

Sinais de cena 9

Junho de 2008





Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 9, Junho de 2008

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 António Hormigón, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Michel Vais, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Ana Bigotte Vieira, Ana Campos, Ana Isabel Vasconcelos, Ana Pais, Ana Raquel Lourenço Fernandes, Catarina Maia, Christine Zurbach, Constança Carvalho Homem, Daniel Boto, Eduarda Dionísio, Francesca Rayner, Francis Gillen, Maria Helena V. Werneck, João Carneiro, José António Pedrosa, Maria Helena Seródio, Maria João Brilhante, Mark Taylor-Batty, Marta Brites Rosa, Paula Magalhães, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Vanessa Silva Pereira, Vera Nobre Leitão
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@mail.telepac.pt
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31 1069 - 153 Lisboa geral@apcteatro.org www.apcteatro.org CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade 1600 - 214 Lisboa Tel. Fax: [351] 21 792 00 86 estudos.teatro@fl.ul.pt www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm
Edição	Campo das Letras - Editores, S.A., 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



INSTITUTO
CAMÕES
PORTUGAL

Índice

Editorial

sete | [Relações vivas e acerto de contas](#) | Maria Helena Seródio

Dossiê temático

nove | [O\(s\) Prémio\(s\) da Crítica 2007: Uma realidade vasta e plural](#) | Maria Helena Seródio

onze | [A inevitável política de um gesto](#) | Rui Pina Coelho

treze | [Espaço para o recomeço, com Eros](#) | Ana Pais

dezasseis | [Vária Emília](#) | Constança Carvalho Homem

dezoito | [PANOS: Um dos mais inteligentes e generosos projectos](#) | João Carneiro

vinte | [O voo teatral da "cotovia"](#) | Maria Helena Seródio

Portefólio

vinte e cinco | [A dramaturgia irlandesa no teatro português:
Entre renovações e actualizações](#) | Paulo Eduardo Carvalho

Na primeira pessoa

trinta e sete | [João Perry: Viver para poder contar](#) | Maria João Brilhante
Marta Brites Rosa

Em rede

cinquenta e dois | [UbuWeb \(em três movimentos\)](#) | Ana Bigotte Vieira

Estudos aplicados

cinquenta e cinco | [Humanismo e vitalidade nas peças de Harold Pinter](#) | Francis Gillen

sessenta e três | [A "igreja masculina" de Pinter](#) | Mark Taylor-Batty

setenta | [Realismo e palavra brutal: Harold Pinter no Brasil](#) | Maria Helena V. Werneck

Notícias de fora

setenta e sete	Refazer o irrepetível	Ana Pais
oitenta	Um estudo sobre a marginalidade: O teatro dos Forced Entertainment	Vanessa Silva Pereira
oitenta e três	Patrice Chéreau: Prémio Europa para o Teatro 2008	Maria Helena Seródio

Passos em volta

oitenta e cinco	Performance e direitos de autor(a)	Francesca Rayner
oitenta e sete	Um teatro das ideias, com muito humor	Christine Zurbach
noventa	Paz e guerra com humor crítico	Maria Helena Seródio
noventa e dois	Se os pés habitassem os sapatos	Sebastiana Fadda
noventa e cinco	Meu Deus, dai-nos sempre poetas assim obscuros!	Catarina Maia

Leituras

noventa e nove	Apresentação do drama romântico português: Mestria, inteligência e eloquência	Ana Isabel Vasconcelos
cento e dois	Uma edição modelar	José Manuel Pedrosa
cento e quatro	O teatro é uma arte política	Ana Campos
cento e seis	Para uma estética da iconografia teatral?	Vera Nobre Leitão
cento e nove	Um quase manifesto contra a especialização	Eduarda Dionísio
cento e catorze	Eram precisos mais documentários sobre o teatro	Daniel Boto
cento e dezassete	Publicações de teatro em 2007	Sebastiana Fadda

Arquivo solto

cento e vinte e um	Teatro do Ginásio: Uma fábrica de gargalhadas	Paula Magalhães
--------------------	---	-----------------

Relações vivas e acerto de contas

Maria Helena Seródio

Este número – que inaugura o quinto ano da publicação da nossa revista – vem comprovar como o território do teatro é, afinal, um feixe de múltiplas relações vivas, na medida em que não se limita ao lugar do palco, antes se prolonga – ou antecipa – em muitas outras circunstâncias que modalizam a sua presença e a tornam rizomática. Disso mesmo é prova a amplitude das realidades que o júri da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro distinguiu este ano e que o Dossiê temático explicita: por um lado, contemplando uma atriz de carreira bem firmada como é Emilia Silvestre, uma editora como a Cotovia (que tem publicada uma colecção apreciável de textos de teatro) e um projecto – Palcos novos / Palavras novas (PANOS) – que envolve escolas do ensino secundário; e, por outro lado, "repartindo" o Prémio entre um espectáculo sobre um texto canónico de uma companhia de longo e excelente fôlego artístico, como é o Teatro da Cornucópia, e uma outra bem mais recente – Primeiros Sintomas – que se afoitava por uma dramaturgia contemporânea de choque. Sinais, portanto, de caminhos cruzados que enriquecem o tecido cultural que o teatro inventa e a que a APCT quer estar atenta.

Pelo seu lado, também a academia vem permanentemente activando a análise, a discussão e o interesse por autores dramáticos e pelo teatro em geral através de publicações, conferências, teses ou programas de seminários e cadeiras, estabelecendo diálogos e criando vínculos que se posicionam antes e depois da realidade espectáculo. É o caso aqui, por exemplo, dos autores dramáticos que ocupam o Portefólio que Paulo Eduardo Carvalho apresenta e que corresponde a uma sequência que estudou em profundidade para a sua tese de doutoramento, bem como o texto, que ocupa o Arquivo solto, que decorre da tese de mestrado em Estudos de Teatro que Paula Magalhães apresentou à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Se as Notícias de fora nos transportam de Nova Iorque a Sheffield e a Tessalónica para nos falarem de realidades já consagradas, os Estudos aplicados – que decorrem de

um colóquio organizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa – centram-se em Harold Pinter propondo uma revisitação histórica e teórica à sua dramaturgia ancorada em três pontos geográficos bem distantes: Estados Unidos da América, Inglaterra e Brasil. Entretanto, os Passos em volta procuram trazer à discussão espectáculos que terão passado mais despercebidos à imprensa, revelando actuações sobretudo fora de Lisboa que comprovam a vitalidade de várias companhias que se distribuem por outros circuitos que não os mais engalanados ou de maior visibilidade.

Na entrevista a João Perry, ouvido Na primeira pessoa, sobressai o fulgor – contido e exigente – de um actor com uma carreira celebrada a falar do seu trajecto de vida e dos valores que defende na sua actuação, enquanto o Em rede, de Ana Bigotte Vieira, nos fala de novos rumos de uma cultura digital não apenas a reorganizar a arte, mas também a ditar comportamentos na vida. E é ainda em torno do cruzamento da vida com a arte, bem como do teatro com a literatura, a fotografia e o registo ou criação videográfica que as Leituras se tecem, não faltando – como é já norma do n.º de Junho – a lista de publicações que Sebastiana Fadda vem alinhando de forma exaustiva.

Mas neste *looping* de relações acesas a verdade é que regressamos sempre ao ponto incandescente que é o espectáculo: o que é, quem o faz e quem, ao vê-lo (ou ao fotografá-lo), também o – e se – vai fazendo. A eles ficamos a dever tudo isso, bem como o apoio generoso que nos vão prodigalizando com cedência de fotografias, esclarecimento de dúvidas e uma sempre amável solicitude que muito nos anima.

Por isso também nos move a vontade de corrigir o que por vezes desacetamos, pelo que aqui incluímos um "acerto de contas" para o qual escolhemos uma epígrafe da nossa maior afeição:

Es irrt der Mensch, so lang' er strebt
(Erra o homem enquanto se esforça e procura)
(Goethe, *Faust*, "Prolog im Himmel", v. 317)

	Onde se lê:	Deve ler-se:
N.º 3, Junho de 2005 p. 111 legenda da imagem	Ramada Curto (desenho de Roberto Nobre)☐☐	(desenho de Amarelhe)☐
N.º 5, Junho de 2006 p. 40 Beckett em Portugal: Uma cronologia (col. da esq.)	<i>Quatro em Beckett ...</i> ☐☐☐☐ <i>À espera de Godot...</i>	<i>Quatro em Beckett ...</i> ☐ <i>Um dia virá</i> [Inominável, Acto sem palavras, <i>À espera de Godot</i>], enc. Mónica Calle, Prod. Casa Conveniente/CCB <i>À espera de Godot...</i> ☐☐☐☐
N.º 6, Dezembro de 2006 p. 35 Rogério de Carvalho – Representações singulares (col. da esq. ao fundo):	... Grupo de Intervenção Teatral da Trafaria.☐	Grupo de Intervenção Teatral da Trafaria, onde se estreou na encenação de Tchekov em 1977 com <i>Três irmãs</i> que, a convite da Cornucópia, se apresentou no Teatro do Bairro Alto em Janeiro de 1978.
N.º 7, Junho de 2007 p. 76 Prémios de teatro regressam à Grécia (col. da esquerda, última linha):	... terem decorrido em Milão.☐	... terem decorrido em Turim.
N.º 8, Dezembro de 2007 p. 39 Cronologia teatral de Fiama Hasse Pais Brandão	1970: É-lhe atribuído o Prémio da Secretaria de Estado da Cultura para <i>Quem move as árvores</i> (Lisboa, 1979).	1970: É-lhe atribuído o Prémio de Teatro Maria Matos pela peça <i>Quem move as árvores</i> (Lisboa, 1979).☐Este prémio era organizado em colaboração com a Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses (SEC TP)
p. 40 Cronologia teatral de Fiama ... (cont.)	1976: ... Em Portugal a autora recusa o Prémio...	[Informação da autora que não foi possível confirmar]

O(s) Prémio(s) da Crítica 2007

Uma realidade vasta e plural

Maria Helena Seródio

Foi uma vez mais no belíssimo Jardim de Inverno, amavelmente cedido pelo director do São Luiz Teatro Municipal, Professor Jorge Salavisa, que a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro celebrou, a 10 de Março, o teatro que se fez, escreveu, editou e mobilizou em 2007. Fê-lo na cerimónia simbólica de atribuição do Prémio da Crítica, e é esse o momento que queremos aqui lembrar através dos textos que fundamentam as opções do júri, formado desta vez por Ana Pais, Constança Carvalho Homem, João Carneiro, Maria Helena Seródio e Rui Pina Coelho.

O aspecto que mais gostaria de salientar a propósito das distinções atribuídas este ano é o facto de a realidade que opera em teatro ser vasta e plural, e essa é a razão pela qual o júri distinguiu não apenas os que em cena nos desafiam, comovem, alegram e surpreendem, mas também os que se movimentam em torno desse mundo, antecipando-o ou envolvendo-o em projectos de importante alcance cultural e artístico.

Recordamos, assim, que a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro atribuiu o Prémio da Crítica, relativo ao ano de 2007, *ex-aequo* ao espectáculo *A tragédia de Júlio César*, uma co-produção do Teatro da Cornucópia e do São Luiz Teatro Municipal, e ao espectáculo *Foder e ir às compras*, uma co-produção da companhia Primeiros Sintomas e do Centro Cultural de Belém, tendo sido, em cada caso, o galardão entregue aos respectivos encenadores: Luís Miguel Cintra e Gonçalo Amorim.

As Menções Especiais foram atribuídas à actriz Emília Silvestre, ao projecto PANOS (Palcos novos / Palavras novas) – na pessoa do Programador de Teatro da Culturgest, Francisco Frazão – e à editora Livros Cotovia, na pessoa do seu Director, André Jorge (representado na sessão por Mafalda Azevedo).

Sobre as razões que fundamentaram estas escolhas – e que aqui são relembradas, como julgamos importante para esclarecer critérios de valoração – a verdade é que apontam para o que nestas distinções serve também para celebrar a memória futurante que no teatro tão esplendidamente se realiza.

De facto, sabemos como há entre o teatro e a memória uma permanente negociação cultural, mas não se trata apenas de referir nessa expressão que o teatro é lugar de assombração porque revisita textos, figuras ou acções do passado, mas também, e sobretudo, porque ele próprio faz a memória, articula – figurativamente – lugares do pensamento, da história, da ficção e do sonho, que são, afinal, a raiz do humano. E essa é uma evidência teórica em que se lêem razões da arte, da história, da filosofia, da psicologia, da sociologia, enfim, dos lugares do pensamento e acção que celebram e nos fazem reconhecer o predicamento humano. Não por acaso, Hamlet diz serem os actores "os modelos e as breves crónicas do tempo" (II, 2)

Um outro poeta, este mais próximo de nós – Manuel Gusmão – ao procurar figuratividades que modalizam "o alfabeto", refere, num dos seus poemas, que "através de muitos anos o actor vem caindo/ sobre o palco como um pequeno fogo inicial/ transformando-se" (*Dois sóis, a rosa. A arquitectura do mundo*, 1990: 50).

Essa capacidade que o teatro tem – e que nós celebramos – será aqui lembrada e aplaudida nas suas variadas instâncias. Se é certo que os "diplomas", que atribuímos, são um artefacto modesto, a verdade é que neles investimos o nosso mais sincero tributo enquanto testemunhas atentas e celebrantes que somos e queremos continuar a ser. E, para além deles, aqui ficam as palavras que registamos também para o futuro.

<
Luís Miguel Cintra.

Rui Pina Coelho,
Ana Pais,
Maria Helena Seródio,
João Carneiro
e Constança Carvalho
Homem..

>

>

Gonçalo Amorim



<
Francisco Frazão.

Emília Silvestre.

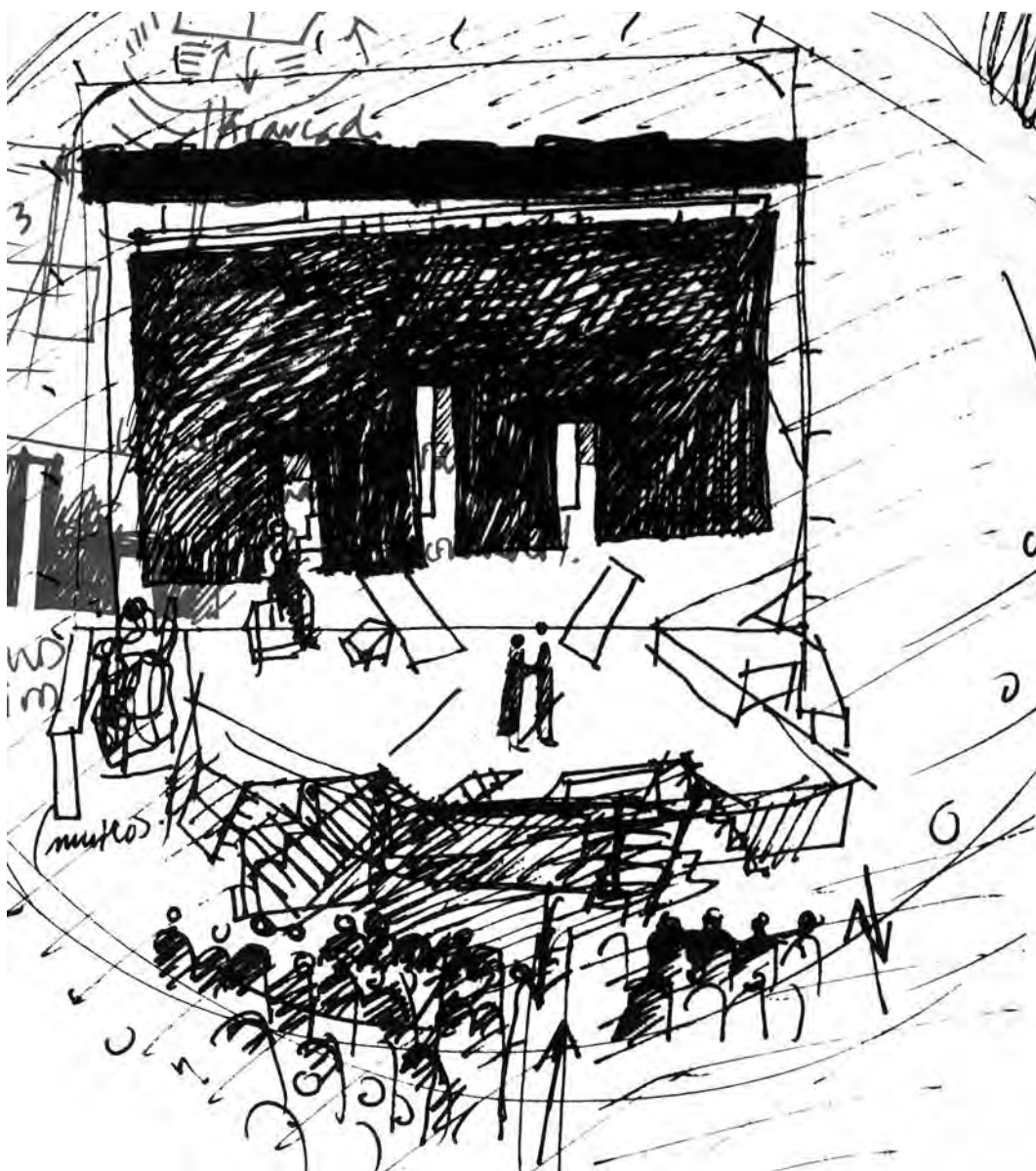
>



<
Mafalda Azevedo
e Maria Helena Seródio.

