vítima de uma sociedade disfuncional, sobrecarregada de ideologia, que caiu numa alienação sem retorno.

É de uma forma subtil, através de diversas e veladas sugestões, que o crescendo racista do activista se revela. Tem início pelo uso da forma de tratamento "tu" utilizada numa familiaridade abusiva, pois não lhe fora concedida, e justificada pelas suas convicções de esquerda. Acrescenta-se um pretenso paternalismo a que se seguem as pequenas insinuações:

Homem Negro – O meu avô fez-me sinal, chamou-me ao ouvido e disse-me: meu neto, tu és um homem livre, nunca te esqueças, tu és um homem livre, não deixes que cortem as tuas duas árvores.
 E morreu.

Homem Branco – Um homem livre! Vê-se. Com uma casa destas e só com quatro canais! Vê-se. Com uns míseros 400 euros por mês. Nem dá para uma viagem a África, ida e volta. Devias ir era para a Alemanha, para a Suécia, isso sim, são países." (p.39)

O Homem Branco prossegue na revelação dos seus reais sentimentos em relação aos negros através de suposições onde o racismo está latente, como, por exemplo, ao desconfiar se o Negro saberá, de facto, ler; através ainda de relatos da vivência da guerra do seu pai e dos crimes terríveis aí cometidos, destruindo por completo a ideia do bondoso colonizador português. Surgem, nesta linha de pensamento, episódios que raiam o caricato quando, por exemplo, o Branco decide despedir a empregada negra, contratada, contra a sua vontade, pela mulher, por não querer escravos na sua casa.

Apesar de a intriga ser extremamente simples, o texto faz-se valer de um diálogo vivo, intenso, com um sagaz registo dos tiques linguísticos da baixa classe média pseudo-intelectualizada e com pretensões humanitárias, em Horácio, e do português operário sem grandes ambições, para além da pacatez da sua vida rotineira entre os dois empregos e a família, em Joel.

Curiosamente, à medida que se adensa o conflito entre o descontrolo emocional do Branco racista e a revolta do Negro integrado (que recusa as invectivas do Branco), desenvolve-se também um laço de amizade entre os dois homens. E talvez essa amizade possa ser a solução para este fosso racial que a guerra colonial parece ainda hoje – pela memória – criar. A peça termina com uma feroz luta entre ambos, da qual se alguém sai vencedor é a amizade.□□□□□

HOMEM NEGRO – Vá, se és homem, corta-me. Tens aqui o meu peito.
 HOMEM BRANCO – Mas eu sou teu amigo. (p.82)

Bibliografia do autor (peças publicadas)

1988: *Deuscão, O televisor*

1998: *O construtor; Quinze minutos de glória; O terceiro andar*

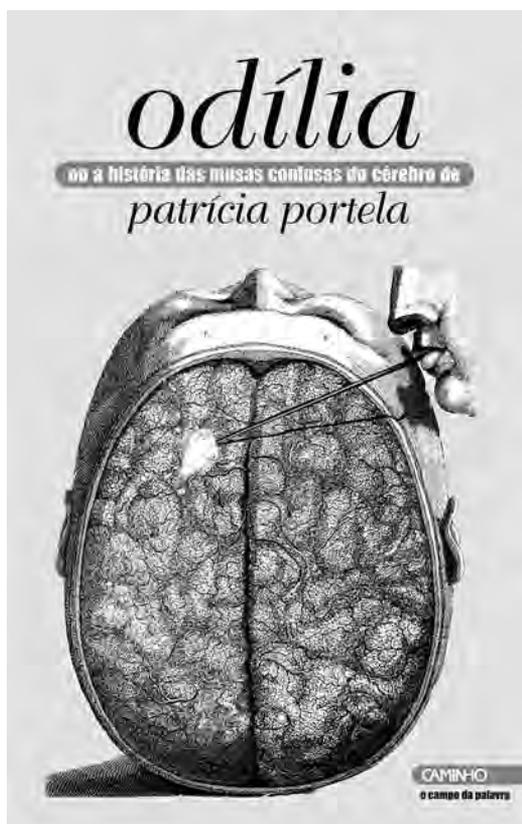
1999: *Seis mulheres sob escuta* (2.ª ed. 2001)

2001: *Casa de pássaros; Transviriato; O jogo da salamandra; Descida para as cinzas; Detalhe à porta do Inferno*

2006: *Homem branco homem negro*

Os piqueniques das musas

Ana Pais



Patrícia Portela, *Odília*, Lisboa, Editorial Caminho, 2007, 84 pp.

Patrícia, acompanhando todo um período de produção artística durante o qual os temas da espera, do tempo e da leitura a ocuparam incessantemente – para não dizer obsessivamente, pois é nisso que os artistas se distinguem dos que gostariam de ser artistas.

No ano seguinte ao primeiro esboço e apresentação pública do projecto *Odília* no País de Gales, Patrícia estreava *Wasteband*, peça mascarada de sessão de lançamento de espectáculo do futuro, isto é, um espectáculo produzido numa “faixa de tempo perdido”¹ por meio do virtualómetro, dispositivo que mede e mistura as ideias livremente associadas por cada espectador, produzindo tantos espectáculos individuais quantos os espectadores. No fundo, o que ali acontecia era o contar de uma história que falava sobre a passagem do tempo, e por isso não se passava literalmente nada... Adivinhava-se já a centralidade que a narrativa evidenciaria gradualmente no trabalho da autora.

Em 2004, as temáticas da leitura e da imagem ganhavam espessura através de um homem plano com problemas existenciais, que não descansou enquanto não raptou o público inteiro de um teatro para o manter entretido e poder ser visto continuamente, e, portanto, existir no mundo tridimensional. Este era o pretexto da *Trilogia Flatland*, cujos episódios estreariam até 2006, surpreendendo-nos com a saga de uma personagem que, claro, vive num livro e se debate com os desafios da vida no espaço, com volume e movimento.

Com a *Trilogia*, Patrícia conquista uma notoriedade pública significativa, tanto por parte dos *media* quanto por parte da crítica. Para tal, contribuiu não só a inteligência da proposta estética como também o seu modo característico de abordar questões cruciais da contemporaneidade – a condição de existência vigiada, o simulacro das imagens, o terrorismo – retirando-lhe o peso da complexidade que lhes é inerente por via de uma força lúdica, de um humor delirante e delicado, reconhecível em *Odília*. Aliás, na linhagem directa de *Flatland*, obra em que a narrativa é apresentada como um poder criador à disposição de todas as realidades, *Odília* regressa das remotas origens sob a forma de um espectáculo, requerendo do seu público – estipulado para maiores de 8 anos – a disponibilidade de se oferecer à experiência do acontecimento. *Odília* viria explicar de onde vêm e como surgem as ideias com que lemos o mundo e o tornamos real.

O facto de hoje se lançar em livro em nada se deve à típica – e legítima – ambição do dramaturgo de publicar

Até hoje ninguém conseguiu estar em dois tempos simultaneamente. O tempo, por interrupção, coincidência ou diferimento, tende a fragmentar-se e/ou sobrepor-se, criando inesperados entretempos. Pelo menos, é o que nos diz *Odília*, a musa confusa que escolheu a autora Patrícia Portela para namorar. Por exemplo, este livro foi escrito num momento desses, um momento de naturezas-mortas habitadas por musas que fazem piqueniques, um momento entre dois tempos. Para ser mais concreta, foi precisamente entre 2002 e 2007 que Patrícia Portela escreveu este texto. Tendo começado a desfiar o novelo desta história numa residência artística em Coed Hills (País de Gales), onde surgiram projecto e musas, seria apenas em Outubro de 2006 que Patrícia finalizaria uma etapa importante deste entretempo, data em que se estreava o espectáculo *Odília*, no Festival Temps d'Image, no CCB. Um ano mais tarde, ei-la que regressa metamorfoseada em formato de livro, numa outra *Odília*. Elucidativa e fundamental, esta metamorfose ajuda-nos a compreender a obra.

Durante cinco anos, o projecto *Odília* – obras e entidade abstracta – tem sido uma musa incansável de

¹ *Waistband*

(que se lê exactamente como *wasteband*) é a cintura de um vestido, de uma saia, etc.

a sua obra, habitualmente, com o intuito de permitir que outros a eternizem no palco. Neste sentido, este livro não é o texto do espectáculo *Odília*, nem tão-pouco é um texto dramático; ele é... um livro, uma novela, uma outra *Odília*, uma conversa entre uma musa e um leitor, embora, obviamente com base no mesmo material do espectáculo. Não é a primeira vez que Patrícia publica um texto seu levado à cena, mas é a primeira vez que ele se constitui como um objecto autónomo, facto esse, a meu ver, decorrente do culminar de um período de questionação profundo sobre a escrita e o papel desta nos espectáculos que produz.

No entretempo de cinco anos, Patrícia fez a corte à Literatura sob a forma de teatro. E, do mesmo modo que assume a responsabilidade artística pela globalidade de cada projecto – o que não é difícil, sendo alguém com uma polivalência notável: nos figurinos, nos cenários, no vídeo, no texto e na encenação –, assim também neste livro, Patrícia explora uma visão de conjunto do objecto, particularmente no que respeita à articulação do texto com as notas, com as ilustrações e com o grafismo. Partindo da noção de escrita enquanto linha, um fio de novelo que liga letras a letras, sílabas a sílabas, palavras a palavras, frases a parágrafos, parágrafos a páginas, parágrafos a desenhos e a vozes, um fio único fabricante de infinitos tecidos narrativos (ou seja, de textos), Patrícia sublinha a relação semântica entre tecer e escrever, em tudo pertinente para contar a história de uma musa confusa, muito parecida com Ariadne, desfiando a sua roupa pelo labirinto dos dias (e que no espectáculo dá lugar a um magnífico figurino), acompanhada por Penélope que desde a Antiguidade simboliza a espera através do tecido que desfaz e refaz enquanto Ulisses não chega e, apesar de ser uma musa ao contrário sempre acaba por inspirar o poeta... a escrever. Encontramos um exemplo muito claro na escolha dos títulos dos capítulos: cada frase, sendo título, é também já o início do primeiro parágrafo do capítulo, cosido e ligado pelo fio de Ariadne.

A qualidade dramática do trabalho da Patrícia, ou seja, o seu cuidado e coerência nas relações de sentido que tece, mantém-se intacta no domínio literário. Particularmente enriquecida pela sua prática cénica, a sua singularidade escrita reveste-se de um carácter performativo veiculado, quer pelas vozes que se entrecruzam na história (narrador, *Odília*, editor, tradutor, autor), quer pela estrutura do texto elaborado como se fosse uma "conversa ao vivo", como se estivesse realmente a acontecer à medida que o leitor lê o livro. Por outras palavras, como se o tempo da leitura exigido fosse um entretempo mágico, um "durante" (conforme explica a musa), ele próprio uma natureza-morta habitada por musas que fazem piqueniques. Como seria de esperar, esta *Odília* em papel tem uma clara dimensão teatral.