Fot. Ana Raquel
Lourenço Fernandes.





<
Esboço de Cristina Reis
para cenografia de
A tragédia de Júlio César
[programa do espectáculo].

A inevitável política de um gesto

Rui Pina Coelho

Quando a 27 de Março de 2007 assinei a crítica que fiz a este espectáculo para o jornal *Público* (que titulei "Processo trágico em curso"), terminava com a frase: "é para isto que o teatro serve". E se, por vezes, há frases a que o passar do tempo vem, sinuosamente, retirar alguma da sua original justeza, esta julgo que ainda traduz a enorme alegria e a profunda inquietação que foi assistir a este espectáculo: "é para isto que o teatro serve", escreveria outra vez.

O espectáculo *A tragédia de Júlio César*¹ congregou várias circunstâncias extraordinariamente felizes. Em primeiro lugar, foi a primeira vez que se apresentou este texto em Portugal – não obstante de, em 1964, o Teatro do Ateneu de Coimbra ter solicitado permissão à Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos para representar este texto

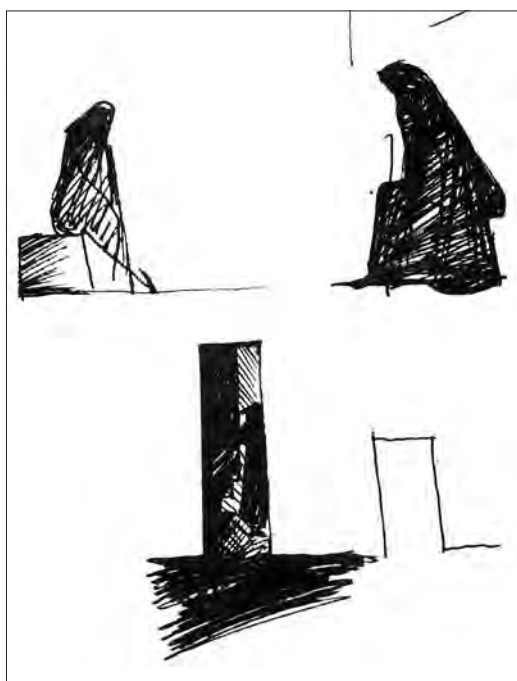
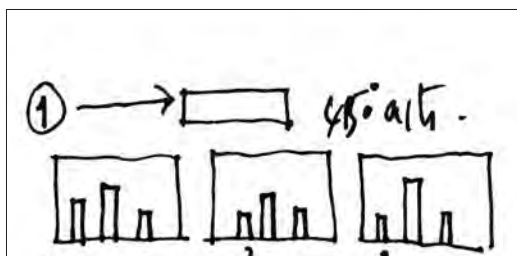
de William Shakespeare – intento toscamente indeferido pelo censor com o argumento de que a peça "só poderá ser aprovada com inúmeros cortes. Considera-se pouco conveniente fazer cortes em textos de autores como este"...

Em segundo lugar, resultou de um esforço de produção entre o Teatro da Cornucópia e o São Luiz Teatro Municipal, uma entidade que, solidamente, se vai constituindo como um dos mais cativantes espaços teatrais da capital, sendo que este espectáculo contribuiu determinadamente para a consolidação deste estatuto.

Em terceiro lugar, a tradução do texto – com a qualidade e rigor a que nos habituou já a "parceria" José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e Luís Miguel Cintra – resultou em mais um volume da colecção de teatro dos Livros Cotovia.

¹Uma análise mais pormenorizada deste espectáculo encenado por Luís Miguel Cintra foi publicada no número 7 desta revista: Maria Helena Seródio, "Uma perturbadora encenação da realidade", pp. 84-87.

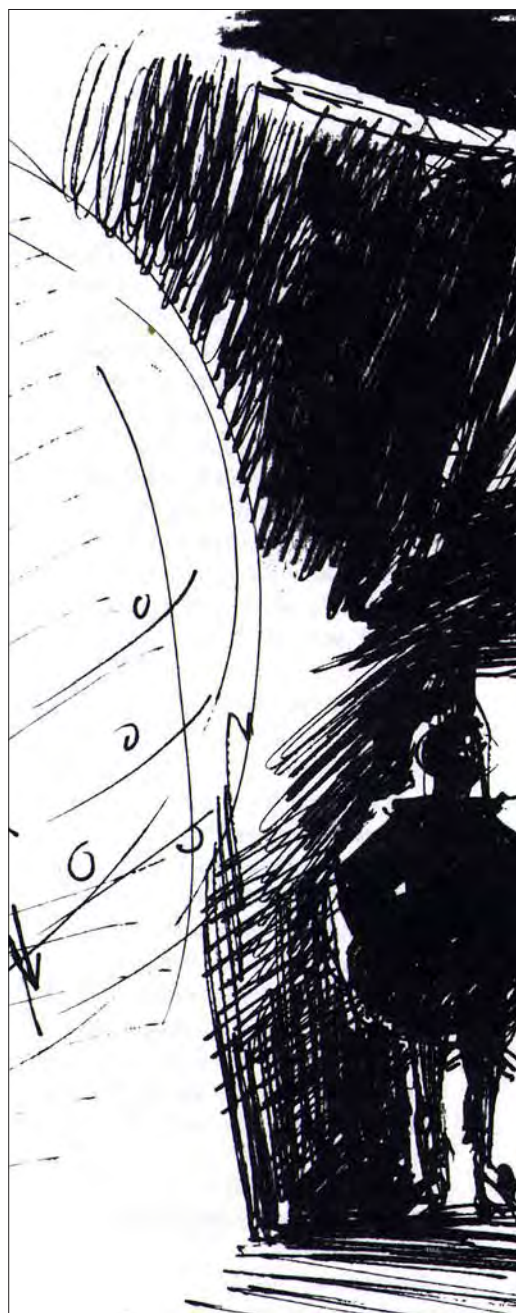
<>
 Esboço de Cristina Reis
 para cenografia de
A tragédia de Júlio César
 [programa do espectáculo].



Em quarto lugar, aos habituais actores que têm vindo a trabalhar com a companhia juntou-se um notável grupo de jovens intérpretes, proporcionando trabalhos memoráveis. A liderar um elenco de 23 actores apareciam Luis Miguel Cintra (no papel de César), Dinarte Branco (como Bruto), Ricardo Aibéo (como Cássio) e Nuno Lopes (como Marco António), com interpretações rigorosas, seguras e assumidamente individualizadas, onde dialogavam inteligentemente os "tempos" e os "teatros" de cada um. A este grupo juntar-se-ia depois um perturbante Vítor d'Andrade no papel de Octávio César. Mas também lá estavam André Silva, Dinis Gomes, Edgar Morais, Filipe Costa, Hugo Tourita, Ivo Alexandre, Joaquim Horta, José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto, Luís Lucas, Martim Pedroso, Nuno Gil, Pedro Lacerda, Pedro Lamas, Rita Durão, Teresa Sobral, Tiago Matias e Tónan Quito, todos contribuindo para uma impressionante figuração das personagens desta tragédia.

Em quinto (e não menos importante) lugar, este espectáculo proporcionou a Cristina Reis (nos cenários e figurinos), a Vasco Mendonça (na música original) e a Daniel Worm D'Assumpção (no desenho de luz) realizações de extraordinária eficácia e de grande consequência dramática, explorando magistralmente as potencialidades arquitectónicas do palco do S. Luiz e problematizando a relação entre plateia e cena que este sugere, fazendo deste espaço teatral, municipal e público, a metáfora suficiente para discutir uma Roma em convulsões políticas.

Mas estas, ainda que felizes, não deixam de ser razões circunstanciais. O que, em última análise, motiva o júri



nomeado pela APCT a reconhecer a excelência e a singularidade de *A tragédia de Júlio César* é o desassombro e a lucidez com que o texto de Shakespeare serviu para tratar temas tão prementes como a guerra e o poder e para fazer uma descomplexada análise da mais recente história nacional e do actual panorama internacional. Ainda que se ancorasse a leitura numa observação atenta da palavra shakespeariana, a encenação de Luis Miguel Cintra convocava, de uma maneira surpreendente e fulgurante, as convulsões do pós-25 de Abril de 1974 e da guerra no Iraque (e, em última instância, de todas as guerras de todos os tempos e em todas as partes).

Este exigente exercício, que obriga a reconhecer a falência da Revolução, abriga também o corajoso gesto de encontrar optimismo na dissecação do fracasso. Tudo isto fez de *A tragédia de Júlio César* um espectáculo com memória e, simultaneamente, brutalmente eficaz no diálogo com o presente. E sim, é para isto que o teatro serve.

Espaço para o recomeço, com Eros

Ana Pais



Em 2001, Aleks Sierz baptizou a emergente e explosiva dramaturgia britânica com a expressão *in-yer-face theatre* (qualquer coisa como "teatro de choque", em português). Sublinhando um carácter agressivo e provocatório, este termo procura descrever um estilo contemporâneo de composição escrita e cénica típico dos anos 90 em Inglaterra, em que o espectador está literalmente na mira de um disparo. Este teatro estoirá-lhe na cara, confronta-o com imagens, sensações e realidades que não poderá, daí em diante, ignorar pois elas invadem-no, chocam-no, tomam conta do seu espaço íntimo, numa palavra, exploram os limites emocionais e sociais entre o palco e a plateia. Não será, portanto, difícil saber quando estamos perante um espectáculo deste género. Segundo o crítico, não é mesmo nada difícil: "a linguagem é obscena, há nudez em cena, as pessoas fazem sexo à nossa frente, há violência a rodos, uma personagem humilha outra, quebram-se tabus, toca-se publicamente em assuntos

indizíveis, subvertem-se as estruturas dramáticas convencionais"¹. De facto, difícil seria não o reconhecer.

Passados quase vinte anos desde o surgimento desta nova sensibilidade, que pouco deve à subtileza, mas que é profundamente marcada por uma crítica visceral da sociedade, o grito demolidor de angústia e asco do teatro *in-yer-face* é hoje escutado com outra serenidade. Não que tenha verdadeiramente mudado a paisagem do sofrimento nem se tenham alterado os esquemas sistemáticos que o geram, mas porque nos habituámos a ele. À força das inúmeras encenações, traduções, dissecações do teatro *in-yer-face*, habituámo-nos a ignorar a sua dor, a sua raiva. Consumimos o seu efeito de choque. Assim também, habituámo-nos a pensar e a ver representados os autores do teatro *in-yer-face* sob um determinado prisma: o da tragédia, da escuridão, da escatologia, da agressividade. Talvez por isso, pudessemos mesmo pensar em textos como *Foder e ir às compras*, de

<

Foder e ir às compras, de Mark Ravenhill, enc. Gonçalo Amorim, Primeiros Sintomas / CCB, 2007 (Pedro Carmo, Romeu Costa e Carloto Cotta), fot. Maria José Silva.

¹ Aleks Sierz, <http://www.inyerface-theatre.com>, 06.03.2008.

>
Foder e ir às compras,
 de Mark Ravenhill,
 enc. Gonçalo Amorim,
 Primeiros Sintomas / CCB,
 2007 (Pedro Carmo,
 Carla Maciel
 e Romeu Costa),
 fot. Maria José Silva.



Mark Ravenhill – uma das referências autorais deste estilo – como textos “datados”, pertencentes a uma estética em vias de esgotamento.

E eis que se instala a dúvida: como pode hoje este teatro causar o mesmo efeito de anteriormente face a um espectador exposto, habituado a (e preparado para) tais experiências? Por que razão levar à cena um texto cuja função central não poderá ser cumprida? O espectáculo *Foder e ir às compras*, co-produzido pela companhia Primeiros Sintomas e o Centro Cultural de Belém, numa encenação de Gonçalo Amorim, oferece-nos motivos de peso, que levaram o júri nomeado pela APCT a destacá-lo com o Prémio da Crítica 2007 (*ex aequo* com *A tragédia de Júlio César*, pela Cornucópia).

Uma década depois da sua estreia, em 1996 no Royal Court Theatre em Londres, um conjunto pontual de fazedores de teatro leva à cena *Shopping and Fucking* (*Foder e ir às compras*) em Lisboa, no ano de 2007. Não sendo a estreia nacional desta obra (foi antes produzida pelo Teatro Plástico em 1999 e posteriormente encenada por Carlos Afonso Pereira em 2006), esta produção evidencia-se pelo modo como se apropria de uma linguagem dramática e de uma sensibilidade cénica, muito marcada por uma inquietude finesseccular, e a desloca milimetricamente de um imaginário *fétiche* para um território ambigualmente decadente e confortável. Através de um olhar refrescante sobre o texto, o trágico quadro de *Foder e ir às compras* surge-nos com uma punjança arrebatadora, a um tempo turbulenta e magnetizante. As situações dramáticas sustentam-se sempre num ambiente de tensão entre uma coloquialidade realista, no caso, extremamente bem cuidada e fluida na tradução de Ana Bigotte Vieira, e um desnudamento de corpos, intensidades e emoções, rasgando as fronteiras entre o que é admissível ver na cena e aquilo que pertence à esfera da vida privada. Obviamente, no seu tumulto, este rasgão obsceno pode ferir susceptibilidades. Mas não é exactamente por isso que o espectáculo magnetiza. Isso seria fácil, dados os

ingredientes da “fórmula” *in-yer-face*. É que toda a tensão, ambientada num espaço sem identidade, sem elementos pessoais e, por isso, quase abstracto e até minimalista, que Rita Abreu construiu como que numa evocação dos grandes hipermercados – como é típico dos não-lugares da contemporaneidade diagnosticados por Marc Augé –, corroborada pelos adereços e figurinos de Ana Limpinho e Maria João Castelo, é, sobretudo, gerida pelo deslumbrante elenco e lançada como uma força pulsional para o público, enredando-o. Ambivalente na forma como manipula um jogo de atracção e repulsa entre os actores e entre o palco e a plateia, o espectáculo assenta numa leitura dramática surpreendente e bem fundamentada, tanto ganhando contornos sombrios quanto apelando a uma ironia empática.

Encenar este texto de Ravenhill significa regressar ao grande tema do sofrimento humano, exposto em ferida aberta no contexto da sociedade ocidental, consumista, hedonista e lacunar em valores e estruturas institucionais. Vagueando como átomos perdidos na órbita aniquiladora das dependências, as três personagens centrais – Mark, Robbie e Lulu – estão reunidas nesta proposta através de uma espécie de núcleo familiar em colapso que tem, na sua base, não afectos mas uma “transacção”: Mark compra a outro homem o casal Robbie e Lulu num supermercado, ou assim nos é apresentado o momento em que se conheceram. O texto inverte o mito original – a narrativa fundadora – da família apresentando-o como uma transacção: por um lado, configurando um casal, Robbie e Lulu precisam, paradoxalmente, de alguém que tome conta deles, tal como o adolescente Gary, que a “família” sacrifica para sua salvação financeira com uma espécie de ritual iniciático, começado justamente com a evocação dessa mesma história, a favorita de Robbie e Lulu. Por outro lado, Mark, que podia ser o filho, representa uma figura parental que os abandona, em virtude de uma estadia numa clínica de reabilitação. Mark é dependente não só de drogas pesadas, como também de afecto – o sexo para ele é possível apenas enquanto transacção –,



<

Foder e ir às compras,
de Mark Ravenhill,
enc. Gonçalo Amorim,
Primeiros Sintomas / CCB,
2007 (Carla Maciel),
fot. Maria José Silva.

pelo que a espiral de desencontros, fragilidades e buracos negros se expande indefinidamente. Nesta voragem, o dinheiro compra droga, sexo e produtos vários em lojas e supermercados, mas nada substitui o que manifestamente falta a todas as personagens – amor, segurança e autonomia, os pilares básicos de um crescimento saudável.

Embora o texto dê indicações claras de que as relações entre as personagens se assemelham às de uma família tradicional, denunciando, conseqüentemente, a sua ruína enquanto ancoradouro de valores e confiança, nada obriga a vermos em palco a sua dinâmica afectiva. Aliás, seria mais óbvio e útil para um tratamento de choque do espectador sublinhar a violência e revolta através dessa dinâmica. E é essa evidência que esta proposta não reitera. Desdobrando lentamente a relação entre as personagens numa ambigüidade entre a frustração e o desamor, por um lado, e a cumplicidade e a ironia, por outro, a opção da encenação foi a de criar um outro plano de entendimento deste universo sombrio. Ao evitar o tom provocatório do teatro *in-yer-face*, que em tudo depende das interpretações, Gonçalo Amorim evitou igualmente o cliché da sua representação, muitas vezes confundido com a violência gratuita. O encenador encontrou na dramaturgia da ambivalência uma delicadeza, uma frescura e um conforto surpreendentes para uma paisagem absolutamente inóspita, demonstrando uma cativante inteligência no modo como articula as matérias da cena no espectáculo: actores, texto, cenário, música e movimento, tudo conflui para uma poderosa e vibrante respiração, fazendo o espectáculo pulsar a um só ritmo.

Inevitavelmente, este ritmo sustenta-se no pilar inabalável do elenco. Carla Maciel, Carloto Cotta, Pedro Carmo, Pedro Gil e Romeu Costa são os actores que se entregam, diríamos, literalmente de corpo e alma na construção de uma partitura de gestos, tonalidades e temperaturas: do desalento mais sótno – e da petrificante violência de um ritual – ao riso cristalino e até mesmo à ternura contagiante de um regresso a casa, depois de

passada a tempestade. A harmonia, a intensidade e a generosidade das suas interpretações superam qualitativamente qualquer expectativa no que toca ao domínio do corpo, da palavra, da voz e da capacidade de escuta dos movimentos de conjunto. Irrepreensíveis, os actores dão mostras de uma sintonia e de um rigor reveladores de um trabalho colectivo e empenho tão assinaláveis (e, é preciso dizê-lo, a duríssimas penas financeiras e logísticas) quanto imprescindíveis para atingir resultados como este. Na sua fluidez macia, o espectáculo é atravessado ainda por um forte erotismo, determinado não só pela linguagem e pelas acções dramáticas do texto mas também, e muito particularmente, pela carga sensual com que o elenco, elegantemente, contamina toda a cena. E é esta última, que reside na voluptuosidade tanto da carne quanto dos afectos, a responsável primeira por desviar o espectáculo do registo provocatório mais evidente. Clarividente face ao perigo da saturação de um estilo, o pequeno desvio amplia-se num passo notável: o elenco transforma um texto *in-yer-face* num espectáculo *in-yer-heart* – directo ao coração. Como uma flecha de cupido, o espectáculo acerta em cheio no alvo do sentimento, aproveitando o rasgo aberto no íntimo do espectador para dosear violência e ternura. Deste modo, ele actualiza o choque inerente à obra num erotismo que tanto atrai quanto provoca repulsa, tanto nos aproxima com pequenas ironias, gestos de cumplicidade e doçura (de que é emblemática a última cena), quanto perturba e nos afasta com a violência da carne e das situações.

É evidente que a obscenidade, o sexo, a violência, a humilhação, os tabus *in-yer-face* continuam lá, mas como que numa expressão suavizada do trágico, pelo riso e pelo amor; como se o trágico tivesse sido superado, como se, por algum estranho motivo, conseguíssemos sobrevoar a paisagem negra; como se o próprio espectáculo nos libertasse dos fantasmas freudianos e dos mil espectros da pós-modernidade exaurida, abrindo, vagarosamente, espaço para o recomeço, com Eros.

Vária Emília

Constança Carvalho Homem

>
O tio Vânia,
 de Anton Tchekhov,
 enc. Nuno Carinhas,
 Assédio / Ensemble
 / TNSJ, 2005
 (Emília Silvestre),
 fot. João Tuna/TNSJ.



A Menção Especial hoje atribuída a Emília Silvestre é uma distinção que se faz em dois eixos, o da sincronia e o da diacronia: se, por um lado, o júri quis sublinhar este seu ano de particular fulgor artístico, não quis, por outro lado, deixar de destacar o conjunto da sua carreira, de ininterrupta dedicação e reconhecido mérito. Em 2007, a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro dá, então, continuidade ao seu esforço de pontuar e sinalizar os casos paradigmáticos de rasgo, exigência e talento excepcionais, em que esta actriz de grande fôlego não pode senão incluir-se.

Emília Silvestre é, seguramente, uma figura central para o entendimento do teatro português contemporâneo. Integra uma geração de actores muito anterior à existência de educação artística formal naquela cidade, uma geração que se foi atrevendo e formando em palco ao longo da década de 70. Nos anos subsequentes, Emília fez o necessário caminho de persistência e itinerância,

tendo participado em espectáculos de companhias como a Seiva Trupe, o TEP, Os Comediantes e o TEAR. No entanto, a década de 90 foi, porventura, a de maior visibilidade e consagração: a reabertura do Teatro Nacional S. João, sob a direcção de Ricardo Pais, deu início a uma longa e frutífera integração da actriz no elenco regular da casa. A criação do Ensemble – Sociedade de Actores, companhia que fundou com João Paulo Costa, António Capelo e Jorge Pinto, constituiu, igualmente, um ponto de viragem nesse período, pelas possibilidades que abriu em termos de um trabalho sistemático com um mesmo núcleo duro.

Em 1988, tinha eu 7 anos redondos, vi a Emília em palco pela primeira vez. O programa para esse sábado consistia em ida ao teatro, seguida de festa de anos, mas o pouco que recorro do dia distribui-se equitativamente por três sensações: a de um grande pasmo face ao que tinha assistido, a de uma inveja pequena, mas incisiva,



<

Todos os que falam
[*Não eu*],
de Samuel Beckett,
enc. Nuno Carinhas,
Assédio / Ensemble / TNSJ,
2006 (Emília Silvestre),
fot. João Tuna.

Turismo infinito,
de António M. Feijó,
a partir de textos de
Fernando Pessoa,
enc. Ricardo Pais, TNSJ,
2007 (Emília Silvestre),
fot. João Tuna/TNSJ.

>

das meninas que actuavam no espectáculo e a de, afinal, já não querer ir a festa de anos nenhuma. A culpa foi toda do *Sonho de uma noite de Verão* d' Os Comediantes, naquela que registo como a minha primeira e iniciática ida ao teatro. Fui vendo a Emília em palco ao longo dos anos. Eram patentes, e unânimes, a desenvoltura, a inequívoca versatilidade, o domínio vocal impar, a plasticidade; mas era, sobretudo, um apurado sentido de composição que dava à actriz o recorte vibrante dos gigantes. Como não recordar a sua interpretação em espectáculos tão diversos e decisivos como o díptico *Sik Sik o mágico / O homem da flor na boca*, de Eduardo de Filippo e Pirandello, com encenação de Toni Servillo; *Cais oeste*, de Koltès, com encenação de Rogério de Carvalho; ou *Castra*, de António Ferreira, e *UBUs*, de Jarry, ambos com encenação de Ricardo Pais? Ou, em anos mais recentes, em espectáculos assinados por Nuno Carinhas, como *O tio Vânia*, ou *Todos os que falam?* Emília Silvestre

marcou e marca presença em espectáculos que habitualmente servem o teatro da melhor maneira – ou porque nos adensam o forro, ou porque se erguem como "uma casa contra o mundo".

Em 2007, o público pôde assistir a duas prestações memoráveis, respectivamente em *O cerejejal*, encenado por Rogério de Carvalho, com apresentações no FITEI, no Festival de Almada e, posteriormente, no Teatro Carlos Alberto, e em *Turismo infinito*, com encenação de Ricardo Pais, que se apresentou nos Teatros Nacionais de Porto e Lisboa e que prossegue em digressão, dentro e fora do país. Há ainda um outro elemento de monta a referir: a transformação de *Não eu*, de Samuel Beckett, o dramático que interpretou genialmente em *Todos os que falam*, numa peça de vídeo-arte projectada em praça pública. É, pois, com imensa satisfação que se distingue uma actriz como Emília Silvestre, que merece ser vista à luz, ainda que saiba, tão bem, latejar no escuro.

PANOS

Um dos mais inteligentes e generosos projectos

João Carneiro

>
Cidadania,
 de Mark Ravenhill,
 enc. Graeme Pulleyn,
 PANOS 2006,
 fot. José Alfredo.



Há muito tempo, mas num tempo em que a minha infância já existia, havia três exercícios que faziam parte da escolaridade habitual e dos processos de aprendizagem: a cópia, o ditado e a redacção. A linguagem não depende de nenhum destes processos para existir na vida de cada pessoa, mas aquelas actividades ajudavam a pôr as coisas no sítio, por assim dizer. Ajudavam a organizar as palavras em frases, e as frases em descrições. Ajudavam e ajudam, penso eu. E como o mundo existe, mas para podermos dar conta dele precisamos de o colocar sob a forma de descrições, aquelas operações mais não eram do que as manifestações escolares possíveis, num determinado tempo e num determinado lugar, para ajudar as pessoas a viver o melhor possível umas com as outras. Eram, e são.

A Culturgest resolveu fazer uma cópia do projecto britânico Connections, um projecto com quinze anos de existência, que tem como objectivo levar pessoas entre os 11 e os 19 anos a fazer teatro. Muitos dos mais

conhecidos, respeitados e interessantes escritores britânicos escreveram para esse projecto, pois todas as peças são, em cada edição do Connections, originais.

Quando a Culturgest resolveu importar este modelo, fê-lo com necessárias adaptações, claro, e a principal adaptação tem a ver com um aspecto quantitativo: menos textos, menos grupos, menos espectáculos finais. As diferenças, contudo, são insignificantes. No primeiro ano – o ano lectivo de 2005-2006 –, Hélia Correia e Jacinto Lucas Pires escreveram peças para os PANOS; no segundo ano, foi a vez de Armando da Silva Carvalho e de Alexandre Andrade; este ano, as encomendas foram feitas a Luísa Costa Gomes e a Patrícia Portela. Entretanto, têm sido importadas peças de anteriores edições do projecto britânico, peças de Mark Ravenhill, de Ali Smith, de Dennis Kelly, de Letizia Russo. Numa primeira fase, os encenadores de cada grupo trabalham com profissionais; depois continuam o trabalho com os respectivos grupos, e



<
Sessão de trabalho,
PANOS 2007,
fot. Folha.

Ali Smith,
PANOS 2007,
fot. Folha.

>



<
Sessão de trabalho,
PANOS 2007,
fot. Folha.

Sessão de trabalho,
PANOS 2007
(João Pedro Vaz,
ao fundo),
fot. Folha.

>

apresentam os espectáculos; estes são sujeitos a uma selecção e, finalmente, apresentados na Culturgest e nos teatros que se têm vindo a associar a este projecto: o Teatro Viriato e, para este ano, também o ACERT, de Tondela, e o Teatro Oficina de Guimarães.

O resultado ultrapassou, até hoje, toda e qualquer expectativa, e não só relativamente aos números - de participantes, de espectáculos, de peças. E não é só, também, pelo facto de vermos grupos de várias zonas do país debruçarem-se sobre temas como a identidade individual, o encontro entre a tradição literária e a contemporaneidade tecnológica, a moral do julgamento, a orientação sexual. Tem sido extraordinário ver como este trabalho se faz com um empenhamento e com uma capacidade de invenção artística susceptíveis de surpreender o mais empedernido espectador, agrupando em torno de um projecto artístico complexo grupos sociais cuja heterogeneidade é um exemplo invulgar de civismo

e de coabitação social. Para não falar, é claro, do facto de todas as peças serem publicadas em livro, que está à venda desde o primeiro dia das apresentações em Lisboa. Sem a inteligência e a determinação de Francisco Frazão, responsável pela programação de teatro da Culturgest, os PANOS não existiriam. A cópia e a criatividade não teriam dado origem a um dos mais inteligentes e generosos projectos que existem em Portugal, no sector do teatro.

O voo teatral da “cotovia”

Maria Helena Serôdio

>
Madame,
 de Maria Velho da Costa,
 enc. Ricardo Pais,
 Teatro Nacional S. João
 / Teatro Nacional
 D. Maria II, 2000
 (Eva Wilma),
 fot. João Tuna.



Afirmava o júri na sua nota para a imprensa que a Menção Especial da APCT atribuída aos Livros Cotovia se justificava pelo facto de a editora, exercendo a sua actuação em matérias, intenções, parcerias e formatos muito diversos, vir contribuindo de forma superlativa para a criação de um repertório de teatro em Portugal, quer editando originais portugueses, quer promovendo ou apoiando traduções de importantes textos da dramaturgia mundial.

Configura esta sua prática uma visão de estimulante abertura não apenas a uma escrita em que poucas editoras gostam de arriscar, mas também à realidade viva da criação teatral ao fazer convergir muitas vezes a publicação dos volumes com a subida à cena das peças, sejam elas de portugueses ou de autores estrangeiros traduzidos.

Reconhecendo embora a evidência de que o espectáculo não se resume ao texto escrito, a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro não poderia deixar de destacar a relevância da produção escrita para o palco,

ao mesmo tempo que reconhece que as palavras escritas para a cena não se esgotam numa leitura do “literário”, antes obrigam a uma atenção multidisciplinar em função da materialização possível dessa textualidade. Dai precisamente a importância de sublinhar a convergência produtiva – para espectadores e leitores – da simultaneidade do aparecimento do texto nestas duas “plataformas” de realização material.

Cabem neste importante acervo dramático da Cotovia autores estrangeiros tão diversos como William Shakespeare e Pier Paolo Pasolini, Eduardo de Filippo e Rainer Werner Fassbinder, Federico Garcia Lorca e Heiner Müller, Luigi Pirandello e T. S. Eliot, Sófocles e Samuel Beckett, entre vários outros, antigos e modernos, que facilmente encontrarão registados no portal da editora¹. Contam-se entre algumas destas publicações quer traduções realizadas há algum tempo, como a belíssima versão de Jorge de Sena para *Jornada para a noite*, de

¹ Seria importante que, para além da citação do autor e do título, em todos os casos pudesse ser visionado o nome do tradutor e a data da edição, para além de algumas palavras de apresentação, o que, ocorrendo em vários casos, não é ainda extensivo a todos os livros referenciados.