Procurando estabelecer uma "con-vivência" real entre o universo de *Odília* e o leitor, Patrícia recorre, obviamente, ao seu saber acumulado para proporcionar uma experiência de tempo, inerente às artes de palco, convertida aqui na transformação da leitura num

"acontecimento" no tempo. Dir-me-ão que todos os livros têm esta potencialidade porque precisamos sempre de imaginação e de tempo para os ler; é certo, mas nenhum tem este carácter acentuado de acontecimento, como se um livro acontecesse connosco; esta experiência particular de conceber a leitura pode até levar-nos a pensar se será possível tornarmo-nos livro, se será possível acontecermos com ele à medida que ele acontece no entretempo? No que seria o evento mais louco do mundo, *Odília* seria capaz de nos transportar para dentro da história, partilhando da experiência única de que o teatro se faz.

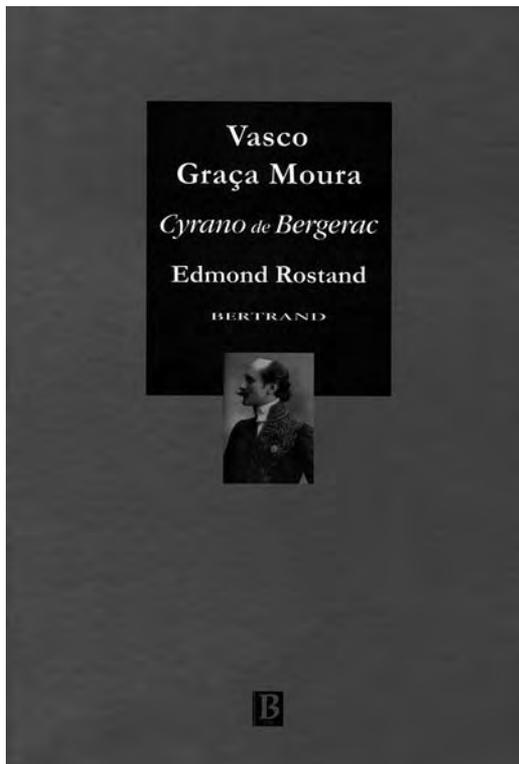
Do ponto de vista da estrutura do texto, as notas explicativas "durante", que iniciam e fecham o livro, para além de nos maravilharem em absoluto, dão voz à musa para "falar" directamente com o leitor, para o colocar do lado de cá da história, promovendo uma ilusão de proximidade. Inclusivé quando o narrador toma a palavra, *Odília* não se contém, está sempre ali ao lado, pronta para interromper várias vezes, ou ao poeta, o que, a par das muitas referências espaciais, resíduos intencionais da memória do espectáculo – tal como no caso da nota de rodapé em que se sugere comer uma laranja para melhor compreender a definição de musa confusa, acção que acontecia no espectáculo de uma forma particularmente deliciosa –, transportam o leitor para um espaço onde o evento se desvanece para acontecer, onde uma musa e um leitor "se começam".

Mas há outro aspecto fundamental e determinante para a construção desta experiência: todo o cuidado dramático na composição gráfica das páginas promove a criação de uma temporalidade porque destaca o aspecto sonoro das palavras – os tons, a altura ou o uso de onomatopéias. Como o som tem a capacidade de nos colocar no centro perceptivo do seu próprio acontecimento, assim também esta evocação gráfica da voz nos conduz ao coração da história. Tudo em *Odília* nos faz respirar como se estivessemos ao lado de uma musa, partilhando com ela um espaço e um tempo, antes ou depois de acontecer realmente alguma coisa. Nos seus incontáveis espaços em branco, nos desenhos, nos intervalos, o grafismo recria gritos, vozes ou ecos de palmas de formigas arquitetando um efeito da página sobre a nossa experiência de tempo e, consequentemente, sobre a nossa leitura. Mais ainda, a experiência de tempo desejada neste livro é a de um tempo feliz, não porque não haja infortúnios e contratempos (afinal, *Odília* está desempregada e perde o seu grande amor assim que o encontra), mas porque durante essa experiência de leitura temos tempo para estar, para pensar e para acontecer; porque a autora não nos quer mostrar ou ensinar nada, antes nos deixa escolher; porque podemos habitar um espaço com outros e sentir que pertencemos a uma comunidade, também essa virtual; porque podemos permitir-nos ser tocados por palavras e sensações, porque podemos abandonar-nos ao deslumbramento e à redescoberta de um tempo eterno e irrepitível, como se fosse a primeira vez.

Nova Iorque, 1 de Outubro de 2007

O brilho das estrelas apagadas

Luiz Francisco Rebello



Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Trad. Vasco Graça Moura, Lisboa, Bertrand Editora, 2007, 669 p.

ao seu júbilo por, e cito também, "vermo-nos finalmente desembaraçados das brumas escandinavas, dos estudos psicológicos demasiado minuciosos e das brutalidades intencionais do drama realista" – para concluir, numa efusão retórica: "Que felicidade! Que felicidade! Eis o jucundo sol da velha Gália que, após uma longa noite, renasce no horizonte!" ("La Petite Illustration" 1939: 63-64).

Em singular contraste, pouco mais de um ano antes, a 10 de Dezembro de 1896, a estreia, numa pequena sala de vanguarda, o Teatro de l'Oeuvre, do *Rei Ubu*, de Alfred Jarry, caricatura monstruosa da cupidez e da crueldade de que o ser humano é capaz, dir-se-ia que premonitória, transgressora de todas as regras da moral, da lógica, da sintaxe dramática, havia desencadeado, junto do público e na imprensa, um tumulto ao pé do qual a batalha do *Hernâni* pouco mais era do que uma zaragata. A peça de Rostand, exaltando o heroísmo, a galanteria, o amor romântico, respeitadora das regras transgredidas por Jarry, viria reabilitar o espírito gaulês, grosseiramente ultrajado.

Para entender esta dupla reacção, há que situar *Cyrano* e *Ubu* no seu contexto epocal. Duas semanas após a criação do primeiro, Zola publica o seu agressivo manifesto "*J'accuse!*" em que proclama a inocência do capitão Dreyfus, iniquamente condenado por traição à pátria. A cisão aberta pelo caso na sociedade francesa finissecular agrava-se dramaticamente. A "comédia heroica" de Rostand é acolhida como um bálsamo aplicado na ferida provocada no sentimento patriótico de uma parte, a mais retrógrada e reaccionária, da população. Num outro plano, duas correntes estéticas defrontam-se nos palcos franceses: o naturalismo do Teatro Livre fundado havia 10 anos por André Antoine, fortemente influenciado pela doutrinação de Zola, e o simbolismo defendido pelo Teatro de l'Oeuvre, que sucedera ao Teatro de Arte criado em 1891. *Cyrano* situava-se a igual distância de qualquer deles – e retomava, meio século depois, a herança do romantismo historicista de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Casimir Delavigne, com um brilhantismo e uma perícia que os poetas-dramaturgos seus contemporâneos François Coppé, Jean Richepin, Théodor de Banville, não conseguiram alcançar.

Compreende-se que, perante as reacções suscitadas pela obra de Rostand, Antoine, o director do Teatro Livre, anteviesse, como registou nas suas memórias, "uma catástrofe", pelo receio de que "em torno da peça se concentrassem todas as forças esparsas desde há anos contra o nosso movimento realista" (Antoine 1928: 126).

Vasco Graça Moura meteu ombros a uma tarefa diante da qual muitos hesitariam: traduzir, em verso rimado, os alexandrinos sonoros do *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand.

No prefácio da respectiva edição, Graça Moura regista que nalgumas histórias da literatura francesa o nome do seu autor não é sequer citado. Compreende-se. Já numa história do teatro, ou, mais amplamente, das artes do espectáculo, a omissão seria injustificável. A estreia, em 28 de Dezembro de 1897, na vasta sala do Teatro da Ponte St. Martin, onde haviam subido à cena os dramas românticos de Victor Hugo e Alexandre Dumas, da "comédia heroica" de Rostand constituiu um êxito apoteótico, como de poucos haveria, e tornaria a haver, notícia. A crítica, com raríssimas excepções – André-Ferdinand Hérold no "Mercure de France", como se recorda no citado prefácio, e Jules Lamaître na "Revue des Deux Mondes" – foi ditirâmica. Eis o que escreveram Émile Faguet e Francisque Sarcey, os dois mais reputados e influentes cronistas teatrais de então. O primeiro, que pedia desculpa de ter achado o 4.º acto "mais ou menos muito mau", rendeu-se ao que considerou ser, e cito, "o verdadeiro estilo, a verdadeira eloquência, a verdadeira emoção, a verdadeira graça, a verdadeira poesia". Por sua vez, Sarcey deu largas

>
Cyrano de Bergerac,
 de Edmond Rostand,
 enc. Stephanie Shine,
 Stratford Shakespeare
 Festival, 1962
 (Christopher Plummer),
 fot. Peter Smith.



Não foi o que aconteceu: o fogo de artifício do *Cyrano* foi a apoteose final, o canto de cisne de um certo teatro vinculado ao passado, enquanto a farsa de Jarry significava a irrupção violenta de um outro teatro, portador do futuro. Com o *Cyrano* encerrava-se um ciclo, não se encetava outro. Ele foi, digamos, a explosão do drama romântico – mas, como sucede com os astros que se extinguíram, o seu brilho continua, não direi a ofuscar, mas a deslumbrar-nos.

Creio ser esse o epíteto que melhor quadra a esta "comédia heróica": brilhante. Brilhante na sua expressão verbal, brilhante na sua eficácia cénica. A sua construção obedece a um sistema de palavras e gestos que se interpenetram e encadeiam de modo a produzir no espectador (ou no leitor, mas mais naquele que neste) o efeito que o autor previu. E a previsão foi, quase sempre, acertada.

Habilmente, alternam e por vezes sobrepõem-se situações heróicas e situações banais, réplicas prosaicas e tiradas líricas – numa actualização das teorias explanadas por Victor Hugo no prefácio do *Cromwell* sobre a mistura do sublime e o grotesco. E multiplicam-se, ao longo do texto, os *morceaux de bravoure*: a longa tirada sobre o nariz monumental de Cyrano, a balada que acompanha, a par e passo, o duelo no 1.º acto, as estrofes sobre o beijo ("*un point rose qu'on met sur l'i du verbe aimer*", "um ponto rosa no *i* do verbo apaixonar", na excelente tradução de Vasco Graça Moura), a apresentação dos "cadetes de Gasconha de Carbon de Castel-Jaloux", ou a cena da varanda, no 3.º acto, em que Roxane ouve da boca de Cyrano as palavras que julga estarem a ser-lhe dirigidas por Christian, sem que qualquer dos dois suspeite que elas são a expressão dos sentimentos do poeta-espada-chim que as pronuncia... Cena admirável, que irresistivelmente nos traz à lembrança a cena equivalente do *Romeu e Julieta*, com menor densidade poética, sem dúvida, mas com maior eficiência dramática.

E eis que surge agora esta nova tradução portuguesa de Vasco Graça Moura, a quem se devem já outras transposições para a nossa língua de grandes textos da dramaturgia francesa – *Berenice*, *Fedra* e *Andrómaca*, de Racine, *O misantropo* de Molière, e, prometido para breve, o *Cid*, de Corneille. É óbvio que não se pode comparar a violência passional e a fundura psicológica de Racine com o sentimentalismo lírico mas superficial de Rostand, a mordacidade satírica de Molière com a graciosa comicidade de certos momentos da "comédia heróica", o alto sentido de honra e da nobreza do *Cid* com o *panache* de Cyrano. Para quê, então, perder tempo com comparações absurdas? À peça de Rostand basta-lhe ser o que é – e como é.

Falei em "nova tradução": explico agora o porquê do adjectivo. Como disse, *Cyrano de Bergerac* estreou-se em Paris num dos últimos dias de 1897. Pouco mais de seis meses depois, em Julho de 1898, uma versão portuguesa subia à cena no Teatro D. Amélia, que é hoje o Teatro São Luiz¹. Assinavam-na dois jovens escritores, colegas na Escola de Medicina, então no início de uma desigual carreira literária: Júlio Dantas e Manuel Penteado. Do espectáculo sabe-se que foi da iniciativa de uma grande actriz da cena portuguesa, Lucinda Simões, criadora entre nós da *Teresa Raquin* de Zola, e da *Madame Sans-Gêne*, de Sardou – e que a personagem do espadachim gascão foi confiada ao actor Cristiano de Sousa, considerado pelo crítico de *O Tempo* como "de compleição débil e fraca voz" (a antítese do que o papel exigia...) e, por isso mesmo, segundo o *Jornal da Noite*, "falso de *panache*". Lucinda, nas suas memórias, limita-se a aludir a este espectáculo como tendo sido "um capricho" (Simões 1922: 187). O que causa espanto é a rapidez com que a peça viajou de Paris a Lisboa. Sobretudo se nos lembrarmos de que, por exemplo, *Seis personagens à procura de autor*, de Pirandello, uma das obras fulcrais do teatro do século XX, tardou quarenta anos para chegar até nós...

Perdeu-se o texto dessa tradução, mas terá sido uma

¹ Em Setembro desse mesmo ano, e no mesmo Teatro, representava-se uma opereta de Marcelino Mesquita, com música de Manuel Benjamim, *O tirano da bela Urraca*, em que, a parte o calemburgo do título, as semelhanças com a peça de Rostand são puramente fortuitas e estereótipos (a cena da varanda, a localização do último quadro no pátio dum convento).



<
Anne Brochet
e Gérard Depardieu
no filme
Cyrano de Bergerac,
de Jean-Paul Rappeneau
(1990),
fot. Alain Faure.

Cyrano de Bergerac,
de Edmond Rostand,
enc. Stephanie Shine,
Seattle Shakespeare
Company, 2006
(Scott Coopwood
e Emily Grogan),
fot. Erik Stuhau.
>

reminiscência da peça de Rostand que levou um dos tradutores, Júlio Dantas, a escrever, dois anos depois, a "comédia de capa e espada" *Viriato trágico*, em que o poeta e aventureiro Brás Garcia de Mascarenhas, contemporâneo de Cyrano, é apresentado como um seu possível equivalente português.

A "comédia heróica" de Rostand voltou ao palco do mesmo Teatro D. Amélia, por duas vezes, em 1903, agora na versão original, e interpretada pelo seu criador, Constant Coquelin, um dos "monstros sagrados" da cena francesa. Da primeira vez, em Abril, representaram-se apenas o 3.º e o 5.º actos – e um crítico exigente como Joaquim Madureira escreveu que o actor francês foi "tão extraordinário, tão arrebatador, tão magistral, que nunca artista, a dentro da Declamação francesa, convencional e cantada, subiu tão alto, nas asas do génio, pelo azul infinito da Arte Divina da poesia e da emoção" (Madureira 1905: 47). O ano não findaria sem que Coquelin "e os coquelinos subalternos que lhe ladram as deixas" (Madureira *dixit*) regressassem a Lisboa para, em 24 de Novembro, representar, agora integralmente, e ainda no mesmo palco, o *Cyrano*. Joaquim Madureira repetiu os encómios ao intérprete principal; mas, quanto à peça, situou-a nas suas justas proporções: "Não é uma peça que fale ao cérebro, é um poema que nos afaga os ouvidos. Não tem ideias, tem música. (...) Brilha, fulge, cintila, mas não comove, não emociona. (...) É um meteoro que perpassa, rápido (...), dando um clarão efêmero ao perder-se no Nada" (*ibid*: 174).

Acontece, porém, que esse clarão ainda hoje é visível. A tradução de Vasco Graça Moura é, disso, a prova eloquente. Trabalho de uma terrível complexidade – basta pensar no fraccionamento do verso alexandrino, com frequência repartido por 5, 6 e até mesmo 7 réplicas constituídas por monossílabos e dissílabos –, só um grande poeta como ele saberia encontrar as equivalências sintácticas, semânticas, linguísticas e rimáticas exigidas

– ou seja, estabelecer a conciliação entre o sistema literário e cénico de partida e o sistema literário e cénico de chegada, preservando aquele e integrando-o neste. É que traduzir, e muito especialmente no caso da tradução teatral, não é transcrever nem reproduzir, é antes reescrever, recriar. Uma tradução fiel não é, necessariamente, uma boa tradução, nem uma boa tradução é, necessariamente, uma tradução fiel. Como oportunamente lembra Umberto Eco, "a fidelidade é a tendência para crer que a tradução é sempre possível se o texto-fonte tiver sido interpretado com apaixonada cumplicidade, é um empenho em identificar o que para nós é o sentido profundo do texto e a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais certa. Se se consultar qualquer dicionário, ver-se-á que entre os sinónimos de 'fidelidade' não se encontra a palavra 'exactidão'. Em vez dela o que lá está é 'lealdade', 'honestidade', 'respeito'..." (Eco 2005: 376).

É essa "apaixonada cumplicidade", esse "empenho em identificar o sentido profundo do texto", essa "capacidade de negociar a solução mais certa", essa lealdade, esse respeito pelas intenções do autor originário, que credibilizam esta notável tradução de Vasco Graça Moura e transferem o *Cyrano de Bergerac* de Rostand para o património dramaturgico português.

Referências bibliográficas

- ANTOINE, André (1928), *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et l'Odéon*, Paris.
- ECO, Umberto (2005), *Dizer quase a mesma coisa sobre tradução*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel.
- La Petite Illustration – Théâtre*, n.º 454, Paris, 1939.
- MADUREIRA, Joaquim (1905), *Impressões de teatro*, Lisboa, Ferreira & Oliveira.
- SIMÕES, Lucinda (1922), *Memórias: Factos e Impressões*, Rio de Janeiro, Fluminense.

Do teatro da resposta ao teatro da interrogação

Miguel Falcão

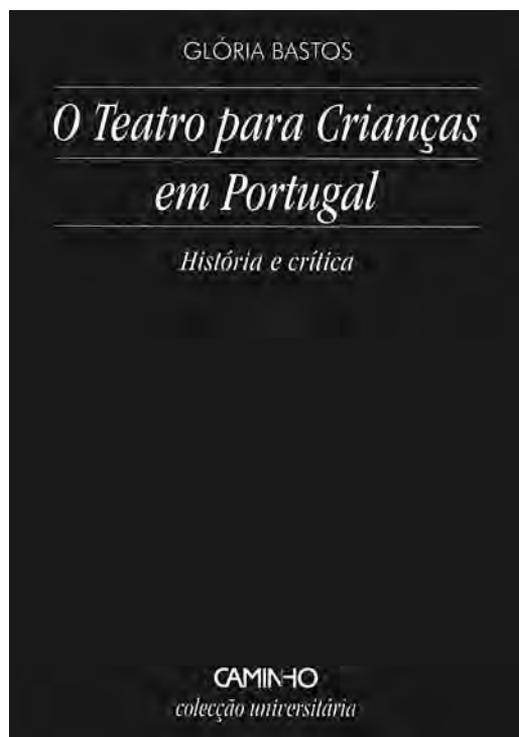
Glória Bastos, *O teatro para crianças em Portugal: História e crítica*, Lisboa, Caminho, 2006, 387 pp.

O teatro "para crianças" ou "para a infância" em Portugal tem vindo a desvincular-se, a pouco e pouco (e com passos mais largos nas últimas três décadas), das ideias redutoras de divertimento ingénuo e descomprometido ou de "teatro para adultos simplificado" (Wood / Grant 1997: 5). Alguns autores dos textos dramáticos, a par de diversas estruturas de criação teatral, têm tido um papel fundamental na evolução desse entendimento, de que é paradigmático o testemunho do dramaturgo José Jorge Letria: "por ser feito para os mais jovens não deve desresponsabilizar quem o faz, mas, pelo contrário, criar uma acrescida responsabilidade. É que, quem escreve para as crianças, ao divertir e entreter, também forma, porque lança sementes de interrogação e de inquirição que podem contribuir para aguçar a vocação crítica de sensibilidades e de consciências" (Letria 1994: 67-68). Mas nem sempre foi assim. Aliás, ainda hoje nem sempre é assim.

Nas obras de âmbito historiográfico sobre o Teatro em Portugal, não encontramos, a não ser em casos raros, mas de forma dispersa e sucinta, informação – aprofundada, fundamentada, sistematizada e interpelada – relativa a este território específico, que permita alargar o conhecimento sobre contextos de criação, criadores e peças, bem como perspectivar, criticamente, linhas de continuidade e de ruptura.

Esse empreendimento surge, finalmente, exaustivo e rigoroso, pela mão de Glória Bastos, investigadora e professora de Literatura, a quem já devíamos, entre outras obras, *A escrita para crianças em Portugal no século XIX* (Caminho, 1997) e, em co-autoria com Ana Isabel Vasconcelos e José Carlos Alvarez, *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República* (Museu do Teatro, 2004). Com esta obra, que resulta da adaptação para publicação da sua tese de doutoramento, a autora pretende traçar, como define claramente na introdução, "um percurso histórico e crítico que procurará identificar e compreender correntes e finalidades de escrita, interações culturais e literárias, bem como as dominantes temático-estilísticas mais marcantes" (p. 31).

Embora o seu estudo incida na escrita dramática publicada em livro (como recorrentemente ressalva), a autora não aliena a preocupação de relacionar, com regularidade, as peças que vai inventariando com os contextos e as estruturas, bastante diferenciados, de



criação cénica, facto em que, de algum modo, se poderá ver uma legitimação do termo escolhido para o título da obra: "teatro" e não "dramaturgia". De resto, para melhor contextualizar o surgimento dos textos dramáticos, a autora sentiu a necessidade, logo à partida, de rever o conceito genérico de "teatro infantil", ele próprio objecto de múltiplas versões ao longo dos tempos e sempre envolto em controvérsia, que cruza a vertente da escrita dramática com a da criação teatral. E, neste sentido, procura compreender não só a esfera do destinatário (apesar de tudo mais consensual), mas, sobretudo, a dos emissores, sintetizável nesta triade de perspectivas: (i) teatro escrito e representado por crianças; (ii) teatro escrito por adultos e representado por crianças; e (iii) teatro escrito e representado por adultos (p. 28).