< >

*O fim ou**Tende misericórdia de nós,*

texto e enc. Jorge

Silva Melo,

Artistas Unidos, 1996

(Ivo Canelas,

Manuel Wiborg,

Paulo Claro,

António Simão

e João Meireles;

> Joana Bárcia),

fot. Susana Paiva.

Eugene O'Neill, feita a convite de António Pedro em 1957, quer as que recentemente surgiram como etapa primeira da montagem de um espectáculo, como foi, por exemplo, o caso de *Cimbelino* ou *Júlio César*, de Shakespeare, pelo Teatro da Cornucópia, a que a "parceria" José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e Luís Miguel Cintra – com competência e fina sensibilidade – reescreveu em português.

Sabemos que não será fácil a uma editora ser tão sistemática nas suas publicações como se desejaria, indo mais longe, por exemplo, na edição de mais obras de autores estrangeiros entretanto traduzidos (e encenados em Portugal), ficando, por essa razão, alguns desses trabalhos feitos fora do alcance de quem os quisesse conhecer ou levar à cena. Claro que nem sequer estou a falar do universo geral das traduções para teatro: bastaria que os autores incluídos na lista pudessem ver a sua obra "completa" para teatro – em termos do que é já disponível e subiu à cena em palcos portugueses – reunida nessa mesma colecção.

Todavia, num caso muito particular essa sistematicidade é uma realidade evidente e alcança uma excepcional importância dramática, teatral e cultural no seu mais amplo sentido: trata-se da edição das obras completas de Bertolt Brecht – *Teatro de Brecht* – que vai já no seu 4.º volume (de um previsível conjunto de 8), uma aventura editorial que é, de facto, impar pelo cuidado posto na sua preparação, pela conjugação de esforços entre os vários tradutores, e também (*last but not least*) pelas excelentes introduções a cargo da especialista brechtiana Vera San Payo de Lemos (Cf. Justo 2005).

Muitos outros dramaturgos, mais próximos no tempo e de variada progénie geográfica e cultural, têm vindo a ser dados à estampa por iniciativa da companhia dos Artistas Unidos em colaboração com os Livros Cotovia, quer integrando os seus textos traduzidos na revista *Artistas Unidos* (como foi o caso, entre outros, dos irlandeses Mark O'Rowe e Enda Walsh, ou os escoceses

>
Antes que a noite venha,
 de Eduarda Dionísio,
 enc. Adriano Luz,
 co-produção
 Adriano Luz / Teatro da
 Cornucópia, 1992
 (Luísa Cruz, Rita Blanco
 e MariaJoão Luís),
 fot. Rui Mateus.



David Harrower, David Creig ou Anthony Neilson), quer através da colecção "Livrinhos de teatro", interessantíssima na concepção (formato e grafismo), nas opções editoriais (autores e textos, bem como formas de apresentação de ambos) e, por último, no dinamismo da sua continuada saída a lume. Seria, todavia, de desejar que alguns dos textos, cuja tradução saiu já em números diversos da revista, pudessem vir a integrar a colecção dos livrinhos, pela oportunidade de convergência de formato, maior acessibilidade na aquisição e maior comodidade de arrumação nas estantes.

É também num contexto de conjugação de esforços, que a Cotovia partilhou com o Dramat do Porto (organismo que integrava a actuação do Teatro Nacional São João, do Porto), que se procedeu à publicação de materiais diversos e de valor indiscutível. Foi o caso, por exemplo, de peças originais de portugueses que, na sua maioria, se estreavam na dramaturgia, como fez em 2001 com os dois volumes de *Dramaturgias emergentes* (respectivamente os n.ºs 5 e 6 dos Cadernos Dramat). Cada um dos volumes integra cinco peças de autores diferentes, contando-se entre eles Pedro Eiras, João Tuna, Jorge Loureiro Figueira, Carlos Alberto Machado, Joaquim Paulo Nogueira e Helena Miranda, entre outros.

Por outro lado, e dando outra visibilidade à actuação do Dramat, foram também editados volumes com trabalhos de tradução que serviram espectáculos entretanto encenados, mas que ganhavam um maior relevo e importância por reunirem peças de um mesmo autor, geralmente servidas por introduções de grande interesse informativo e analítico, permitindo uma mais profunda aproximação à escrita do autor: refiro-me aos casos do irlandês Brian Friel (quatro peças traduzidas e excepcionalmente bem prefaciadas por Paulo Eduardo Carvalho), do alemão Peter Handke (traduzidas e analisadas por João Barrento), para além do que foram os volumes com peças de Frank Wedekind (trabalhadas por Aires Graça) e Marius von Mayenburg (por Vera San Payo de

Lemos, este sem introdução, infelizmente).

Duas outras apostas institucionais têm podido também contar com a parceria dos Livros Cotovia: quer a iniciativa PANOS, da Culturgest², dirigida a um público jovem escolar, quer a a ideia de Urgências que o Teatro Maria Matos, sob a direcção de Diogo Infante, lançou como desafio a jovens dramaturgos.

Mas é talvez na sua própria colecção de teatro³ que valeria a pena perceber até que ponto se afirma por esta editora uma forma de pensar, imaginar, escrever e publicar para teatro no Portugal mais recente. É certo que surgem também textos de um autor bem conhecido e consagrado pelo seu muito específico entendimento do teatro, como é o caso de Vicente Sanches, que foi publicando as suas peças ao longo das últimas décadas em edições de autor, mas que, apesar disso, não deixou de ser bem conhecido da classe teatral e várias vezes levado à cena em realizações teatrais de grande interesse: recorde, por exemplo, a divertida recriação teatral de *A birra do morto* por Mário Viegas no São Luiz em 1991, acrescentando ao texto de Sanches poemas ultra-românticos como o "Noivado do sepulcro" de Soares de Passos, e animando o espectáculo com uma inventiva ebulição cômica.

Mas essa colecção da Cotovia primou sobretudo pela revelação de uma nova dramaturgia que se apresentou numa multiplicidade de registos e de tons, por autores de várias idades e de diferentes trajectos literários e artísticos, que, em geral e com pouquíssimas excepções, conheceram a sua realização cénica. E nisso configura – e não é demais sublinhá-lo – uma importante prática editorial de acompanhamento do que nas artes performativas vai tendo outras formas de materialização.

Não sendo aqui possível – e menos ainda sério – proceder a uma avaliação sumária dessa já extensa lista de textos publicados, destacaria, contudo, algumas lógicas editoriais que passam, necessariamente, por uma diversificação de autores a que, de algum modo, a editora parece querer fidelizar-se, o que, apesar de tudo, nem

² V. texto de João Carneiro nesta revista, pp. 18 e 19.

³ Alguns destes volumes – logo no início do seu lançamento – saíram numa parceria com o Teatro Nacional D. Maria II, em resposta a um desafio lançado por Ricardo Pais, na altura (1989-90), director daquele Teatro Nacional.



<
*Além as estrelas são a
 nossa casa,*
 de Abel Neves,
 enc. José Russo,
 Cendrev, 2007
 (Ana Meira
 e Maria Marrafa),
 fot. Paulo Nuno Silva.

sempre acabou por poder ser integralmente cumprido. Veja-se, por exemplo, como Jorge Silva Melo vê publicadas na Cotovia as peças *António, um rapaz de Lisboa* (1995) e *O fim, ou tende misericórdia de nós* (1997), mas já *Prometeu: rascunhos* (nas suas diversas formalizações textuais) acabou impresso nas edições Et etc. em 1997. É o caso também de Luísa Costa Gomes, que tem na Cotovia *Nunca nada de ninguém* (1991) e *Clamor* (1994), mas foi na Relógio d'Água que fez sair *Duas comédias: Um filho, seguido de A vingança de Antero, ou a boda deslumbrante* (1996).

Nessa diversificação de autores dramáticos que a Cotovia promove é de anotar um alargado leque de "origens" artísticas e de proveniências geracionais. Temos, assim, autores que vêm de outras escritas, como é o caso da ficção narrativa, de que destacaria Luísa Costa Gomes, enquanto outros vêm de experiências mais alargadas da ensaística ou da vivência e criação no teatro, como é o caso de Eduarda Dionísio ou de Jorge Silva Melo. Dos que fizeram a sua "aprendizagem" artística no teatro e que, com mais persistência, vão criando o seu universo dramaturgicamente muito próprio, citaria Abel Neves (que se iniciara como dramaturgista na Comuna) e de que é possível referir alguns excelentes textos para teatro (como *Inter-rail*, 1999, ou *Além as estrelas são a nossa casa*, 1999) e Carlos J. Pessoa que, na direcção da companhia Teatro da Garagem, vem trabalhando texto e cena em projectos muito específicos, num contexto de colectivo – a companhia que dirige – fundando, assim, uma estética que engloba texto e modo de entender e fazer teatro. Apesar de termos acesso aos seus textos mais recentes através das edições promovidas pela própria companhia, só um volume surgiu na Cotovia, embora "recheado" de propostas dramáticas: refiro-me a *Pentateuco: Manual de sobrevivência para o ano 2000* (1998), que reúne cinco peças: *O homem que ressuscitou*, *Desertos*, *Peregrinação*, *Escrita da água* e *A menina que foi avó*. Sendo, naturalmente, textos interessantes, fica-se por vezes com

a ideia de que o autor, com uma mais apurada decantação, talvez produzisse menos textos que sairiam decerto com uma maior solidez dramática e teatral.

É de destacar o lugar aos (mais) novos que se observa na integração nesta colecção de textos, por exemplo, de Luís Assis (*Uma casa na árvore*, seguido de *Entre a espada e a a parede*, 1999), de frágil valor literário ou teatral, ou de Jacinto Lucas Pires, este com quatro volumes que já conheceram a materialização cénica: *Universos e frigoríficos* (1997), *Arranha-céus* (1999), *Escrever, falar* (2002) e *Figurantes*⁴ (2004). De resto, são já mais de 20 as produções teatrais que se fizeram sobre peças de Jacinto Lucas Pires, como nos indica a CETbase (<http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>), mas foram duas das últimas atrás citadas (de 99 e 04) que mereceram a atenção criativa de Ricardo Pais no Teatro Nacional São João. Todavia, nem sempre a idade só por si assegura a "novidade" da escrita ou a relevância e acuidade da temática trabalhada e, de facto, alguns destes títulos podem em parte resultar de processamentos textuais pouco marcantes no que se pode exigir de uma verdadeiramente "nova" dramaturgia.

É evidente que também não é pelo facto de se frequentarem bastidores, participar na montagem de peças ou ser frequentador assíduo de teatro que fica assegurado o valor artístico de uma escrita para a cena. Luísa Costa Gomes não é "mulher de teatro" e, entre várias outras, dá-nos pela Cotovia uma peça magnífica na construção dramaturgicamente, nos processos de caracterização irónica da vida de hoje, na fabricação de diálogos, na inteligência e verve com que trabalha o seu universo, como exemplarmente se verifica em *Nunca nada de ninguém* (Cf. Pereira 2007).

Depois temos outro tipo de surpresas (embora talvez só para quem andasse distraído...), como o belíssimo texto de Eduarda Dionísio, *Antes que a noite venha* (1992), uma sequência de falas de heroínas trágicas: Julieta, Antígona, Inês de Castro e Medeia. Independentemente do que

⁴ O volume integra ainda duas outras peças do autor: *Coimbra Be e Os dias de hoje*.

parece ser o contexto insólito que a autora propõe para a proferição destas falas (denegando tratar-se de uma peça de teatro e entregando-as a eventuais prostitutas que se preparam para "a noite"), a verdade é que o texto constrói lugares dramáticos a partir dos quais ouvimos lamentos poéticos sublimes que reflectem sobre a condição da mulher (e a (im)possibilidade do amor) nas suas diversas idades e em tempos de um poder patricarcal que impõe o interesse de Estado contra o amor que as devora.

Uma outra experimentação textual, mais complicada na sua construção dramaturgica, resultou do trabalho cénico que Ricardo Pais fez a partir da peça *Madame*, de Maria Velho da Costa, que surge inicialmente publicada em 1999 pela parceria Dom Quixote & SPA mas que, pela invenção cénica por que passou, deu origem a uma nova publicação de texto revisto e aumentado (Cf. Seródio 2002). A nova edição surge integrada numa colecção de formato muito peculiar que o Teatro Nacional São João criara em parceria com a Cotovia e que, entre 1996 e 2000, publicou muitos dos textos representados naquele teatro. A partir do que teria sido o desejo de encontro de duas celebradas actrizes – uma portuguesa e uma brasileira⁵ –, eis que se constrói um mundo dramático que reorganiza universos ficcionais de Eça de Queirós (*Os Maias*) e de Machado de Assis (*Dom Casmurro*) para os "posterizar", ou seja, inventando tempos futuros em que as personagens femininas – Maria Eduarda e Capitu, respectivamente – se encontrarão algures em Paris muito depois do fim da acção dos romances originais. Mais do que oportuna, portanto, esta edição de reescrita (brilhante, de resto) configura um caso invulgar e curiosíssimo no mundo das publicações de teatro mais recentes, e desafia a reflectir sobre questões não apenas filológicas (de comparação textual e cumulação de hipóteses), mas também especificamente dramaturgicas e de consequências (e causas) teatrais que vão seguramente muito para além da enenação a que assistimos em Abril de 2000.

Uma outra autora, essa de radicação explícita ao teatro – Cucha Carvalho – dá-nos também uma interessante peça – *Está aí alguém?: Seis personagens para uma actriz* (1999) – a partir de textos diversos, mas acabando por criar uma curiosa e animada sequência de quadros que ela própria protagonizou monologando de forma cativante e competente sob a direcção de Natália Luiza.

Se a colecção de teatro da Cotovia vem revelando valores teatrais tão seguros e interessantes, não pode deixar, por um lado, de provar que a editora vem fazendo uma aposta corajosa na escrita de teatro amplamente legitimada pelos resultados, e, por outro, de convocar uma reflexão sobre modos de aceder a – ou de inventar – uma formulação artística que é (ou tem sido) muitas vezes descartada como não significativa na tradição da escrita em Portugal (Cf. Rebello 2000: 11-15; Seródio 2004: 97-100), o que

parece ser contrariado pelo valor de alguns dos títulos que a editora lançou.

Não podendo em tão breve espaço dar conta da multiplicidade de títulos, problemáticas e valores que podemos identificar neste expressivo panorama editorial que os Livros Cotovia inventaram para o teatro que se escreve, lê, traduz e encena em Portugal, não posso deixar de assinalar o que – numa preferência pessoal assumida – considero ter sido o momento de revelação de que a dramaturgia portuguesa entrava numa outra época pelo rompimento que praticava nas formas mais convencionais com que se escrevia para a cena: localizo, de facto, em 1995, com a publicação de *António, um rapaz de Lisboa*, seguido por *O fim, ou tende misericórdia de nós*, em 1997⁶ (e, já em 2001, *O navio dos negros*, sobre motivos de Herman Melville – *Benito Cereno*), uma vigorosa reinvenção da escrita dramática de que participarão, em graus e modos diversos, alguns outros textos aqui citados. Mas este é o calendário que, a meu ver, iniciou não apenas uma nova forma de escrever, mas uma formulação trágica de expressiva e actualíssima confrontação política, como em vários outros lugares tive oportunidade de fundamentar (cf. Seródio 1999, 2006).