O reconhecimento destas perspectivas insere-se num programa de estudo, mais vasto e ambicioso, que procurou diagnosticar e analisar os entendimentos específicos sobre texto dramático e teatro para crianças, na dupla vertente da conceptualização e da concretização. A identificação das principais marcas distintivas conduziu a autora à partição de pouco mais de cem anos em três fases,

sinalizando, em cada uma, "núcleos de produção" metaliterária, teatral e dramática, destes distinguindo os dramaturgos – e, numa das épocas, duas companhias – que considerou paradigmáticos de um modo epocal de sentir e cumprir a escrita e o espectáculo.

A Parte I, "Os primeiros tempos" (pp. 35-98), encontra-se balizada entre o final do século XIX, uma vez que, como defende, "nas épocas anteriores a esse século, muito dificilmente se pode falar, em geral e mais concretamente no caso português, de teatro infantil na sua acepção de especificamente 'para crianças'" (p. 33), e o fim da Primeira República. Neste período, assiste-se à valorização do livro como instrumento da educação das crianças e, também, da dimensão educativa do "teatro infantil", para e com crianças, privilegiadamente no território escolar. Maria Rita Chiappe Cadet é destacada pelo seu pioneirismo na publicação de textos dramáticos para crianças, caracterizados, de forma genérica, por uma tentativa de balancear o divertimento e a instrução, resvalando claramente para o tom moralizador com que visa (en)formar "crianças exemplares", obviamente das classes socialmente favorecidas.

A Parte II, "No tempo do Estado Novo" (pp. 99-222), percorre as mais de quatro décadas da ditadura salazarista (/caetanista), globalmente caracterizada, por um lado, por uma forte repressão censória, que interferiu negativa e irremediavelmente nos processos de criação artística, e, por outro, na instrumentalização do teatro, também para crianças, pelo regime. Nesta conjuntura, pela "qualidade dos textos publicados", pelo papel desempenhado "na divulgação do acto teatral junto do público infantil e juvenil" e por serem as "duas únicas manifestações consistentes de um teatro profissional, realizado por adultos, para crianças" (p. 102), sobressaíram a Companhia Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro no Teatro Nacional, entre os finais dos anos 30 e a década de 50, e o Teatro do Gerifalto (1956-1973), projecto que em vários aspectos deu continuidade ao institucional Teatro da Mocidade (1948-1958), ambos impulsionados e dinamizados por António Manuel Couto Viana, empresário e dramaturgo empenhado no teatro para este público específico.

A Parte III, "Mudam-se os tempos..." (pp. 223-308), abarca os últimos trinta anos, neles se destacando o aparecimento de novos autores e a consequente multiplicidade de vozes criadoras, a abertura do mercado editorial e o forte investimento na edição em livro, também de textos dramáticos para crianças, a criação de prémios e outros incentivos e o surgimento de várias companhias

teatrais, também profissionais, vocacionadas para o público infanto-juvenil. De um conjunto de mais difícil escolha, onde pontuam nomes como os de Manuel António Pina, Maria Alberta Menéres, Orlando Neves, Jaime Salazar Sampaio, Maria Rosa Colaço ou Teresa Rita Lopes, entre tantos outros, a autora destaca António Torrado, não só pela sua consagração como escritor, mas sobretudo pela sua faceta de "pedagogo preocupado" e de dramaturgo inventivo, que "não esquece o real e uma subtil reflexão centrada nos problemas fulcrais da dimensão social" (p. 290).

Destacamos três aspectos da evolução do texto dramático, ao longo das épocas estudadas:

- A progressão de uma representação realista para uma representação "fantasista", verificando-se, sobretudo no pós-Abril (embora com génese ainda na década de 60, em peças de Norberto Ávila, Ilse Losa, Maria Isabel Mendonça de Soares ou Isabel da Nóbrega), a opção clara por experiências de renovação temática e formal e pela complexificação interpretativa, que, designadamente através de personagens da "fantasia moderna" ("animais humanizados" ou "ficção científica", por exemplo), se distanciaram, assumidamente, das situações familiares "caseiras" e das boas condutas na escola da "verdade", no período entre o fim do século XIX e a Primeira República, bem como da obsessão estado-novista pela memória histórica e pela exaltação dos "heróis" nacionais;

- A passagem de um discurso afirmativo a um discurso da dúvida, que, tanto ao nível da macroestrutura e dos processos formais de escrita, como dos diálogos entre as personagens, desvela a oposição entre um discurso argumentativo e exortativo (eficaz na transmissão ideológica de "certezas" e de "autoridade") e um discurso democratizante, no qual há lugar para o questionamento e para as interações igualitárias;

- A evolução de uma pedagogia "visível" para uma pedagogia "invisível", facto que confirma a permanente adequação da mensagem e dos modos de a transmitir à natureza dos vários regimes políticos, e, por conseguinte, a diferenciadas matrizes ideológicas, revelando-se ora mais delimitados e explícitos, ora mais amplos e implícitos, tendo em 1974 um marco histórico que separa perspectivas tão dispare, como valores oficiais e obrigatórios de visões particulares do mundo, unanimidade de pluralidade.

Como bem assinala Glória Bastos, se, por um lado, só após o 25 de Abril de 1974 se começou a assistir a uma progressiva autonomização da literatura dramática e do teatro em relação à escola (terreno, sempre privilegiado,

<>

Os piratas,
de Manuel António Pina,
enc. João Luiz,
Teatro Pé de Vento, 1987.



para uma mais ou menos explícita modelação, quando não doutrinação), por outro lado, a sua inscrição numa perspectiva pedagógica tem sido contínua, acompanhando os movimentos da educação contemporânea e a evolução dos estudos sobre a criança. Esta verificação leva a autora a concluir que, "sobretudo nos textos com maior complexidade artística, tem-se conseguido suscitar o interesse, emocionar e informar, sem cair nos perigos do didactismo" (p. 317). Recorrendo a casos como o do dramaturgo António Torrado, que em certos aspectos encontra eco em práticas teatrais, de que destaca o projecto de *O Bando*, a autora defende que estamos na presença não só de uma "maturidade dramática" (que investe na renovação das formas e das estruturas), mas também da emergência de uma "visão nova do leitor/espectador modelo". As relações que, hoje, se estabelecem entre estes três universos focados (dramaturgia, criação teatral e escola/sistema educativo), suscitam três considerações finais.

A primeira é referente à distância, que tende a acentuar-se, entre um entendimento tradicional da escrita dramática para crianças, que, aliás, como fica comprovado, continua a preferir, persistentemente nas diferentes épocas estudadas, uma estrutura de progressão linear, designada pela autora por "modelo supra-existente" (p. 315), e aquilo a que Eugénia Vasques, no texto com que prefacia esta obra, designa por "ideia de 'escrita cénica' assumida pelas novas gerações e pelas linguagens da contemporaneidade" (p. 16).

Em segundo lugar, não pode deixar de ser referida a insistência, por parte de muitos fazedores (com excepções, que Glória Bastos também identifica), na opção por textos convenientes e na repetição de fórmulas, repisadas e estafadas, como garantia de sucesso. Estes factores, e outros (como o encafuamento nas salas de um número de crianças muito superior ao que seria desejável, por razões de rentabilização económica, que, todavia, compromete as condições de recepção e fruição do espectáculo), não só constroem a "dimensão comunicativa do teatro" e a sua "função socializadora", nos quais a autora coloca a tónica, como substituem ou prorrogam, potencialmente, aspectos desde sempre promotores da "infantilização" do teatro para crianças.

Por último, uma palavra sobre a dissonância entre este novo e feliz cenário no plano da dramaturgia, verificado por Glória Bastos, e a vivência do teatro – e em particular do texto dramático – pelas crianças no seu quotidiano escolar. Procurando passar ao largo da questão, gravíssima e sub-reptícia, do actual progressivo afastamento das artes – em geral, e em particular do teatro – dos currículos dos ensinos básico e secundário, atente-se no tratamento que é dado ao texto dramático, designadamente no 1º e no 2º ciclos de escolaridade (correspondentes à faixa de público em apreço). Dois exemplos são paradigmáticos: em muitas bibliotecas escolares, apesar do grande investimento dos últimos anos e da sua crescente qualidade, as secções destinadas ao texto dramático são inexistentes ou, na melhor das hipóteses, ínfimas (e pouco representativas da dramaturgia actual); e nos manuais escolares, sobretudo do 1º ciclo, o texto dramático, quando surge, é frequentemente reduzido a meia dúzia de linhas, as mais das vezes inventadas pelos próprios autores para ilustrarem a estrutura em falas e didascálias, e nem sempre mobilizando os conceitos com correcção. Esta realidade – há que (re)conhecê-la para se lhe fazer face – condiciona fortemente o acesso das crianças ao objecto, cuja maioria não se move em ambientes familiares promotores de leitura.

Esta obra, profundamente documentada, lança pistas, também, para uma compreensão destes fenómenos, para além de apresentar um "repertório de peças publicadas" (Anexo, pp. 355-379), no qual inventaria mais de mil títulos de trezentos e cinquenta dramaturgos, de 1883 a 2005, que muito úteis poderão ser aos universos teatral e educativo (/escolar). Mas o contributo de Glória Bastos terá de ser entendido de modo mais amplo, devendo reconhecer-se-lhe que, com esta obra, vem preencher as páginas sobre a dramaturgia para crianças, reiteradamente por escrever, das nossas Histórias do Teatro em Portugal.

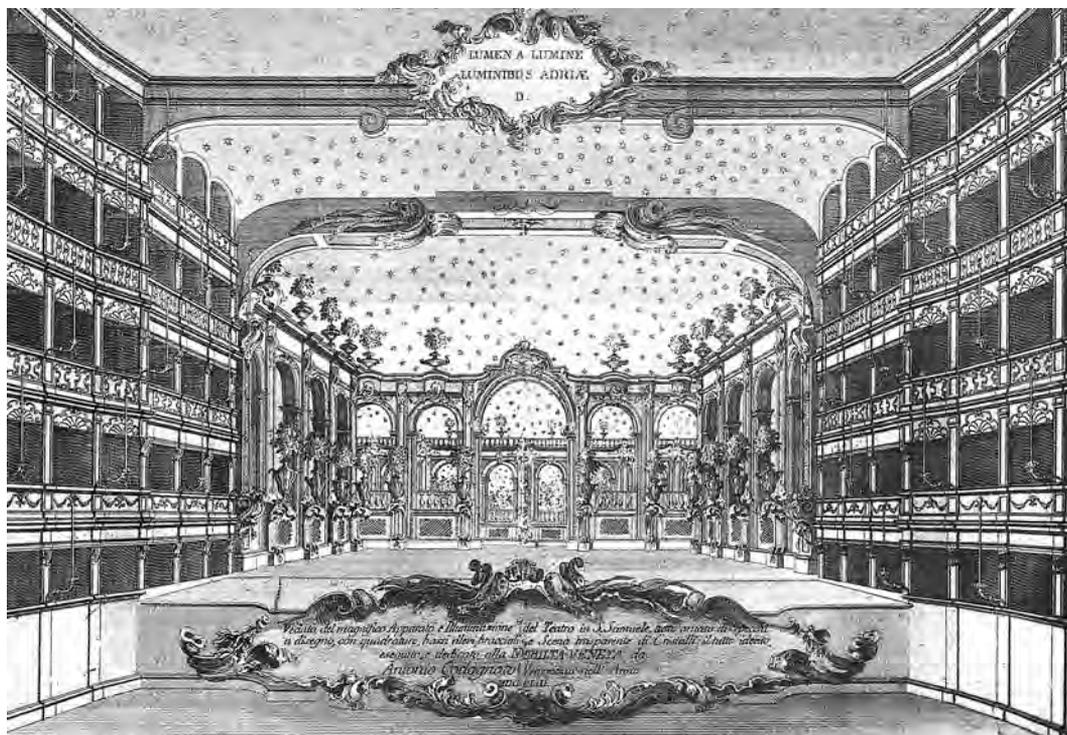
Referências bibliográficas

- LETRIA, José Jorge (1994), *Do Sentimento Mágico da Vida*, Lisboa, Editorial Escriitor.
- WOOD, David / GRANT, Janet (1997), *Theatre for Children*, London, Faber and Faber.

Um actor e o seu autor

Sacchi e Goldoni

Maria João Almeida



<

Sala do Teatro di San Samuele no início da segunda metade do séc. XVIII.

Carlo Goldoni, que fez da actividade de escritor dramático a sua profissão, manteve sempre ao longo da carreira uma relação muito estreita, talvez única para o seu tempo, com o mundo do espectáculo mercantil e os seus operadores, ou seja, a gente do meio teatral. Seria, aliás, um cómico da Arte, Gaetano Casali, com o qual travou conhecimento em 1734, a abrir caminho para a sua primeira contratação como "poeta de companhia" em Veneza e num dos teatros da prestigiada cadeia de salas de espectáculos da família Grimani. Mais concretamente, aconteceu que Casali apresentou Goldoni a Giuseppe Imer, "primeiro cómico" (*capocomico*) da formação associada ao Teatro di San Samuele, que, por sua vez, o recomendou a Michele Grimani, proprietário do teatro. Goldoni foi então contratado como poeta do San Samuele, função que aí desempenhou entre 1734 e 1743 (Goldoni 1935). Compreende-se assim que o sucesso da reforma goldoniana do teatro cómico não tenha sido alcançado unicamente à secretária. Resultou, antes de mais, da sua capacidade, incessante e laboriosamente cultivada, de estabelecer o diálogo entre a escrita e o palco, entre o texto dramático e as estruturas teatrais produtoras do espectáculo cénico. Na vida profissional, primeiro em Itália e, depois, em

França, Goldoni trabalhou com inúmeros actores e outras tantas atrizes que representavam em palco as personagens por ele talhadas à medida, se não de cada um, pelo menos de muitos deles. De vários deles teceu fartos elogios mas talvez nenhum deles tenha sido tão aclamado quanto Antonio Sacchi que em 1738, junto com a sua família de cómicos, ingressou precisamente naquele teatro dos Grimani, o San Samuele, a que Goldoni se encontrava associado havia quatro anos.

Este feliz encontro de profissionais e artistas de teatro em Veneza iria repercutir-se, cerca de dezasseis anos após aquela data, em Portugal. A companhia dirigida por Sacchi foi contratada pela Coroa lusitana e o "primeiro cómico", e já então famoso Truffaldino, trouxe consigo para a Lisboa setecentista a comédia reformada de Goldoni, tornando-se directamente responsável pela sua estreia nacional no tablado do Bairro Alto. Não foi por mero acaso, no meu entender, como procurarei demonstrar.

Antonio Sacchi, de seu nome completo Giovanni Antonio Sacchi, ou simplesmente Sacco nos textos da época (Bartoli 1978; Rasi 1905; Brunelli 1961), nasceu em Viena, em 1708, onde o pai Gaetano, o primeiro Truffaldino da dinastia Sacchi, e a mãe Libera representavam na corte

Maria João Almeida é professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora do Centro de Estudos de Teatro.

>
 Ilustração de
Il cavaliere e la dama
 na edição Zatta
 (*Commedie del Sig.*
Carlo Goldoni, t.
 III, Veneza, 1789).



>
 Ilustração de
La famiglia dell'antiquario
 o sia *La suocera e la nuora*
 na edição Pasquali
 (*Delle Commedie di Carlo*
Goldoni, Veneza, 1761).



do Imperador Leopoldo I. O tio paterno, Gennaro, distinguiu-se como um dos grandes intérpretes da máscara napolitana de Coviello e também fez carreira internacional, servindo Francisco Augusto II da Saxónia. Embora tenha sido ele a dar início à segunda geração da sua família de actores, Antonio aprendeu primeiro a arte da dança e estreou-se em palco como bailarino, mas já sob a máscara do segundo *zanni*, no Teatro alla Pergola, em Florença, em Florença, só integrando posteriormente a companhia do progenitor que actuava em outra sala da capital toscana, o Teatro del Cocomero, para seguir a profissão de cómico na máscara de Truffaldino (Bartoli 1978).

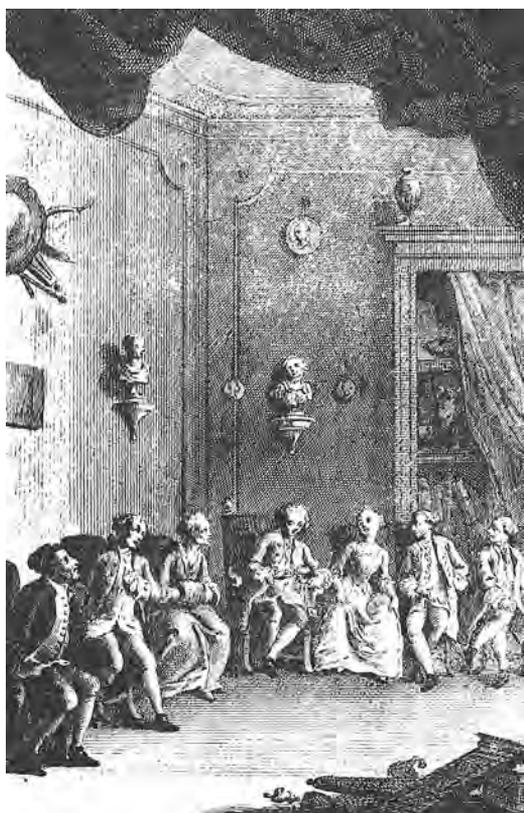
Aos trinta anos de idade, quando entrou para a companhia do San Samuele, Sacchi já era estimado um mestre na arte do improvisado em virtude de uma excepcional originalidade que o tornava inimitável e advinha do saber erudito aplicado, com graça e estro criativo muito naturais, na composição do seu papel de segundo *zanni*. A este propósito e a título ilustrativo, bastará citar um passo das *Mémoires* de Goldoni. Escrevendo sobre aqueles anos em que o actor e família fizeram parte da companhia do San Samuele, afirmou que "era só ao Sacchi que a multidão ia ver" (Goldoni 1992: 190: 190 trad. m.).

Conviveram e trabalharam juntos apenas cerca de quatro anos no San Samuele porque o cómico, constituindo a sua própria trupe com parte dos colegas da companhia de Giuseppe Imer sediada naquele teatro, deixou Veneza para se internacionalizar na Rússia numa temporada que se estendeu de 1742 a 1745. De regresso a Itália, Sacchi encomendou a Goldoni em 1745, numa altura em que o autor, afastado de cena temporariamente, exercia advocacia em Pisa, aquela comédia mais ou menos improvisada (*commedia a soggetto*) que, na encenação de Giorgio Strehler, se tornaria três séculos mais tarde uma espécie de estandarte do Piccolo Teatro di Milano, *Il servitore di*

due padroni (*Servidor de dois amos*). Com apenas três ou quatro cenas escritas por acto, o *scenario* de Goldoni (de que o próprio Sacchi sugeriu o argumento) dava azo a que o actor fizesse render os seus dotes na arte do improvisado em qualquer palco da Europa.

O destino profissional de ambos, do autor e do actor, foi-se cumprindo, depois, em Veneza mas em distintos espaços teatrais que desenvolviam actividade concorrencial. Goldoni, após o semi-interregno da sua carreira teatral, aceitou vincular-se por contrato à pequena formação encabeçada por Girolamo Medebach que se instalou no Teatro di Sant'Angelo e para a qual escreveu desde 1748 até 1753. Durante este breve período, e antes de transitar para outra sala de espectáculos, o Teatro di San Luca, poria ali em prática o projecto de reforma do teatro cómico lançando os alicerces de uma nova dramaturgia. Sacchi e companheiros, por seu turno, retomaram a prática teatral ao serviço da Casa Grimani e, de novo associados à companhia de Imer, continuaram a dar corpo à comédia de improvisado nos Teatros di San Samuele e San Giovanni Grisostomo até à Primavera de 1753. A relação artística entre o actor e o seu autor seria, se assim se pode dizer, reatada em Portugal no ano seguinte.

Provavelmente lesados com progressivo apagamento, a partir do Outono de 1752, do San Giovanni Grisostomo face à concorrência dos outros teatros venezianos de comédia que registavam enchentes por força da polémica entre os partidários de Goldoni (San Luca), por um lado, e os do rival Pietro Chiari (Sant'Angelo), por outro, Sacchi, família e colegas denunciaram o compromisso com os Grimani (Mancini / Muraro / Polvoledo 1995). Talvez até já tivessem tomado previamente a decisão de trocar a cidade dos Doges por Lisboa, ou seja, trocar aquela situação de conjuntura temporal de magras perspectivas por uma promissora proposta de trabalho em corte de Casa reinante.



<

Ilustração de
La vedova scaltra na
 edição Zatta
 (*Commedie Buffe in prosa*
 del Sig. Carlo Goldoni, t.
 IX, Veneza, 1791).

Lodovico Ottavo
 Burnacini, Arlequim,
 Viena, Bildarchiv d. ÖNB,
 finais séc. XVII.

>

Por seu lado, a bem informada Coroa portuguesa requisitava os serviços da melhor companhia da Arte do momento e do melhor Arlequim (*Arlecchino*) italiano, fazendo correr os trâmites para a contratação ainda no decurso de 1753.