É, por todas estas razões, justíssima a distinção que o júri da APCT atribuiu aos Livros Cotovia, provado como está um tão fecundo incitamento à renovação da escrita teatral entre nós.

Referências bibliográficas

- JUSTO, José Justo (2005), "A 'distância' ao nosso alcance", *Sinais de cena* (APCT / CET), n.º 3, Junho pp. 115-118.
- PEREIRA, Vanessa Silva (2007), "As mulheres (in)visíveis de Luísa Costa Gomes", *Sinais de cena* (APCT / CET), n.º 7, Junho, pp. 59-61.
- REBELLO, Luiz Francisco (2000), *Breve história do teatro português*. 5.ª ed. rev. e actualizada, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- SERÓDIO, Maria Helena (1999), "Meditação sobre a cidade: O teatro segundo Jorge Silva Melo", *Letras. Sinais (para David Mourão Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus)*, Org. Cristina Almeida Ribeiro et al., Lisboa, Cosmos & Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 461-174.
- (2002), "A palavra em cena: Algumas notas sobre Maria Velho da Costa e Eduarda Dionísio", *Cadernos de literatura comparada 3 / 4: Corpo e identidades*, Org. Ana Luísa Amaral, Marinela Freitas, Paulo Eduardo Carvalho, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.
- (2004), "Dramaturgia", in *Literatura portuguesa do século XX*, Org. Fernando J. B. Martinho, Lisboa, Instituto Camões, pp. 95-142.
- (2006), "Performing memory on stage: A reading of Jorge Silva Melo's play and performance *Prometheus*", *Literature and Memory: Theoretical Paradigms, Genres, Functions*, Eds. Ansgar Nünning, Marion Gymnich, Roy Sommer, Tübingen, Francke Verlag, pp. 223-231.

⁵ Inicialmente previra-se que fossem Eunice Muñoz e Fernanda Montenegro a contracenarem, mas, por impossibilidade de agenda da actriz brasileira, entretanto envolvida na filmagem de *Central do Brasil* (filme realizado por Walter Salles Júnior), a presença brasileira acabou por ser assegurada por Eva Wilma.

⁶ A que se poderá acrescentar ainda o(s) texto(s) *Prometeu: Rasconhos*, saido(s) a lume na & etc. em 1997.

A dramaturgia irlandesa no teatro português

Entre renovações e actualizações

Paulo Eduardo Carvalho

Após fotografos da cena (João Tuna, Susana Paiva), companhias de mais longa história (O Bando e o Teatro Experimental de Cascais), dramaturgos (Samuel Beckett e Fiama Hasse Pais Brandão), encenadores (Rogério de Carvalho) e festivais de teatro (o Festival Internacional de Teatro de Almada), o Portefólio deste 9.º número da *Sinais de cena* recolhe alguns registos visuais da presença da dramaturgia irlandesa em Portugal. Embora o período da história do nosso teatro aqui contemplado ultrapasse em pouco os 50 anos – *Cavalgada para o mar*, de J. M. Synge, pelo Teatro Universitário do Porto (TUP), foi levada à cena em 1956, enquanto *Acamarrados*, de Enda Walsh, pelos Artistas Unidos, data de 2008 –, a realidade dramática original que justifica e confere unidade a este Portefólio estende-se por pouco mais de 100 anos: *Riders to the Sea* estreou no ano da fundação do Abbey Theatre, 1904, no contexto de um movimento cultural e literário mais vasto que explorava novas identidades e modelos de representação para uma Irlanda que, menos de duas décadas mais tarde, conquistaria a independência política; *Lyndie tem uma arma*, a breve peça que Enda Walsh escreveu para um espectáculo dos Artistas Unidos em homenagem a Harold Pinter, *Conferência de imprensa e outras aldrabices*, é de 2005.

Tal como Chris Morash tornou claro num trabalho recente (2002), a história do teatro irlandês é muito mais antiga e desde há muito que se reconhece o modo como, desde o século XVII, a Irlanda foi alimentando – alguns diriam mesmo assegurando – a sobrevivência da criação dramática inglesa, através das contribuições de dramaturgos nascidos na Irlanda, mas que desenvolveriam a quase totalidade das suas carreiras nos palcos londrinos: uma tradição que culminaria, em finais do século XIX, com Oscar Wilde e George Bernard Shaw, mas conheceria ainda alguns prolongamentos no século seguinte, não só com Shaw, mas também com o exílio de Sean O'Casey em Inglaterra, a partir de 1928, e o sucesso inglês de Brendan Behan, na segunda metade dos anos cinquenta. Ficariam célebres as palavras do crítico de teatro Kenneth Tynan, ao declarar numa recensão a *The Quare Fellow* (1956, *O condenado*), de Behan: "É dever sagrado da Irlanda enviar-nos, de tempos a tempos, um dramaturgo para salvar o teatro inglês de uma soturnidade inexpressiva" (Tynan 2007: 114). Por razões diversas, exclui-se desta

recolha o teatro de Wilde, de Shaw e de Samuel Beckett, este último amplamente documentado em números anteriores da *Sinais de cena*.

Mas é à "ambição elevada" dos fundadores do Abbey que a Irlanda e o mundo ficam a dever o desenvolvimento de uma dramaturgia singularmente rica e variada, que durante os referidos mais de 100 anos tem mostrado conseguir equilibrar uma recorrente atenção às mutações do real com um raro sentido de experimentação formal, produzindo textos cuja qualidade literária surge habitualmente a par de um extraordinário fôlego teatral¹. Não obstante a existência de alguns sinais de atenção e esforços de divulgação pioneiros, o teatro português – condicionado por constrangimentos políticos, sociais e culturais herdados do século XIX, mas que se arrastariam com oscilante severidade até 1974 – só tardiamente descobre esta dramaturgia: quase em simultâneo, entre finais dos anos cinquenta e inícios dos anos sessenta, no Porto, o TUP produz *Cavalgada para o mar*, em 1956 (também realizada pela RTP, em 1957), o Teatro Experimental do Porto, *O valentão do mundo ocidental*, em 1957, e, já em 1963, *A sombra da ravina*, três peças de Synge; entretanto, agrupamentos amadores revelavam a menos afortunada dramaturgia de W. B. Yeats, com *Cathleen ni Houlihan*, em 1959, na Marinha Grande, e *A terra que o coração deseja*, pelo Cénico de Direito, em 1961. Revelado por Mário Vilaça, nas páginas da *Vértice*, desde 1951, o teatro popular e político de Sean O'Casey será objecto, entre nós, de um controlo rigoroso pela censura até inícios dos anos setenta, desse modo, adiando a figuração efectiva das suas ficções dramáticas nos palcos portugueses.

Organizado por dramaturgos, este Portefólio consagra as suas primeiras páginas, justamente, a Synge e O'Casey. Um mais amplo espaço é consagrado a Brian Friel, sem dúvida o dramaturgo irlandês mais representado entre nós, a partir de *Amantes e triunfantes*, em finais de 1970, e talvez o caso mais exemplar de uma dramaturgia que combina ambição interpeladora e pesquisa formal, com resultados quase sempre intelectual e emocionalmente perturbadores. Como as legendas tornam claro, seguem-se fotografias de encenações portuguesas de textos de Frank McGuinness, Jennifer Johnston, Marie Jones, e da mais jovem geração de dramaturgos irlandeses, alguns

¹ Para um comentário mais desenvolvido sobre a importância e significado histórico daquele Teatro Nacional Irlandês, veja-se "Ambições elevadas: Nos cem anos do Abbey Theatre", *Sinais de cena*, n.º 3, Junho de 2005, pp. 69-72.

dos quais se têm mostrado objecto de uma excepcional atenção por parte das nossas companhias e criadores: Conor McPherson, Martin McDonagh, Mark O'Rowe e Enda Walsh.

Se num determinado momento, sobretudo antes de 1974, a presença da dramaturgia irlandesa entre nós parece ter participado de um esforço mais alargado de renovação dos nossos repertórios e, paralelamente, de novas práticas e modelos de representação, em anos mais recentes, tal presença evidencia uma saudável capacidade de actualização dos nossos agentes teatrais relativamente aos repertórios nossos contemporâneos. Este portefólio tenta, assim, dar conta e, ao mesmo tempo, homenagear

a diversidade de companhias portuguesas e de tradutores, encenadores, actores e outros criadores que, em Portugal, têm estado envolvidos na (re)figuração cénica de uma dramaturgia que se tem mostrado regularmente capaz de renovar uma tradição internacionalmente reconhecida.

Referências bibliográficas

- MORASH, Chris (2002), *A History of Irish Theatre 1601-2000*, Cambridge, C.U.P.
- TYNAN, Kenneth (2007), *Theatre Writings*, selected and edited by Dominic Shellard, London, Nick Hern Books.

Legendas das fotografias

John Millington Synge

- 1 > *Cavalgada para o mar*, enc. Correia Alves, TUP, 1956.
- 2 > *Cavalgada para o mar*, realização Artur Ramos, RTP, 1957 (Aura Abranches, Fernanda Montemor e Lurdes Norberto).
- 3|4 > *O valentão do mundo ocidental*, enc. António Pedro, TEP, 1957 (Cândida Maria, Inês Palma, Fernanda Gonçalves e Baptista Fernandes) | (Egito Gonçalves, Baptista Fernandes, João Guedes, José Pina, Dalila Rocha, Vasco de Lima Couto), fot. TEP.
- 5|6 > *O valentão do mundo ocidental*, enc. Rui Mendes, Teatro da Malaposta, 1994 (José Eduardo e Mário Jacques) | (José Eduardo, Jorge Silva, José Airosa e Mário Jacques).
- 7 > *O valentão do mundo ocidental*, enc. José Russo, Centro Dramático de Évora, 2007 (Ana Leitão, Nelson Boggio, Ana Meira e Elsa Oliveira).
- 8 > *A sombra da ravina*, enc. Dalila Rocha, TEP, 1963 (Dalila Rocha, Mário Jacques), fot. TEP.

Sean O'Casey

- 9 > *A sombra de um franco-atirador*, enc. colectiva, Teatro Laboratório de Lisboa – Os Bonecreiros, 1976.
- 10 > *Na hora de ir para a cama*, enc. José Peixoto, Teatro da Malaposta, 1998 (Teresa Amaro e Jorge Silva).
- 11 > *O fim do princípio*, enc. Fernando Mora Ramos, Teatro da Rainha, 2004 (Vitor Santos e José Carlos Faria), fot. Margarida Araújo.
- 12 > *A charrua e as estrelas*, enc. Bernard Sobel, Companhia de Teatro de Almada / Teatro dos Aloés, 2007 (Bruno Martins, Tiago Barbosa e Alberto Quaresma), fot. Rodrigo Peixoto.

Brian Friel

- 13|14 > *Amantes e triunfantes*, enc. Orlando Vitorino, Teatro D'Arte de Lisboa, 1970 (Ivone de Moura e Antonino Solmer).

- 15|16 > *Traduções*, enc. Antonino Solmer, Teatro da Malaposta, 1996 (Elsa Valentim, Inês Nogueira, Rita Loureiro, Luís Alberto, Alfredo Brito e Jorge Estreia) | (Alfredo Brito e Elsa Valentim).
- 17 > *Molly Sweeney*, enc. Nuno Carinhas, Ensemble – Sociedade de Actores, 1999 (Emília Silvestre), fot. João Tuna.
- 18|19 > *O fantástico Francis Hardy, curandeiro*, enc. Nuno Carinhas, ASSÉDIO, 2000 (João Cardoso) | (Rosa Quiroga), fot. Henrique Delgado.
- 20 > *O fantástico Francis Hardy, curandeiro*, enc. José Peixoto, Teatro dos Aloés, 2002 (Jorge Silva).

Frank McGuinness

- 21 > *Alguém olhará por mim*, enc. João Lourenço, Novo Grupo – Teatro Aberto, 1994 (Orlando Sérgio, Diogo Infante e João Perry).
- 22 > *Dama d'água*, enc. Nuno Carinhas, Ensemble – Sociedade de Actores, 2001 (Emília Silvestre), fot. João Nunes.

Jennifer Johnston

- 23|24 > *Billy e Christine*, enc. João Cardoso e Rosa Quiroga, ASSÉDIO, 2004 (Rosa Quiroga) | (João Cardoso), fot. Ana Pereira.

Marie Jones

- 25 > *Uma noite em Novembro*, dir. João Pedro Vaz, ASSÉDIO, 2003 (João Cardoso), fot. Ana Pereira.
- 26|27 > *Pedras nos bolsos*, enc. Carlos Avilez, Teatro Experimental de Cascais, 2003 (Luiz Rizo e Sérgio Silva), fot. Maria Luisa Gomes.

Conor McPherson

- 28 > *Água salgada*, enc. João Lourenço, Novo Grupo – Teatro Aberto, 1997 (Paulo Oom, Tobias Monteiro e José Jorge Duarte).

- 29 > *Lucefécit*, enc. João Lourenço, Novo Grupo – Teatro Aberto, 2000 (Luís Alberto, José Boavida, António Cordeiro, Francisco Pestana e Catarina Furtado), fot. João Lourenço.
- 30|31 > *Rum e vodka*, dir. Rosa Quiroga, ASSÉDIO, 2003 (Paulo Freixinho), fot. Ana Pereira.
- 32 > *Luz na cidade*, enc. João Lourenço, Novo Grupo – Teatro Aberto, 2005 (São José Correia e Marco Delgado), fot. João Lourenço.

Martin McDonagh

- 33|34 > *O aleijadinho do corvo*, enc. António Feio, Visões Úteis, 1997 (Pedro Carreira) | (Carlos Costa e Alexandra Lobato), fot. Limamil.
- 35 > *The Pillowman: O homem almofada*, enc. Tiago Guedes, Teatro Municipal Maria Matos, 2006 (Gonçalo Waddington, Albano Jerónimo e João Pedro Vaz), fot. José Frade.

Mark O'Rowe

- 36|37 > *Agá o Piolha*, enc. António Simão, 2000 (António Simão), fot. Jorge Gonçalves.
- 38|39 > *Ossário*, enc. João Cardoso, ASSÉDIO, 2005 (Alexandra Gabriel) | (Isabel Queirós), fot. Ana Pereira.
- 40 > *Made in China*, enc. António Simão, 2002 (Pedro Carraça e António Simão), fot. Jorge Gonçalves.

Enda Walsh

- 41|42 > *Lyndie tem uma arma*, in *Conferência de imprensa*, enc. Jorge Silva Melo, Artistas Unidos, 2005 (Gonçalo Waddington e Joana Bárcia), fot. Jorge Gonçalves.
- 43|44 > *Disco Pigs*, enc. Franzisca Aarflot, Artistas Unidos, 2007 (Cecilia Henriques e Pedro Carraca), fot. Jorge Gonçalves.
- 45|46 > *Acamarados*, Artistas Unidos, 2008 (António Simão e Carla Galvão) | (Carla Galvão), fot. Jorge Andrade.