Chegada a Lisboa nos finais desse ano, vinda directamente de Génova, a companhia contava, pelo menos, com doze cómicos adultos. A família Sacchi compunha-se de quatro elementos: Antonio; a mulher, Antonia, prática na parte da "dama séria" (*donna seria*); a irmã de Antonio, Adriana, a "criada" (*servetta*) Smeraldina; e a representante da terceira geração Sacchi, Angela, a "primeira dama" (*prima donna*). Completavam o grupo, Agostino Fiorilli (napolitano), integrado na companhia em Génova, na iminência da partida para Portugal, para assegurar o papel de "segundo velho"; Bartolomeo Tommasi e Atanasio Zanoni (ferrareses), respectivamente Pantaleão (*Pantalone*) e Brigueta (*Brighella*); Giuseppe Simonetti e Gaetano Casali (luqueses), que preenchiam habitualmente o lugar de "segundo amoroso"; Antonio Vitalba (paduano), um "primeiro amoroso", a mulher e o filho Giovanni, ainda um "segundo amoroso" (Bartoli 1978). Umas tantas crianças, que acompanhavam os respectivos pais (entre elas uma filha dos Sacchi, a pequena Giovanna), tiveram a oportunidade de se exhibir em público no Teatro do Bairro Alto, como se verá mais adiante.

A partir de 1754, a *Gazeta de Lisboa* começa a dar notícia de espectáculos de comédia italiana no Paço de Salvaterra de Magos para onde a família real se transferia todos os anos durante a quadra festiva do Carnaval. Já de si muito escassa, a documentação relativa à presença da companhia Sacchi em Portugal revela-se falha de informação no que toca ao repertório apresentado no espaço da corte.

Posso sustentar no entanto como hipótese mais

plausível que esse repertório, na sua dominante, privilegiasse os "enredos a traço grosso" (*canovacci*). Um argumento que deve ser desde logo invocado consiste no facto de a estrutura da companhia corresponder na sua orgânica ao modelo canónico adoptado pela Arte, isto é, apresentava o núcleo central das quatro máscaras (1º e 2º velhos; 1º e 2º *zanni*) e o grupo de actores que cobriam as restantes partes fixas e as eventuais partes móveis. Convém, por isso, lembrar que Agostino Fiorilli se juntou à formação antes da partida para Lisboa para ocupar o lugar do segundo velho, sem o qual o tradicional par de máscaras ficaria incompleto. Refira-se que, segundo Bartoli, o lugar vagara por morte do excepcional "doutor" Rodrigo Lombardi, cunhado de Sacchi. Como este falecimento ocorreu em 1749, deduz-se que a companhia, até 1753, se conformou com a falta de um actor da categoria de Lombardi e que, por conseguinte, só o ajuste do contrato com a Coroa portuguesa determinaria o chefe da companhia a procurar um actor do mesmo nível, tal qual parece ter sido o caso de Fiorilli. Mas regressando a Sacchi, há ainda que ponderar a circunstância de a sua trupe ter construído fama graças, em grande parte, ao sucesso pessoal do seu primeiro cómico na máscara de Truffaldino, dentro e fora de Itália. Profundo conhecedor dos seus comediantes, Goldoni reconheceu que "Se todos os actores tivessem o talento do Sacchi, as comédias de improviso seriam deliciosas" (Goldoni 1935: 739, trad. m.). Tem sentido por isso admitir que as actuações de Sacchi e de seus companheiros na corte de D. José I se baseavam no improviso, no que se desviariam talvez do exemplo daquelas companhias da Arte contemporâneas, as melhores aliás, que variavam o seu repertório, nele incluindo obras de natureza diversa e até textos declamados segundo a técnica premeditada (Bosisio 2000: 142). A verdade é que já em fim de carreira, Sacchi continuava a não dispensar

>

*Arlecchino servitore
di due padroni*
(*Arlequim servidor
de dois amos*)
de Carlo Goldoni.
enc. Giorgio Strehler,
Piccolo Teatro di Milano,
Roma, Teatro Quirino,
Tournée 1952
(Marcello Moretti e
Antonio Battistella),
fot. Enciclopédia dello
Spettacolo [Roma, 1958],
cortesia do
Piccolo Teatro di Milano.

>

La famiglia dell'antiquario
(*A família do antiquário*)
de Carlo Goldoni,
enc. Orazio Costa,
Compagnia del Teatro di
Venezia, 1955-1956
(Cesco Baseggio),
fot. Fotoreportage,
cortesia do
Piccolo Teatro di Milano.

os *canovacci* no cartaz que levava à cena. Antes, pelo contrário, dava-lhes grande peso enquanto muitas das antigas companhias da Arte, cedendo à progressão do modelo de organização teatral baseado no texto escrito que a afirmação dos resultados da reforma goldoniana determinara, reformulavam os seus repertórios (Giardi 1991: 20-21).

Sacchi atestou o seu apreço pela revolução dramaturgica do seu antigo autor por outra via. De Itália trouxe pelo menos três comédias de Goldoni: *A viúva astuta* (*La vedova scaltra*), *O cavalheiro e a dama* (*Il cavaliere e la dama*) e *A família do antiquário ou A sogra e a nora* (*La famiglia dell'antiquario o sia La suocera e la nuora*), todas recentemente estreadas em Itália. Foram representadas no Teatro do Bairro Alto, em 1754 e 1755, por meninos italianos, os filhos dos actores, como informa a nota "Aos curiosos da comédia" na edição de *O cavalheiro e a dama* impressa em texto bilingue (Goldoni 1755).

Francesco Bartoli informa no seu livro *Notícias históricas* (*Notizie storiche*) que Sacchi fez aprender aos meninos algumas comédias de Goldoni, porque não contente "em produzir o seu próprio divertimento, outro procurou para tornar mais agradável o seu serviço" (Bartoli 1978 II: 144, trad. m) a D. José e à real família. Bartoli, também ele cómico, conhecendo portanto por experiência profissional e de vida a realidade do modelo dramaturgico da Arte, opera no seu discurso, ainda que de modo implícito, uma distinção muito elucidativa. Contrapõe ao divertimento produzido pelo seu colega, o actor Sacchi (confirmando, assim, a hipótese acima formulada quanto ao predomínio do improviso nos espectáculos realizados na esfera da corte), aquele gerado a partir de uma obra de autor, no caso o Goldoni reformador do teatro cómico. Recortam-se pois nas suas palavras dois diferentes modelos teatrais, o do improviso e do texto escrito, respectivamente.



Se a exibição das crianças, primorosamente adestradas, segundo o testemunho de Manuel de Figueiredo (Figueiredo 1815), na recitação do texto escrito memorizado, constituía parte do "extra" que Sacchi preparara para agradar ao soberano, a escolha da comédia italiana reformada também ela terá sido pensada, pela novidade absoluta da sua estreia num palco português, como trunfo de grande impacto.

Não é de mais sublinhar a singularidade da opção do Truffaldino Sacchi ao propor não aquela forma de espectáculo que a memória teatral europeia identificava de imediato com Itália, a *Commedia dell'Arte*, mas a comédia nova italiana. A difusão do teatro de Goldoni em outras áreas culturais europeias por companhias da Arte foi-se fazendo muitas vezes à custa de uma visão deturpada que, quer aos olhos do público, quer aos olhos dos próprios cómicos, apunha ao autor a etiqueta de continuador do velho teatro dos *lazzi* e das máscaras.

Considere-se que Goldoni vinha reconhecido no seu estatuto de autor dos textos escritos postos em cena no Teatro do Bairro Alto e, logo, como fundador da moderna comédia italiana (aliás, nas versões de *O cavalheiro e a dama* e *A família do antiquário* que correram impressas em Lisboa, no ano de 1755, o nome do autor, antecedido pelo título de doutor, a exemplo do que sucedia em Itália, figura bem visível nos frontispícios). Daí que não se possa deixar de inferir que Sacchi, como profissional e artista de cena, reconhecia o grande contributo dado pelo autor do seu *Servidor* ao teatro cómico italiano, em geral, a ponto de acompanhar com interesse activo a evolução dos planos de reforma do compatriota. Neste sentido, não me parece de modo algum fortuito que a sequência de apresentação das três comédias acima mencionadas (*A viúva astuta*, *O cavalheiro e a dama* e *A família do antiquário*) em Lisboa, naqueles anos de 1754-55, tenha sido esta e não outra qualquer.



<

Anônimo de escola
bolonesa,
Zanni Frittellino,
Museu do Teatro La Scala,
finais séc. XVII.

Atribuo a Sacchi, no exercício da sua função de director da companhia a responsabilidade de garantir que a sequência das três comédias reproduzisse a ordem cronológica das respectivas estreias italianas (1748, 1749 e 1749-1750), que era também a de ordem de entrada dos textos correspondentes na primeira edição cuidada por Goldoni para os prelos do impressor Bettinelli (*La vedova scaltra* figura no tomo I, saído em 1750; *Il cavaliere e la dama* e *La famiglia dell'antiquario* sucedem-se por esta ordem no tomo III, publicado em 1752; cf. Scannapieco 2000: 224-225). O director da companhia fazia respeitar em cena o curso dos avanços iniciais da reforma goldoniana na experimentação em torno dos caracteres e da poética da verosimilhança, desde "*La vedova scaltra* [A viúva astuta] a segunda comédia de carácter escrita por Goldoni, mas ainda próxima da dramaturgia da *Commedia dell'Arte*, até *La famiglia dell'antiquario* [A família do antiquário] em que já se acentua o recorte "realista" na relação com a matéria do 'Mundo' contemporâneo" (Almeida 2007: 246).

A novidade que Sacchi achou por bem trazer para a cena portuguesa, a moderna comédia italiana, viria a ser relançada cerca de sete anos depois para constituir daí por diante um dos filões mais ricos do repertório dramático exibido nas salas de espectáculo nacionais, sobretudo naquela Casa do Bairro Alto, o teatro onde Goldoni foi mais representado na segunda metade do nosso século XVIII.

Referências bibliográficas

- A. S. Lorenzo, 1781-1782, ristampa anastatica, Bologna, Arnaldo Forni.
- BOSISIO, Paolo (2000), "Goldoni e il teatro comico", in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, dir. da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. II, *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi.
- BRUNELLI, Bruno (1966), "Sacco", in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Roma, Casa Editrice Le Maschere.
- FIGUEIREDO, Francisco Coelho de (1815), "Nota", in *Theatro de Manoel de Figueiredo*, t. XIV, Lisboa: Na Impressão Régia.
- GIARDI, Orietta (1991), *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni.
- GOLDONI, Carlo (1755), *Il cavaliere e la dama*, commedia del dottor Carlo Goldoni, che si rappresenta nel Teatro del Bairro Alto, scritta in lingua Italiana, e Portuguese. [...] In Lisbona, Nella Stamperia Patriarchale di Francesco Luigi Ameno.
- (1935), "Prefazioni ai diciassette tomi delle Commedie edite a Venezia da G.B. Pasquali" (t. XII), in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. I, Milano, Mondadori.
- (1992), *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, introduction et notes par Norbert Jonard, Paris, Aubier.
- MANCINI, F. / MURARO, M. T. / POVOLEDO, E. (1995), *I Teatri di Venezia e il suo territorio*, 2 ts., Venezia, Corbo e Fiore.
- RASI, Luigi (1905), *I Comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, 2 t., Firenze, Francesco Lumachi [1ª ed. Firenze, Bocca, 1897-1898].
- SCANNAPIECO, Anna (2000), "Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana", *Problemi di Critica Goldoniana*, diretti da Giorgio Padoan, VII.

ALMEIDA, Maria João (2007), *O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BARTOLI, Francesco (1978), *Notizie istoriche de'comici italiani che fiorirono intorno all' anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 vols, Padova, Conzatti





N.º 1 – Junho de 2004

Editorial

Maria Helena Seródio | Este (primeiro) número

Dossiê temático

Paulo Eduardo Carvalho | O(s) prémio(s) da crítica

Paulo Eduardo Carvalho | Uma apresentação de Vera San Payo de Lemos: Sobre escritas, reescritas e outras coisas que merecem ser ditas

Ana Pais | Percursos

Miguel-Pedro Quadrio | A secreta partitura das imagens: Memórias das múltiplas moradas de um castelo interior

Paulo Eduardo Carvalho | "Um teatro também, ou mesmo, sobretudo, de som": Francisco Leal

Portefólio

Paulo Eduardo Carvalho | João Tuna 90-04: Ficções fotográficas

Na primeira pessoa

Pedro Penim e o Teatro Praga | A responsabilidade máxima do actor, por Mónica Guerreiro, Maria Helena Seródio e João Carneiro

Em rede

Rui Pina Coelho: Efémeros sinais

Estudos aplicados

Georges Banu | A encenação e as idades do actor

Luiz Francisco Rebello | Jornais e revistas de teatro em Portugal

José Pedro Serra | Sófocles 2500 anos depois

Notícias de fora

Luiz Francisco Rebello | Cem números da ADE-Teatro

Béatrice Picon-Vallin | *Le dernier caravansérail*, de Ariane Mnouchkine e do Théâtre du Soleil

Fernando Matos Oliveira | Teatro e intermedialidade

Passos em volta

Christine Zurbach | "Um teatro que leva em conta a história": *Emmanuel Kant*

Mónica Guerreiro | A dramaturgia do eu na vida de todos os dias:

Vou a tua casa, Saudades do tempo em que se dizia texto e Actor

Sebastiana Fadda | Desumano, demasiado humano: *Endgame*

Maria Helena Seródio | Em cena no Teatro do Bairro Alto: *A família Schroffenstein*

Leituras

Sebastiana Fadda | Casas com asas, precisam-se: *A asa e a casa*, de Teresa Rita Lopes

Ana Isabel Vasconcelos | Uma fascinante memória histórica: *Do desencanto à revolta e Os desertados da pátria*, de Norberto Ávila

Isabel Rio Novo | O que mais há no espaço é vazio: *Um forte cheiro a maçã*, de Pedro Eiras

Tatiana Manojlovic | Uma recriação mitopoética: *Um Édipo*, de Armando Nascimento Rosa

Rui Aires Augusto | Fechado no presente: *Dorme devagar*, de João Tuna

Graça Abreu | Fedra, a cintilante: *Fedra*, de Racine

Paulo Eduardo Carvalho | De frente ou de costas, o teatro: *Teatro em debate(s)*, de Maria Helena Seródio et al

Maria João Brilhante | Desvendando patricianas máscaras: *As máscaras nigromantes*, de Armando Nascimento Rosa

Paulo Eduardo Carvalho | Metaforizações teatrais: *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espectáculo*, de Fernando Matos Oliveira

Maria Helena Seródio | Publicações de teatro em 2003

Arquivo solto

Selda Soares | Actor Taborda: O homem, o actor e a imagem

N.º 2 – Dezembro de 2004

Editorial

Maria Helena Seródio: Este número

Dossiê temático

Mónica Guerreiro e Miguel-Pedro Quadrio | Cenografia em Portugal: Memórias de uma outra escrita de cena

Paulo Eduardo Carvalho | Lógicas visuais: António Lagarto

Miguel-Pedro Quadrio | O espelho de Cristina: Cristina Reis

Vanda Piteira | Disrupção a três dimensões: Eric da Costa

Mónica Guerreiro | Essencialidade, austeridade, silêncio: João Mendes Ribeiro

Luiz Francisco Ribeiro | Persistências e adaptações: José Manuel Castanheira

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

Paulo Eduardo Carvalho | Dramaturgias do espaço: Nuno Carinhas

Portefólio

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

Na primeira pessoa

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

Em rede

Rui Monteiro | Navegar com rumo

Estudos aplicados

Luiz Francisco Rebello | Jornais e revistas de teatro em Portugal (2)

Patrice Pavis | De onde vem e para onde vai a encenação?

Alexander Kelly | Ensinando encenando *devising*

João Maria André | A dor, as suas encenações e o processo criativo

Notícias de fora

Maria Helena Seródio | Coisas que acontecem...: A guerra no Iraque por David Hare

Rui Monteiro | Saudades da Guerra Fria

Mónica Guerreiro | Sinónimos e antónimos, com *design* sueco: Göteborg Dance and Theatre Festival

Passos em volta

Rui Pina Coelho | Como se fosse a primeira vez: *O cerejal*

Christine Zurbach | Para além do texto: *Para além do Tejo*

Miguel-Pedro Quadrio | Tremar diante do tempo: *Os persas*

José Oliveira Barata | Variações sobre um azulejo barroco: *Anfitrião e Esopaida*

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

Leituras

Sebastiana Fadda | O mal (estar) da juventude: *T1 | Se o mundo não fosse assim*, de José Maria Vieira Mendes

Alexandra Lopes | Os tradutores, esses fazedores de cultura: *O fazedor de teatro*, de Thomas Bernard

Isabel Pinto Carlos | Celebrações vicentinas: Rol de livros – e não só – sem defeso

Arquivo solto

Nuno Costa Moura | Teatro Avenida: Hoje e sempre, fora dos eixos

N.º 3 – Junho de 2005

Editorial

Maria Helena Seródio | Ano dois: Questionar e celebrar

Dossiê temático

Paulo Eduardo Carvalho | O(s) prémio(s) da crítica 2004

Maria Helena Seródio | Uma paisagem de rosto humano: Miguel Seabra e os roteiros artísticos do Teatro Meridional

Miguel-Pedro Quadrio | Thomas Bernhard "servido" por Joaquim Benite

Mónica Guerreiro | Nós, os espectadores

João Carneiro | O que de inesperado a vida nos reserva

Portefólio

Susana Paiva | Respirar fundo

Na primeira pessoa

André Murraças e Miguel Abreu | A invenção do "actor T": Teatro de género em Portugal, por Mónica Guerreiro e Miguel-Pedro Quadrio

Em rede

Rui Cintra | Textos em rede

Estudos aplicados

Isabel Alves Costa | As artes do circo

Luiz Francisco Rebello | Um duplo centenário: O "Teatro Moderno" e o "Teatro Livre"

Rui Pina Coelho | Tchekov em Portugal

Notícias de fora

Paulo Eduardo Carvalho | Ambições elevadas: Nos cem anos do Abbey Theatre

Jean-Pierre Wurtz | A descentralização e a organização do teatro em França: Breve panorâmica

Francesc Massip | Teatro catalão em Paris

Passos em volta

Maria João Brilhante | Uma "desordem harmónica" ou uma extravagância pós-moderna?: *Serviço de amores*

José Alberto Ferreira | Imaginar o impensável: *O crime do séc. XXI*

Sebastiana Fadda | E foram trevas. Metáforas de escuridão: *Inverno e As regras da arte de bem viver na sociedade moderna*

Fernando Matos Oliveira | Schuster/ Niccolini: *Mahabharata 2.0.*

Maria Helena Seródio | Um jardim zoológico que não é de cristal: *Escravo doutros*

Tiago Bartolomeu Costa | Uma teia invisível de relações: *Cosmos*

Paulo Eduardo Carvalho | No vórtice de Ubu: *Ubus*

Leituras

Rui Aires Augusto | Com a mão fundo no coração das marionetas: *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires

Maria João Brilhante | Um auto de Camões (quase) redescoberto: *Filodemo*, de Luis de Camões

Luiz Francisco Rebello | Uma "neutralidade cómoda": *Teatro escolhido*, de Ramada Curto

João Ferreira Duarte | "Bless thee! Thou art translated" – Shakespeare de duas caras: *Sonho de uma noite de Verão*, trad. de Cândida Zamith

José Miranda Justo | A "distância" ao nosso alcance: *Teatro 1 e 2*, de Brecht

Miguel Falcão | O teatro no reino das virtudes: *O espectáculo desvirtuado*, de Graça dos Santos

Sebastiana Fadda | Publicações de teatro em 2004

Arquivo solto

Maria Virgílio Cambraia Lopes | Rafael Bordalo Pinheiro: O teatro pelos traços da caricatura

N.º 4 – Dezembro de 2005

Editorial

Maria Helena Seródio | Novas geografias da cultura.

Dossiê temático

Fernando Matos Oliveira | Disciplinaridade e redenção nos estudos performativos

João M. Diniz Ferreira | Em busca de um devir performativo *queer* em Portugal

Daniel Tércio | (Des)centralidades: Considerações sobre a novíssima dança portuguesa

Rita Castro Neves | Brrr – Festival de *live art*: Uma (não)história por imagens

Cláudia Madeira | Arte (u)tópica: Escalas e intensidades

Liliana Coutinho | *Body art*: Conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal

Portefólio

Maria Helena Seródio | Memórias em repetida construção: O Teatro Experimental de Cascais no seu 40.º aniversário

Na primeira pessoa

João Paulo Seara Cardoso | Teatros com marionetas, por Paulo Eduardo Carvalho e Isabel Alves Costa

Em rede

Marvin Carlson | A investigação de teatro num mundo digital

Estudos aplicados

Erika Fischer-Lichte | A cultura como *performance*

Notícias de fora

Guillermo Heras | Teatro e pensamento na dramaturgia espanhola actual: Três autores de hoje

Rui Pina Coelho | Algo sobre a Europa, *Thomas More*

Jorge Silva Melo | Poder dizer como se pensa

Passos em volta

Christine Zurbach | Da arte de tomar o romance "por outra coisa": *Autos da revolução*

Maria Helena Seródio | Anatomia da desumanização: *Um homem é um homem*

Paulo Eduardo Carvalho | Entre portas: *Ruínas*

Francesca Rayner | A festa das palavras: Uma celebração de dez anos do Sindicato de Poesia