9



10



11



12





17



18

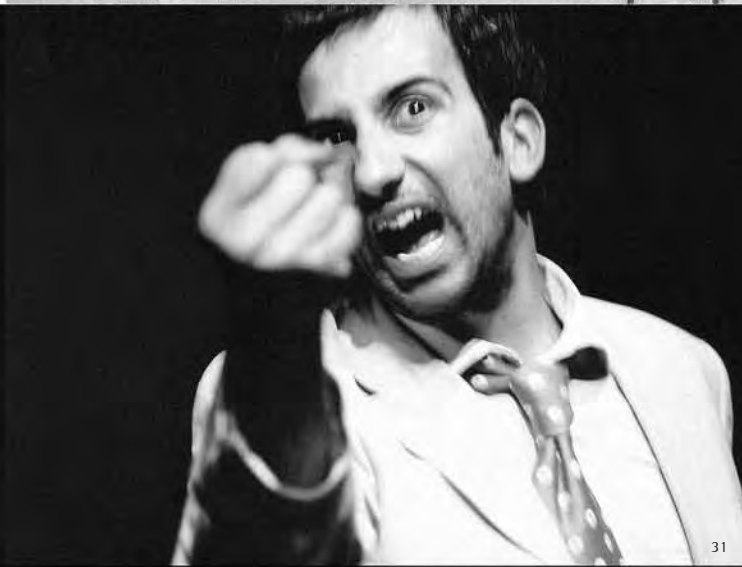


19

20













41



42



43



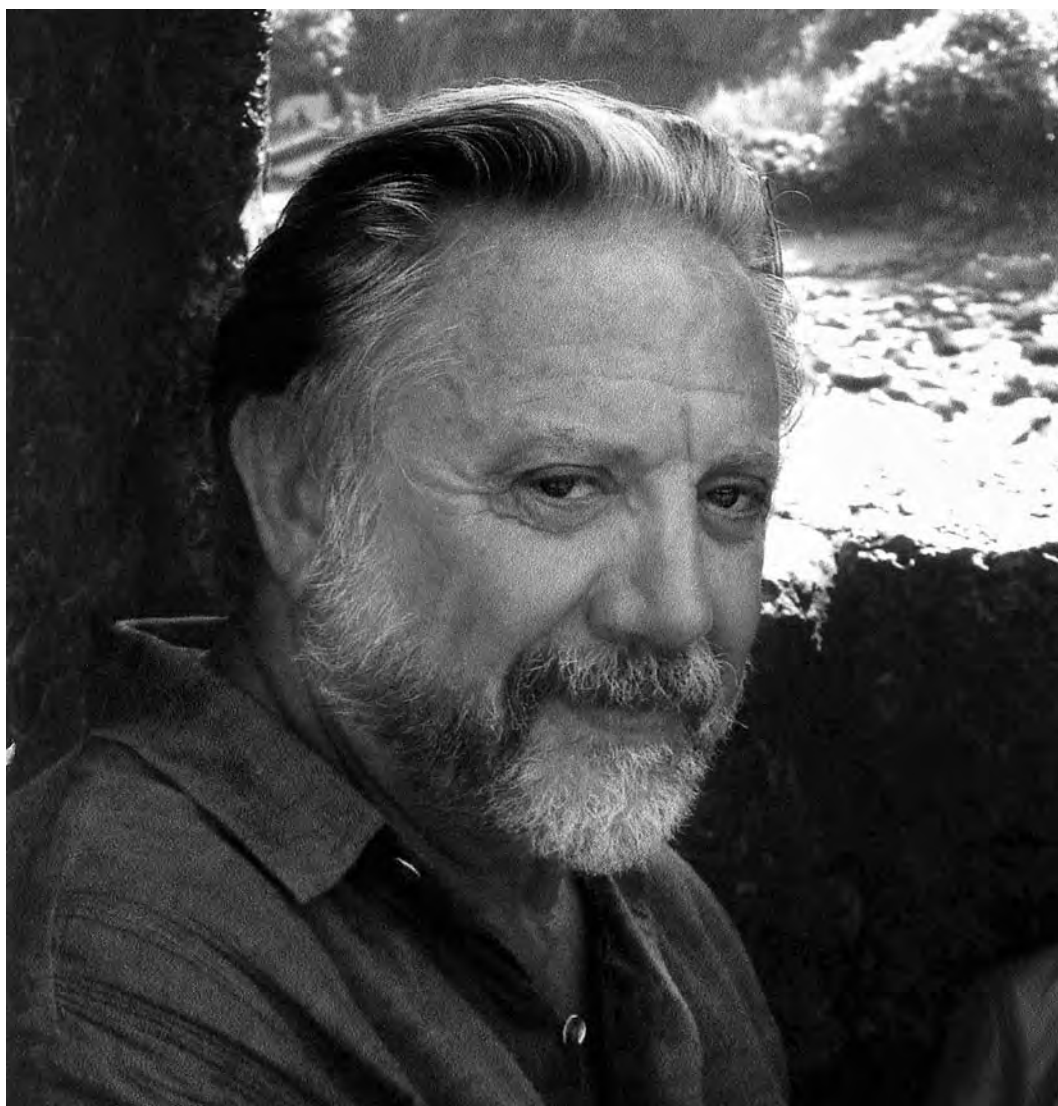
45



44



46



<

João Perry
na Índia, 2008
[arquivo pessoal
de João Perry].

João Perry

Viver para poder contar

Maria João Brilhante e Marta Brites Rosa

Com uma carreira no teatro iniciada precocemente, João Perry é exemplo de um actor de múltiplos recursos que ainda recentemente podemos ver em (Selvagens) Homem dos olhos tristes, uma produção do Novo Grupo. Ligado inicialmente à Companhia Amélia Rey Colaço - Robles Monteiro, considerada durante décadas uma verdadeira escola de teatro, foi fazendo a descoberta de outros caminhos no trabalho do actor, quer através dos projectos e companhias que integrou, quer através de experiências como a que viveu no La MaMa Experimental Theatre nos Estados Unidos em 1970.

O cuidado e a exigência que coloca em cada nova criação desafia os limites que julgamos existirem na arte do actor, como revelou a sua composição da personagem Freud em A Visita (2000)... É hoje uma referência entre os seus pares não apenas pelo seu percurso exemplar no teatro, mas também pela participação em filmes como, entre muitos outros, Crónica dos bons malandros (Fernando Lopes, 1982), Junqueira (Cristina Hauser, 1983), Um adeus português (João Botelho, 1985), Os olhos da Ásia (João Mário Grilo, 1996), bem como na televisão, em séries e telenovelas.

Actor culto, sensível às artes e com uma dedicação inexcedível à composição de cada personagem, o seu nome está associado a actuações memoráveis entre as quais: António Marinheiro (1967), Tango (1968), Equus (1976), Emigrantes (1977), Baal (1980), Anatol (1987), Na solidão dos campos de algodão (1990).

Como encenador, além da experiência de Stolen Words no La MaMa de Nova Iorque (1971), há que salientar a criação colectiva A festa (1974) e, a partir dos anos 80, Zerlina (1988), a ópera Horácios e Curiácios (1989), A disputa (1995) e Sonho de uma noite de Verão (1996).

<
História da Carochinha,
 de Eduardo Schwalbach,
 enc. Robles Monteiro,
 Companhia Rey Colaço –
 Robles Monteiro, 1953
 (João Perry, à direita),
 fot. Camilo Ferreira.



<
Romeu e Julieta,
 de Shakespeare,
 enc. Cayetano Luca de Tena,
 Companhia Rey Colaço –
 Robles Monteiro, 1961
 (Canto e Castro,
 José de Castro, João Perry,
 Amélia Rey Colaço
 e Jacinto Ramos),
 fot. J. Marques.



>
Rapaziadas,
 de Victor Ruiz Iriarte,
 enc. Amélia Rey Colaço
 e Robles Monteiro,
 Companhia Rey Colaço –
 Robles Monteiro, 1953
 (Helena Félix
 e João Perry),
 fot. Israel Jorge Ferreira.

Foi decisiva a tua primeira experiência no teatro aos 12 anos? Ganhaste o bichinho do teatro? Ou podias ter partido para outra actividade?

Falando de si próprio é sempre um bocado complicado a pessoa desligar-se do que aconteceu. E dos propósitos que tinha na altura, se é que tinha algum propósito aos 12 anos, não é? Mas para mim fazer teatro era só a continuação do mundo onde eu vivia, porque sou de uma família onde havia o meu pai que era actor, e que já tinha morrido na altura – ele morreu quando eu tinha nove anos – e de uma avó que tinha feito teatro e passava a vida a mostrar-me coisas do teatro que tinha feito. O facto de eu ser convidado, na altura, por uma pessoa que eu conhecia [Amélia Rey Colaço] para fazer teatro era como deixarem-me brincar num sítio onde eu via os outros brincar. Para mim não era uma profissão: era poder ir para aquela montra brincar, mentir. Porque, todos os dias, durante um certo tempo, eu era levado para o teatro, para ficar longe de casa, onde o meu pai estava a morrer. Levavam-me para o Teatro Nacional para ver as peças, quando havia peças em cena (a exploração não era constante). Mas eu via uma peça dez, doze vezes, não a via do princípio ao fim, via as cenas de que mais gostava, que eram invariavelmente cenas de grande aparato, de movimentação física, grandes dramas, como por exemplo a *Electra* do O'Neill¹ em que o Villaret dizia "Electra, vai-te deitar, que são horas!" e eu entendia que aquilo era uma coisa que não era só para ela, mas também para mim. E eu saía da sala e ia-me embora e pensava "Ele está a dizer-me para me ir embora". Confundia um bocado a realidade com aquele mundo onde vivia. Talvez fosse uma maneira de fugir à realidade que não me agradava no meu quotidiano. E era muito bem tratado pelos colegas do meu pai, que, sabendo da situação em que a coisa estava, me protegiam, eram simpáticos e davam-me revistas e bombons. Eu gostava daquele ambiente em que era mais bem tratado do que em casa, onde era uma segunda, terceira, quarta figura. Não me ligavam muito, porque havia um protagonista, uma pessoa muito mais



importante que estava para partir em *tournee* para sempre. Quando aos 12 anos tive o convite da Amélia Rey Colaço e do Robles Monteiro para ler – não era um convite para entrar na peça, era para eu ler – ninguém sabia se eu era capaz de fazer aquilo. Eu duvidava imenso que fosse capaz, porque nunca tinha dito poesia em festas: em casa ou na escola. Sempre tive o maior desprezo e snobeira parva por tudo o que não fossem as luzes da ribalta todas acesas e uma grande boca de cena. Uma festazinha de liceu para mim era menos que nada. As festas dos meus primos... eu desconsiderava, nem batia palmas. Ficava a olhar da porta, nem entrava. Eles faziam aquilo lá para eles e para os familiares, que achavam muita graça, e eu nem dizia nada. E quando, ao fim de um mês e meio de ensaio, fui solto em cena, aquilo para mim era a luz. Eu ia ao encontro, não do público, que eu não via, mas da luz. Havia ribalta na altura, ou seja, toda a rampa, à nossa frente, estava iluminada e no meio dessa rampa de luz havia a caixa do ponto. Aliás, eu tinha passado a vida na caixa do ponto, que era um sítio onde me mantinha quieto; ia para o lado do ponto ver os pés dos actores passarem na minha frente e ver o ponto passar as folhas e carregar em botões: desce o pano, sobe o pano, acende a luz... As entradas da luz para as cabines... O que a Amélia e a Gina Santos – com quem me continuo a dar e entrava na primeira peça que eu fiz – diziam era que eu me desviava sempre para o sítio em que houvesse luz e ali parava e eles ficavam vidrados a pensar como é que eu tinha o instinto de encontrar a luz. Não era para me exhibir, com certeza. Era uma atracção pelo ficar encadeado, pelo brilho. Uma pessoa de olhos azuis, então, fica sem ver nada! No fundo cria uma intimidade. A luz dá-nos uma intimidade muito grande porque ficamos cegos para tudo.

Dessas experiências de trabalho e de convívio com pessoas, se quisesse retirar as que foram maiores contribuições para a tua formação, para seres o actor que és hoje, quais seriam?

¹ Trata-se do espectáculo *Electra e os fantasmas*, sobre texto de Eugene O'Neill, traduzido por Henrique Galvão, estreado a 12 de Fevereiro de 1943 no Teatro Nacional D. Maria II, com encenação de Robles Monteiro, uma produção da Companhia Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro. Para mais informações sobre este espectáculo e todos os outros que aqui forem referidos, consultar a CEbase: <http://www.fl.ul.pt/CEbase/default.htm>



<
Três rapazes e uma rapariga,
 de Roger Ferdinand,
 Teatro Monumental, 1957
 (João Perry, Raul Solnado,
 Vasco Santana
 e Henrique Santana),
 [arquivo pessoal
 de João Perry].

A razão por que eu quis ficar no teatro foi sempre para ultrapassar as coisas que fazia mal. Alguém dizia "tu não sabes andar", "tu não te sabes sentar" e eu queria aprender a sentar-me, queria aprender a andar, queria aprender a descer as escadas sem olhar – aquelas coisas que naquela altura eram uma aprendizagem, um recurso técnico. Ou não deixar cair os finais, por exemplo. Isto quando tinha 12 anos, em 1952. E depois o facto de estar numa companhia em que eu não fazia parte do elenco, porque com aquela idade não se faz parte de elencos: entra-se nas peças em que é necessário um anão, mais longe do que isso não. Tive sorte, porque escolheram uma série de peças onde havia miúdos: peças infantis, peças onde havia um miúdo que entregava uma coisa qualquer – *As meninas da fonte da Bica*², com a Aura Abranches. E eu tive a possibilidade de ver os ensaios (a que eu não tinha acesso anteriormente), no quotidiano, de ver como é que as pessoas se comportavam, como é que chegavam, onde é que se sentavam, a relação que estabeleciam, as coisas que me deixavam ouvir (havia coisas que não me deixavam ouvir e que eu ficava doido para saber o que era, sobretudo quando me afastavam – eu queria imediatamente saber porque é que me afastavam). Havia pessoas adoráveis, como a Aura Abranches. E o que me fascinava naquelas pessoas, mais talvez do que as suas actuações como artistas no palco, que para mim eram uma vulgaridade, era uma coisa que eu tinha adquirido como um facto quotidiano: as histórias que eu ouvia contar, e que era o outro lado do teatro (e que o meu pai não contava). Tive a possibilidade de ver o lado monótono e sensato, e o lado frívolo, passageiro, festivo, ter várias roupas e várias prendas, mesmo se ficava logo a seguir sem elas. Portanto, sempre fui habituado a viver personagens: com estes como isto, com aqueles como aquilo, com estes oiço estas conversas, sou simpático.... Nunca tive muito convívio com pessoas da minha idade. E tinha até uma falta de jeito enorme para dividir brincadeiras com pessoas da minha idade. Porque achava sempre que eles queriam

tomar espaço, ao passo que os adultos não tomam espaço: dão-nos espaço. E os da minha idade queriam brincar à sua maneira e eu estava habituado às brincadeiras dos mais velhos. E vê-los brincar em cena era melhor. Para representar é preciso vivências várias. A melhor maneira de se tornar um ser humano versátil, com uma bagagem suficiente para contar, para compreender os outros para lá de si próprio, através de si, mas "para lá de", da sua própria personalidade, é viver ao pé de várias pessoas, observá-las, ter a coragem de as admirar e de as copiar. Da cópia constante, de adquirir coisas deste e daquele: como este se senta, como é que pega na chávena, como aquela sorri, como é que traça a perna, chorou ou não chorou... A tal ponto que eu acho que, a partir de certa altura, quando me emocionava, emocionava-me sempre a pensar: "Deus queira que eu não me esqueça do que eu estou a fazer, porque quero ver como é que isto está a passar-se. Fisicamente o que é que eu estou a sentir, onde é que eu estou a sentir", e acabava por nunca me emocionar verdadeiramente. A ponto de querer sempre suspender o acto, para voltar a repeti-lo mais tarde para uma coisa utilitária. É como quem tem uma máquina fotográfica e está sempre a fotografar a viagem e nem chega a viajar, senão quando vê as fotografias. Eu também estava atrás de uma coisa com o propósito de acumular, guardar, esconder. Talvez, sempre, poupar-me ao estar, privar-me da dor total, do desconforto total, ou da alegria total... Só se percebem os outros através dessa ausência. Sempre fotografei. Não me lembro de ter chorado mortes, para além do propósito de me deixar ir atrás para ver como é que se chora. A sensação de perda, para mim, é uma estação de caminho de ferro, com o comboio a afastar-se com uma pessoa dentro. O inevitável.

Não respondeste à pergunta sobre as experiências de trabalho, mas mais ao "modo como"...

Acho que são mais as vivências. O actor tem de viver. Não acredito que seja possível contar sem passar por. É preciso

² Peça de Ramada Curto levada à cena no Teatro Nacional D. Maria II pela Companhia Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro a 27 de Outubro de 1948.

<
*O homem que fazia
 chover,*
 de Richard Nash,
 enc. Alan Oulman,
 TNDMII, 1965
 (João Perry),
 fot. J. Sales.



Tango,
 de Sławomir Mrozek,
 enc. Varela Silva,
 Companhia Rey Colaço –
 Robles Monteiro, 1968
 (Baptista Fernandes,
 João Perry e Pedro Lemos),
 fot. J. Marques.



ler-se muito, ter uma grande memória e o sentido de perspectivar o conhecimento adquirido e reuni-lo num *patchwork* onde tudo faça sentido para aquele momento. Não é preciso viver uma batalha para relatar uma batalha, mas é preciso viver circunstâncias onde se passam traumas semelhantes a uma batalha, para as implicar na partilha desse relato. Recorrer. Ter um depósito de sedimentos a que se pode recorrer para contar isso. Há várias maneiras de interpretar: há maneiras de interpretar em que a emoção não é contida, está-se fora da emoção: são relatos puramente literários, onde a descrição conta pela emoção. A emoção quem a tem é o espectador que a ouvir, não é o actor que a comunica. O actor torna-se um porta-voz, um mensageiro grego que vem contar aquilo onde não esteve (e lhe cortam a cabeça).

O facto de teres desenvolvido essa capacidade de observação, achas que foi sugerido ou incutido por alguém, por alguma escola, pelas tuas leituras, ou sentiste isso naturalmente? Foi uma descoberta tua?
 É um bocado pretensioso uma pessoa pensar uma coisa dessas. É realmente um facto, mas não acontece só nesse campo. Um barrista faz coisas que podem ser lidas por um erudito como semelhantes às do Brancusi, ele não as faz com o propósito de ser o Brancusi. No entanto, o erudito chegou lá através de um processo determinado, e o barrista chegou lá porque foi assaltado por dúvidas, pelo desejo de experimentar, por interrogações. Porque toda a criação é feita de interrogações. Representar é preencher sítios que não se conhecem. O que se está a fazer não é servir um propósito só por esse propósito, estar ao serviço como a pele de crocodilo para a mala de crocodilo, é fazer uma coisa que não se sabe onde é que vai chegar. Essa é que é a coisa sedutora: encontrar uma coisa de que se tinha o pressentimento que talvez fosse a porta aberta, onde do lado de lá estaria aquilo e depois há um infinito de coisas para lá da porta. Uma pessoa consegue – através da prática de representar diariamente

o mesmo texto – encontrar múltiplas maneiras de dançar aquela dança, múltiplas *nuances*, múltiplos sons, para os quais, à partida, se estava surdo. Eu gosto de repor peças. Estar dois anos sem fazer uma personagem e depois voltar a fazê-la. Aquilo tudo começa a fazer um novo sentido, que nós pretendemos, que seja mais rico, porque é acrescentado com o conhecimento anterior. Está mais elaborado, está mais envelhecido. Eu adorei ir fazendo o *Tango*³ em diversas versões, porque conforme ia ouvindo... é que sou muito permeável às coisas que me dizem.

Suscitam-te questões, é isso?

É o olhar de fora. Por vezes vai-se atrás do fazer para o espectador e, se o actor for pouco seguro, começa a fazer cambalhotas até eles aplaudirem e chorarem no colo. A plateia pode levar-te às piores atrocidades, aos *loopings* mais variados. Há que resistir e há que conduzir o espectador para os *loopings* do actor, em vez de ser o espectador a suscitar que o actor esteja sedento por alcançar o óbolo das palmas, que é uma coisa que eu odeio.

Achas que hoje é pedido mais ao actor, ao nível da sua formação?

Sim, felizmente. E as pessoas iniciam as suas carreiras, na maior parte das vezes, com maior informação do que a que nós tínhamos. Nós éramos verdadeiramente artesãos: aprender a fazer uma colher, depois um banco, depois uma cadeira, depois uma mesa e uma cómoda. E nem sempre esses objectos eram utilizáveis para as funções que eram desejáveis. Mas aprendíamos com uma experiência muito mais intensa, porque nos pediam para fazer muitos produtos, porque havia muita produção – uma peça podia montar-se num mês. Não quer dizer que fosse bom: era mau. Éramos sujeitos a tratos de polé. Não é nada desejável esse tipo de produção artística. Embora como aprendizagem, como prática, como treino, corresponde ao que se faz hoje numa escola. Numa escola também se põem em prática várias peças: és obrigado a

³ Espectáculo estreado a 29 de Novembro de 1968 no Teatro Capitólio (Parque Mayer), reposto em 1972.



decorar várias cenas – não levas é a público. E ali eras confrontado com o resultado. E isso, de qualquer maneira, não acrescenta muito ao conhecimento, mas obriga-te a um respeito, a um rigor, a um apuro e a uma urgência maior do que para uma aula, onde podes dormir ou não, mediante a tua vontade de te afirmares e mediante aquilo que queres fazer com a tua vida profissional. Mas o que acontecia antigamente é que tu trabalhavas com muitas pessoas que te davam, não técnica (porque não havia essa palavra: era como os feriados semanais, não existia semelhante coisa)... Muitas pessoas diziam "a técnica de", mas eu nunca percebi muito bem a que é que eles se referiam.

Então o actor desenvolvia determinadas práticas, sabia em que é que era muito bom e tentava fazer sempre isso...

O Alves da Cunha nunca fazia revista ou comédia de *boulevard*. A minha memória dele é muito reduzida. Lembro-me mais de como era como actor, porque eu era muito pequeno quando era largado nos camarins do teatro Avenida. E era muito difícil ir para a sala directamente dos camarins: tinha de se sair à rua para entrar pela porta dos espectadores e eu ficava na caixa de luz, que era lateral à cena e portanto via pouco do espectáculo, porque eu era muito miúdo, devia ter uns 6, 7 anos. E as peças dele eram sempre uns dramalhões e toda a gente chorava sempre muito. Eu gostava mais de espectáculos "facanascostas" como *A água de duas cabeças*⁴ do Cocteau, do que aqueles dramas muito passionais, de pessoas que se davam mal, porque isso eu já tinha em casa.

A experiência de trabalhar com actores mais jovens dá-te a possibilidade de comparar métodos de trabalho?

Agora estamos outra vez a seguir o molde que dizem que é a maneira de fazer em Inglaterra, que é levar tudo decorado. Mas em Inglaterra podem fazer isso, porque os actores têm uma preparação anterior enorme e aquilo

corre sobre rodas. Agora, cá há uma parte dos actores que se pode dar ao luxo de fazer semelhante coisa, embora não seja desejável, quanto a mim, mas há actores que precisam de conhecer a peça, de saber do que é que trata, o que é que significava na altura, como é que o encenador pretende expressar aquilo que contavam na época e como é que vai contar agora... Isto tudo em Inglaterra é o trabalho do actor que é ali posto, que é ajustado... e que, por vezes, é pouco interessante. Mas a técnica é o que se aprende de várias pessoas, com várias pessoas, trabalhando com elas, com este encenador, com este colega... A técnica acrescenta-se à intuição e por vezes substitui-a. Digamos que é quando passa o calor da paixão e fica o amor: aparece a técnica. Prefiro até actores piores, que fazem mais asneiras, que são mais susceptíveis de errar, mas que de vez em quando ardem mais alto, surpreendem. Gosto de ser surpreendido: a rotina é um bocado cansativa. Por isso, de vez em quando, eu tenho necessidade de largar, porque parece que estou a entrar no mesmo sítio, onde está tudo arrumado contra as paredes ou está tudo pendurado e acaba por ser um simulacro de lar de família: disso eu fujo.

Numa entrevista tu disseste que gostavas de fazer pausas para viver.

São pausas para me alimentar, para ver outras pessoas, para conviver, para viver. Eu só posso contar se viver. Há alturas em que não tenho nada para contar. Quando começa a haver um apego afectivo, a família, o grupo, a obrigação da fidelidade... eu não tenho jeito. Não é de hoje. É de sempre. Celebrações pontuadas de carnavais, eu não gosto. Porque eu tenho os meus próprios carnavais que são os espectáculos. Para mim está tudo ali. Só aquela celebração é que me interessa, porque é uma celebração sem compromisso. Não pertenço a grupo nenhum, não sou de um clã, não me identifico. Não há nada. É ali, naquela altura, e depois tudo se dissolve. Voltamos a partir e não há rejeição.

<

António Marinheiro,
de Bernardo Santareno,
enc. Costa Ferreira,
prod. Raul Solnado e
Vasco Morgado, 1967
(João Perry, Eunice Muñoz
e José de Castro),
[arquivo pessoal
de João Perry].

<

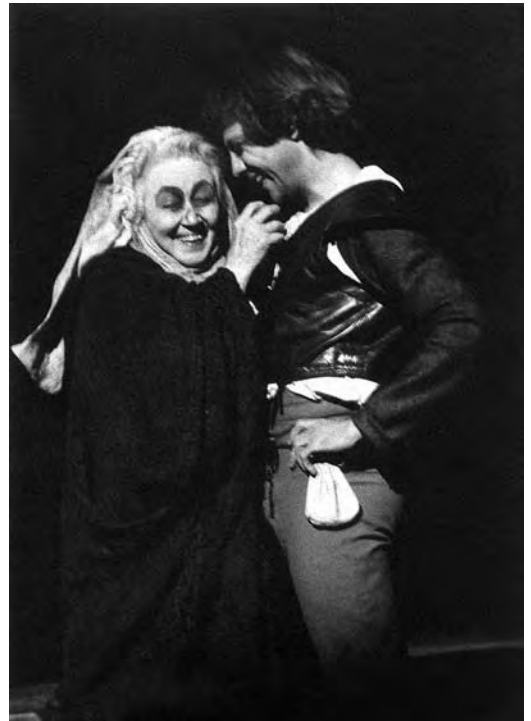
Stolen Words,
de João Perry,
Nova Iorque (EUA), 1971
(Nick Nolte e outros),
[arquivo pessoal
de João Perry].

>

O pecado de João Agonia,
de Bernardo Santareno,
enc. Rogério Paulo,
Companhia Rey Colaço –
Robles Monteiro
(Teatro Capitólio,
Parque Mayer),
1969 (Erico Braga,
Amélia Rey Colaço,
João Perry,
Raul de Carvalho
e Gina Santos),
fot. J. Marques.

⁴ Espectáculo estreado no Teatro D. Maria II, numa produção da Companhia Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro a 17 de Março de 1948, com encenação de Erwin Meyenburg.

>
Celestina,
 de Alejandro Casona,
 enc. Cayetano Luca de Tena,
 Companhia Rey Colaço –
 Robles Monteiro, 1970
 (Amélia Rey Colaço
 e João Perry),
 fot. J. Marques.



Mas dessas pessoas há algumas...

Há imensos afectos. Isso é que é a amizade verdadeira. Há pessoas por quem eu tenho amizade e com quem tenho silêncios de anos. E a quem não telefono, na mesma cidade, nem falo. E depois quando falo, voltamos ao mesmo sítio onde estávamos antes. Parece-me que isso é que é a amizade. A amizade não é propriamente antropofágica.

Não te parece que isso também tem a ver com a ideia de que o actor tem o seu próprio mundo, a sua comunidade?

Eu sou leal à comunidade a que pertencço. Mas a minha lealdade manifesta-se porque entro e saio. E quando entro reencontro os amigos e continuo amigo sem ser preciso trocar nada. Não me considero tão útil nem tão necessário a ela, que não me possa ausentar, entrar e sair quando achar necessário.

Mas sentes que há uma pressão, de vária ordem, para que o actor nunca saia? A pressão económica...

A pressão económica e a falta de confiança em si próprio. A falta de confiança: se eu sair da mesa, outro vem para o lugar e eu nunca mais me sento à mesa. Se não houver lugar para me sentar à mesa, tento entrar. Se não entrar a bem, entro a mal. Logo se vê. Isto foi sempre assim. Eu saí de um espectáculo a meio⁵. Sai de um espectáculo em que entrava a Gina Santos, e o Curado Ribeiro, e o Pedro Lemos. E numa *tournée*, porque achei que era tão horrível, tão horrível o que estávamos a fazer, fui-me embora. Sai de cena com uma vergonha tão grande, tão grande, que disse "Não faço! Não continuo!". Bom, isto nunca aconteceu antes, segundo eles me diziam. Eu tinha 17 anos. Fui ameaçado de tudo. Não me aconteceu nada. Fui para África com o grupo Fernando Pessoa e, quando voltei, voltei para fazer *Três rapazes e uma rapariga*⁶. Mudava de sítio. Havia um sítio onde me tinham repudiado, achavam que eu era maluco, eu mudava de um sítio para outro. Ia fazer outra coisa ligada à profissão. Ia fazer

dobragens. Aprende-se imenso em tudo. Se se tiver o fito de recolher em tudo a maneira de se saber fazer, ou de se aprender a fazer ou de se corrigir. Até em dobragens se aprende. Aprende-se o significado da tua cara no écran. Um boneco desenhado: porque é que significa isto e não significa aquilo? Porque é que um boneco tem uma expressão assim e não outra? Eu aprendi imenso de teatro num filme que vi uma vez do Carlos Vilardebó⁷ sobre uma colher egípcia. É uma colher egípcia de cosmética, que é iluminada de diversas maneiras e parece que está a chorar, ri e chora. E, há cerca de 4 anos, estive na Culturgest, a obra de um fotógrafo alemão⁸, que fotografava uma mesma cara, com diversas iluminações e em que a expressão muda de tal maneira, que uma pessoa se indaga: "ele como actor... isto é uma lição". Ou mesmo se tu vires as fotografias do Jorge Molder, aprende-se imenso para representar. Porque vês uma cara de uma pessoa que não é um actor, que tem vários significados que tu, espectador, lhe atribuis, pelo simples facto de a colocação da cabeça estar mais levantada, menos levantada. Tu indagas-te sobre o que fazer com a tua máscara. Com a tua cara, porque a tua cara não é só sensações, é a tua vontade de articular o teu físico de uma maneira ou de outra. No fundo é desenhares com o físico que tens. Isso tudo se aprende. Aprende-se desapassionadamente, ou seja, sem a emoção. Racionalizando, criando circunstâncias em que depois tu tens a necessidade de pôr a carga da emoção que cega um bocadinho porque a emoção tenta passar à frente e precipita tudo, a pessoa tem que ter esses conhecimentos na cabeça e tem que saber a que recorrer. Estas coisas aprendem-se através de observação de fotografias, de esculturas, de outros meios de expressão e que só com tempo, só sem pressão de produzir para ganhar a vida, é que se pode ter a possibilidade de apreender. Ou então são pessoas que tiveram uma formação muito grande (mas eu não tive, porque comecei a trabalhar muito cedo e era tudo muito urgente). Só a partir dos meus 18, 20 anos, talvez, é que comecei a

⁵ Espectáculo *A história da Carochinha*, com texto de Eduardo Schwalbach, em 1953 (espectáculo em cartaz desde 1935) no Teatro D. Maria II, numa produção da Companhia Amélia Rey Colaço - Robles Monteiro.

⁶ Espectáculo sobre texto de Roger Ferdinand estreado no Teatro Monumental a 17 de Novembro de 1957.

⁷ Trata-se do filme *La petite cuillère*, França, 1961.

⁸ Trata-se de Helmar Lerski.



ganhar um ordenado considerável, com que eu já podia comprar livros à vontade. Em 1968, eu ganhava 18 contos. Era muito dinheiro. Era a Companhia Portuguesa de Comediantes (CPC). Com 28 anos. Em 1970 fui para Nova Iorque com uma bolsa. Fiz cursos na Fundação Gulbenkian com o Gutkin, com outras pessoas que por cá passavam e com o Geoffrey Reeves, com actores que vinham do Peter Brook. A ida lá fora através da Fundação Ford foi uma coisa que me caiu no prato sem eu perceber como. Não fiz o mínimo esforço, eu só fiz esforço para combater certos colegas que havia e que eram muito negativos e eu era muito contestatário, porque dava entrevistas muito grandes, dizia coisas horríveis das pessoas, com os nomes, acusava-os de inoperância. E eles levavam a mal, verdadeiramente. E bloqueavam. Mas eu tive um bocado de sorte.

E como foi a experiência nos Estados Unidos?

Para mim a experiência nos Estados Unidos – no contacto que tive com o teatro de Ellen Stewart do La MaMa E.T.C. (Experimental Theater Club) – foi extraordinária, porque foi tudo ao contrário do que eu tinha aprendido até ali. As últimas coisas que tinha aprendido, com o Gutkin nos anos 60, era o silêncio para concentração, uma coisa quase búdica da procura da personagem, interiorização, sacralização do acto... E nos Estados Unidos era tudo ao contrário: trabalhar com os barulhos que houvesse à volta, concentrares-te não obstante haver um prédio a cair, trabalhar com o prédio a cair, para o prédio a cair, utilizar o prédio a cair. Era assimilar tudo o que te rodeava, assimilar os jogos dos colegas, assimilar tudo e criar a partir dessa parafernália. Teatro de rua. Teatro que vivia, não da interiorização sacramental grotowskiana; já tinham ultrapassado essa fase e já estavam a fazer uma coisa muito mais útil para nós, actores. Para mim foi muito útil. Sempre tinha tido a possibilidade de trabalhar em grandes silêncios, em grande concentração e ninguém podia sequer fazer ranger o chão do palco, não se podia falar cá fora,

porque quem estava a ensaiar ouvia. Era uma missa autêntica. De maneira que aquela confrontação mais tarde, com tudo a falar... era uma coisa que, no princípio, eu nem conseguia perceber como é que me ia concentrar, porque eu só pensava: "eu tenho de estar MUITO atento". O esforço era tão grande, tão grande, que a sensação era de que "nunca ninguém me pergunte nada antes de eu me conseguir concentrar, porque se eu não me consigo concentrar, se me perguntam uma coisa, eu aí não sei responder". E tudo acumulado com o facto de eu não falar suficientemente bem inglês, na altura, e ser um caos. Ao fim de um tempo isso foi sendo assimilado, graças também às pessoas que leccionavam que não eram tontas. E eu enunciava também as minhas dificuldades. Nunca tinha tido a possibilidade de enunciar dificuldades porque achava que era a única pessoa a sofrê-las. Era quase: "Eu não quero fazer enquanto não souber fazer. Não, eu só faço quando souber." Ou seja, só queria mostrar quando eu soubesse, eu não queria fazer aquilo que não sabia.

E como é que essas experiências marcaram o trabalho que fizeste por cá?

Quando cheguei, vinha para fazer, no fundo, a vingança, porque eu vim para fazer o *Tango*. Tinha tido convites para ficar lá, apesar de ter feito uma encenação que não caiu muito bem lá. Estava encucado com um problema que tinha tido e queria fazer uma catarse através do espectáculo⁹, onde apareceu o Nick Nolte pela primeira vez. E lá reuni os textos do Pessoa, e com a filha da Ilse Losa [a Margarida], fiz a tradução; ela estava na Universidade de Nova Iorque. Foi engraçado e, não obstante não ter sido um sucesso, porque era um bocadinho passadista (eu não estava nada actualizado), foi engraçado fazer. Foi um caos para mim na altura, porque não me interessava nada ser encenador, nem isso nunca na vida me tinha passado pela cabeça. Foi aquela louca da Ellen Stewart: meteu-se-lhe isso na cabeça. E eu não queria nada, mas os meus colegas disseram-me: "Tu

<

O fim da macacada,
de Francisco Nicholson,
Nicolau Breyner,
Gonçalves Preto,
Rolo Duarte
e Mário Alberto,
enc. Francisco Nicholson,
Sérgio Azevedo / Teatro
ABC, 1972 (João Perry
ao centro, rodeado pelo
corpo de baile),
fot. J. Marques.

<

*A festa dos alfinetinhos
de segurança do colchão
de molas do Sagrado
Coração*,
texto e enc. João Perry,
1974
[arquivo pessoal
de João Perry].

>

Equus,
de Peter Shaffer,
enc. Manuel Collado,
Empresa Vasco Morgado
/ Teatro Variedades,
Parque Mayer, 1976
(João Perry),
[arquivo pessoal
de João Perry].

⁹ Trata-se de *Stolen Words*, a partir de textos de Fernando Pessoa, 1970/71.

>
Os emigrantes,
 de Slawomir Mrozek,
 enc. João Lourenço,
 Teatro Experimental do
 Porto, 1977
 (João Perry
 e António Montez),
 fot. Fernandes Gonçalves
 e Jorge Afonso.

¹⁰ Espectáculo
 (sobre texto de Richard
 Nash, traduzido por Costa
 Ferreira) que se estreou a
 4 de Outubro de 1965 no
 Teatro Villaret, numa
 produção da Companhia
 Portuguesa de
 Comediantes (CPC) no
 ano em que este teatro
 abria as suas portas ao
 público.

¹¹ Espectáculo da
 Companhia Portuguesa
 de Comediantes, sobre o
 texto de Bernardo
 Santareno, teve
 encenação de Costa
 Ferreira e estreou no
 Teatro São Luiz a 26 de
 Abril de 1967.

¹² Com tradução de
 Gonçalo Gomes, o texto
 de Federico Garcia Lorca
 teve dramaturgia de
 Maurice Jacquemont, foi
 ensaiado por Amélia Rey
 Colaço e Robles Monteiro,
 e estreou a 16 de Outubro
 de 1948 no Teatro
 Nacional D. Maria II.

¹³ Encenado por João
 Perry, este espectáculo foi
 feito sobre tradução de
 Maria João da Rocha
 Afonso e estreou no
 Teatro da Trindade a 29
 de Agosto de 1996, numa
 produção do Teatro
 Nacional D. Maria II em
 colaboração com o Teatro
 da Trindade.

¹⁴ Versão de Júlio Dantas,
 estreada a 20 de Abril de
 1946 no Teatro D. Maria
 II numa encenação de
 Amélia Rey Colaço.

és completamente doido: toda a gente quer, e tu és a única pessoa que convidam e vais dizer que não?" Quando regresssei, já vinha muito mais controlado, mais consciente. E fiz a peça que eu nunca tinha conseguido fazer...

Mas nessa altura havia quem dirigisse?

Sim, o Ribeiro dirigia. E o Alain Oulman dirigia, estranhamente. Aprendi imenso com ele, e não sou a única pessoa a dizer isso. A Eunice também foi dirigida por ele, na mesma peça, aliás, eu tinha um papel muito menor que o dela, em *O homem que fazia chover*¹⁰ e ele dirigia. Dava-nos uma noção diferente do que tinha sido a direcção até aí. Era uma direcção psicológica e era uma comédia, claro. O António Pedro também. Os espectáculos do António Pedro eu adorava, eram uns espectáculos muito interessantes. É que é preciso ver isso tudo à luz da época que é muito diferente do que é agora. Não havia companhias a fazerem produções como a Cornucópia ou os Artistas Unidos, o Novo Grupo (com o João Lourenço) ou o Teatro da Garagem (do Carlos J. Pessoa). Havia excelentes actores disso [do naturalismo]. A Brunilde Júdice era... Há actores que eu retenho na memória de ver representar e que me fascinavam completamente: a Aura Abranches era uma actriz extraordinária, a Lalande era uma trágica. Era uma coisa de tempos. Como ela tinha uma caixa torácica muito reduzida tinha pausas e respirações curtíssimas e tinha um fâcies espantoso e uma divisão de texto invulgar, mesmo. Eu representei com ela o *António marinheiro*¹¹ e era invulgar a representação. Essa peça é que era uma gritaria: gritávamos todos. Era um espectáculo mesmo popular, de comover as pedras...

O teatro que então se fazia em Portugal nesse início dos anos 70 permitia-te desenvolver capacidades adquiridas nos Estados Unidos?

Não foi muito pacífico. Havia sempre pessoas que reagiam, o que era normal. Porque tinham continuado no seu



próprio e a pessoa trazia novas experiências e tinha visto novas companhias que cá não passavam. Havia aquelas passagens de reportório das companhias francesas, que vinham fazer Claudel e outras peças... E algumas companhias brasileiras: Maria Della Costa e Cassilda Becker. E traziam o realismo, novamente, e algum teatro etno. Lembro-me de ver a Maria Matos a fazer *A casa de Bernarda Alba*¹² e ela era uma actriz que vinha de fora do Teatro Nacional, que era uma cidadela. De repente, convidaram uma actriz, que não era muito querida internamente, mas que foi admitida dentro da companhia, com todo o espaço de uma primeira actriz; davam-lhe o espaço dela, mas não era assimilada pela companhia. Ela tinha o seu processo de representar. Fazia a Bernarda e tinha procedimentos particulares, dela, e lembro-me de ouvir críticas a como ela comia as migalhas que deixava cair no avental, e comia migalha a migalha... e isso era visto com condescendência, com sorrisos malévolos. Lembro-me de ver o Alves da Cunha com o José Gamboa, que era um actor muito interessante, corrosivo, era uma pessoa que gostava imenso de mim porque eu fazia perguntas muito inconvenientes. Era miúdo e perguntava coisas estranhíssimas. Ele fazia o lago e o Otelu era o Alves da Cunha com um *make-up* de mouro que sujava sempre a Madalena Sotto, que fazia a Desdémone. Eu era muito miúdo e adorava, porque ele sufocava a Desdémone e eu adorava vê-la estrebuchar. E depois chegava lá dentro e eles estavam todos vivos. Era fantástico olhar para eles, e aquele cheiro a manteiga de cacau para tirar a maquilhagem e o vê-los ao de perto a rirem, a falarem uns com os outros. A mentira. Porque eu passava a vida a mentir, eu era mesmo aldrabão convicto, e aquilo era fantástico porque eram adultos que mentiam todos e estavam todos satisfeitíssimos porque tinham acabado de morrer e batiam-lhes palmas. O *Sonho de uma noite de verão*¹³, que eu remontei, foi por causa da memória de infância que eu tinha. Eu vi a estreia da Mariana, fui ver a estreia da *Antígona*¹⁴. Lembro-me



lindamente, até do sítio de onde vi, que foi por cima de um escudo que havia sobre as torrinas do antigo Teatro Nacional, que era tão lindo (antes de ser transformado naquele casino que é actualmente). Vi aquilo emocionado, a Antígona e a irmã da Antígona, a Ismênia, que era a Barrosinho¹⁵.

E o que é que se dizia de outras companhias, como a dos Comediantes de Lisboa?

Eram actores que eu não via. Eu só conhecia o Villaret e a Lalande da *Electra*. Eu conhecia sobretudo o que se passava no Teatro Nacional, no Teatro da Trindade e nas companhias de revista. Porque eu via imensas revistas, imensas. Do Piero Bernardon, que era um empresário e que fazia revistas no Maria Vitória, nos anos 50¹⁶. De 40 até meados de 50. Revistas espantosas, infundáveis, comigo a cair de sono e a darem-me sanduíches de passarinhos fritos, que eu adorava. Ia para o camarim da Mirita Casimiro, vê-la pintar as pestanas. Esse mundo era um mundo fantástico de cheiros. E do Apolo onde eu via muitas peças, lembro-me muito bem do Teatro Apolo.

Os actores iam ver outros espectáculos e levavam-te?

Não eram os actores que me levavam. Era a costureira do meu pai, que me levava para os teatros. Havia as *dressers*, as *habilleuses*, que vestiam os actores. E como era a costureira que habitualmente vestia o meu pai, eu ia ter com ela, ou o meu pai entregava-me para eu ir ver as peças que eu queria ver ou as que eu insistia que queria ver mais uma vez. Às vezes ia só ver os corropios que havia na parte detrás do palco, as correrias de sobe, desce de camarim para camarim, os buracos que havia nos camarins, e as caixas do ponto, o sítio onde se faziam as luzes, que era sempre lateral. Ia para lá, sentava-me num banco alto e ficava a espreitar a cena, a ver cantar e dançar. Gostava imenso e não adormecia. Ficava eufórico e, claro, nos outros dias não ia às aulas. Mas foi uma aprendizagem de convívio muito emocionante.

Falaste há pouco da tua experiência de encenação nos Estados Unidos e em Portugal voltaste a encenar depois de 74. Isso surgiu por uma decisão tua, por uma circunstância? Estávamos naqueles momentos de...

... de euforia. E eu tinha vindo dos Estados Unidos com aquelas ideias de fazer teatro com grupos de pessoas que não faziam habitualmente teatro. A maior parte das pessoas que entravam nesse espectáculo¹⁷ não eram actores de carreira. Queriam contar uma história ou contar alguma coisa que alguém tinha escrito e que se reuniam para pôr em pé um espectáculo e faziam os figurinos, os cenários, produziam tudo. Faziam as luzes, fazia-se tudo.

Porque é que não continuaste?

Porque havia solicitações várias. Porque eu não me identificava com grupos, nunca fui muito escolhido por grupos. Os grupos que se organizaram na altura, o Grupo 4... Eu nunca fui chamado a colaborar com eles.

Mas podias querer fazer o teu próprio grupo...

Não tinha esse sentido de liderança, nunca tive. Sempre achei mais interessante fazer trabalho como actor. Porque tinha solicitações. Talvez porque fosse mais fácil, mais imediato fazer.

Ou porque te sentes mais atraído pela criação de uma personagem?

Sim, para estar em contacto com o público directamente. E por não ter coisas para contar eu, pessoalmente. Nem ter formação literária, que me levasse a querer comunicar através dos textos de outrem.

Mas A festa foi escrita por ti...

Foi e foi o caso do primeiro espectáculo que fiz nos Estados Unidos. Eu queria comunicar alguma coisa e era a forma que eu tinha de comunicar, não entrando como actor. Contar uma coisa através de outras pessoas.

<

Tu e eu,

de Friedrich Karl

Waechter,

enc. João Lourenço,

Novo Grupo /

Teatro Aberto, 1976

(João Perry),

fot. João Lourenço.

¹⁵ Maria Barroso.

¹⁶ De nome artístico Piero, de origem italiana, nascido em Trieste a 3 de Junho de 1903, Piero Bernardon chega a Portugal em 1929. É ensaiador da empresa de António Macedo, da qual se tornará director artístico, tendo-se distinguido mais tarde como empresário teatral.

¹⁷ Trata-se do espectáculo apresentado no Teatro Villaret em Abril de 1974, numa produção do colectivo Grilo do Pinóquio.

>
Anatol,
 de Arthur Schnitzler,
 enc. Ricardo Pais,
 Teatro Nacional
 D. Maria II, 1987
 (São José Lapa
 e João Perry),
 fot. António Lagarto.



Mas mais tarde sentiste necessidade de o fazer através do acto de encenar.

Sim, comecei a fazer encenações com a *Zerlina*¹⁸. Foi um convite do José Ribeiro da Fonte. Foi a primeira vez que eu fiz um texto que alguém tinha escrito. Eu tentava ilustrar-me o mais possível sobre o que é que ia pôr em prática. Levava muito tempo a reunir informação sobre o que ia fazer. Porque não queria errar. Tinha a consciência de que era preciso estar muito bem fundamentado para pôr em prática aquilo que eu gostava de ter como actor. Criar para os outros aquilo que eu gostava de ter como actor. Criar circunstâncias que eu achava ideais para o