Ana Vaz Fernandes | Filhos-da-mãe domesticados: *Os animais domésticos*

Tiago Bartolomeu Costa | Ratoeira: *Agatha Christie*

Leituras

Sebastiana Fadda | Da liberdade insubmissa à heresia visionária: *A última lição de Hipátia*, seguido de *O túnel dos ratos*, de Armando Nascimento Rosa

José Oliveira Barata | Jogo teatral... deseja-se: *O desejo de teatro*, de Isabel Alves Costa

Maria João Brilhante | Pequenos gestos, louváveis resultados. Três contributos para a história do teatro em Portugal: *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, de Ana Isabel Vasconcelos; *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, de Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara; *O Teatro em Portugal no tempo da Primeira República*, de Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos

Mário Cláudio | De como o passado se faz presente: *O passado na minha frente*, de Luiz Francisco Rebello

Joana Almeida | O êxito dos pobres: *Ópera do falhado*, de J. P. Simões

Arquivo solto

Luiz Francisco Rebello | D. Quixote no teatro português

Rita Duarte Correia | Um teatro novo? Sobre o projecto de António Ferro

N.º 5 – Junho de 2006

Editorial

Maria Helena Seródio | Intermitências da razão

Dossiê temático

Paulo Eduardo Carvalho | O(s) Prémio(s) da crítica 2005

Maria Helena Seródio | *Um homem é um homem*: Brecht pela mão de Luís Miguel Cintra

Paulo Eduardo Carvalho | *UBUs*: Feira animada

Sebastiana Fadda | Miguel Castro Caldas: Irónica leveza e poesia discreta

Maria Helena Seródio | *Serviço d'amores*, ou a continuada reinvenção de Vicente

João Carneiro | Fantasmas: *Luz na cidade*

Portefólio

Sebastiana Fadda e Rui Pina Coelho | Samuel Beckett, 1906-2006: Imagens roubadas ao tempo | Beckett em Portugal: Uma cronologia

Na primeira pessoa

Fernanda Lapa | Modulações e intensidades de um teatro no feminino, por Maria Helena Seródio e Sebastiana Fadda

Em rede

Catarina Maia | O ciclo infinito de Matthew Barney

Estudos aplicados

Luís Dias Martins | Samuel Beckett: O drama da escrita, a voz do teatro

Teresa Amado | Fernando Amado: Um teatro de interrogações e experiências

Guillermo Heras | Na morte da ovelha Dolly: *Requiem* pelos rescaldos de um teatro "clónico"

Notícias de fora

Paulo Eduardo Carvalho | Harold Pinter: X Prémio Europa para o Teatro

Francesc Massip | Teatro latino em Nova Iorque

Tiago Bartolomeu Costa | Quando somos maiores do que a cadeira onde nos sentamos: Artes para a Juventude, em Montreal

Patrice Pavis | O teatro coreano: Impressões de um ocidental em Seul

Passos em volta

Christine Zurbach | Na companhia dos clássicos e dos modernos: o Teatro da Rainha: *A dança da morte* e *O médico à força*

Pedro Manuel | *Memento mori*: O salário dos poetas

Tiago Bartolomeu Costa | Da vontade de te escrever: *Philatelie*

Rui Pina Coelho | Como *sobreviver*: o último segredo de Lúcia

Paulo Eduardo Carvalho | Êxtases e martírios: *Plasticina* e *Mãos mortas*

Francesca Rayner | O teatro experiencial de Mark Ravenhill: *Product*

Leituras

Rui Aires Augusto | Baralha e volta a dar: *O espelho do Narciso gordo*, de André Murraças

Luiz Francisco Rebello | As boas intenções e os maus resultados: *A literatura portuguesa no mundo*, de Célia Vieira e Isabel Rio Novo

Isabel Carlos | Na combustão das imagens: *A imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente*, de João Nuno Sales Machado

Maria Helena Seródio | A caricatura entre o palco da vida e o teatro em cena: *O teatro n' A paródia*, de Maria Virgílio Cambraia Lopes

Sebastiana Fadda | Publicações de teatro em 2005

Arquivo solto

Ana de Carvalho | Raúl Solnado no Teatro Villaret: 1965-1974

N.º 6 – Dezembro de 2006

Editorial

Maria Helena Seródio | Modalidades interpeladoras do fazer crítico

Dossiê temático

Paulo Eduardo Carvalho e Sebastiana Fadda | Os desafios da crítica

Nikolai Pesoschinsky | O fim da crítica?

Ian Shuttleworth | Elementos fardados do público

Porter Anderson | A crítica de teatro e os novos *media*

Daniel Tércio | Crítica de dança, uma crítica em processo

Cláudia Galhós | Vale tudo?

Rui Vieira Nery | Música erudita: Da crise da crítica à crítica do objecto

Portefólio

Paulo Eduardo Carvalho | Rogério de Carvalho: Representações singulares

Na primeira pessoa

Lúcia Sigalho | Capricho "documental e autobiográfico", por Maria João Brilhante e Rui Pina Coelho

Em rede

Paula Cristina Gomes | Estado de sítios: Viagem ao espaço virtual das companhias portuguesas

Estudos aplicados

Luiz Francisco Rebello | A primeira recepção de Ibsen em Portugal
Christopher Murray | Demasiado séria para gracejos: A tragédia e as peças tardias de Beckett

Frank Gillen | Afinidades de espírito: Harold Pinter e a tragédia grega

Donato Loscalzo | Vinho e teatro na Grécia antiga

Notícias de fora

Ana Pais | Incendiadas polémicas de recepção no Quebeque: Notas de uma Europeia

José Alberto Ferreira | César Brie e o Teatro de los Andes: Da história com amor

Mónica Bense | Fazer teatro na Hungria: A alternativa dos Pintér Béla e Companhia

Mark Brown | O Teatro Nacional da Escócia vai à guerra

Paulo Trindade | Festival Sirenos: A intensificação sensorial

Rita Martins | Festival mundial de teatro de marionetas: O dinamismo de uma arte milenar

Passos em volta

Sebastiana Fadda | A (in)evitabilidade da espera(nça): *Waiting for Godot*

Maria Helena Seródio | A esufziante – ainda que velada – forma do som: *Todos os que caem*

Ana Pais | Ser é ser verdadeiro? Ou a verdadeira dor é ser visto?

Dúvidas existenciais da arte contemporânea: *Trilogia Flatland*

Maria João Brilhante | Revisitar Ionesco ou novo figurino para a rinocerite: *Rhinocéros*

Christine Zurbach | *D. Juan* de Molière com o seu criado Esganarello em Almada

Constança Carvalho Homem | O teatro a três tempos: *Curto-circuito*

Leituras

Ana Campos | Para cada um a sua verdade: *Shakespeare no romantismo português*, de Jorge Bastos da Silva

Tiago Bartolomeu Costa | Devolver ao remetente: *A dois*, org. André Guedes, e *Curadoria do local: Algumas abordagens da prática e da crítica*, org. Gabriela Vaz-Pinheiro

Mónica Guerreiro | Passos gravados na cidade: *Cadernos III, das Visões Úteis*

Arquivo solto

Rui Pina Coelho | A Casa da Comédia (1946-1975): De Fernando Amado a Bertolt Brecht

N.º 7 – Junho de 2007

Editorial

Maria Helena Seródio | As razões da crítica

Dossiê temático

Maria Helena Seródio | O(s) Prémio(s) da Crítica 2006: Compromisso e tributo

João Carneiro | Com Maria João Luís: Uma promessa de felicidade, apesar de tudo

Rui Pina Coelho | João Lagarto: Cativante e imprevisível na interpretação de Beckett

Ana Pais | Refazer o deslumbramento da decifração: *Trilogia Flatland*, de Patrícia Portela

Maria Helena Seródio | João Mota e a encenação de vozes

Jorge Loureiro Figueira | Vista sonora para Trás-os-Montes

Portefólio

Sebastiana Fadda e Rui Pina Coelho | Palcos de afecto: O Festival Internacional de Teatro de Almada

Na primeira pessoa

Mário Barradas | Um impenitente fazedor de teatro, por Christine Zurbach e José Alberto Ferreira

Em rede

Maria João Almeida | Sobre teatro italiano na rede

Estudos aplicados

Luiz Francisco Rebello | "É verdade, mas...": Duas proposições sobre a censura

Eduardo Pedrozo | O Primeiro acto – Clube de teatro

Vanessa Silva Pereira | As mulheres (in)visíveis de Luísa Costa Gomes

Georges Banu | Por um actor europeu...

Notícias de fora

Kerri Allen | Richard Foreman está "acordado"

Tiago Porteiro | Firmin Gémier reeditado em França

Maria Helena Seródio | Prémios de teatro regressam à Grécia muitos séculos depois

Passos em volta

Christine Zurbach | Um dia particular na vida das criadas em Veneza segundo Goldoni: *Criadas para todo o serviço*

Maria Helena Seródio | Uma perturbadora encenação da história: *Júlio César*

Maria João Brilhante | Um misantropo para todos os tempos: *O misantropo*

Paulo Eduardo Carvalho | Um teatro poético e popular: *Cabaret Molotov*

Constança Carvalho Homem | Um puro animal: *D. João*

Mickael Oliveira | Uma dramaturgia tchekoviana: *Tckékhov e a arte menor*

Ana Vaz Fernandes | "Bang bang (my baby shot me down)": *B.B. Bestas bestiais*

Christine Zurbach | Realidade e ficção em tempo de guerra: *O coronel pássaro*

Leituras

Tatjana Manojlovic | A peça bilingue de Hélia Correia: *Desmesura: Exercício com Medeia*

Luiz Francisco Rebello | Voos de condor e ziguezagues de morcego: *Teatro completo*, vol. I, de Marcelino Mesquita

Sebastiana Fadda | O teatro segundo Tarantino: *Stabat Mater e Paixão segundo João*, de António Tarantino

Anabela Mendes | Lessing e as vespas: *Dramaturgia de Hamburgo*

Ana Gabriela Macedo | A memória do teatro como "restauro imaginário": *Ricardo Pais: Actos e variedades*, de Paulo Eduardo Carvalho

Sebastiana Fadda | Publicações de teatro em 2006

Arquivo solto

Ana Campos | A revista *De teatro*: Uma visão parcial da dramaturgia portuguesa dos anos 20

Números disponíveis

Para encomendar, enviar cheque à ordem de APCT para:
Sinais de cena | Centro de Estudos de Teatro
Faculdade de Letras
Alameda da Universidade
1600-214 LISBOA

Preço: 12€ cada número (acrescido de despesas de correio: 1€ para território nacional; 2€ fora do país)



Presidente honorário	Carlos Porto
Direcção	Maria Helena Serôdio 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 (geral@apcteatro.org ou estudos.teatro@fl.ul.pt) são indispensáveis para conhecer as normas de apresentação dos artigos (dimensão, aspecto gráfico, citações, referências bibliográficas, ilustrações, etc.).

ASSINATURA

Desejo subscrever os números **9** e **10** da revista ***Sinais de cena*** (correspondentes a Junho de 2008 e Dezembro 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: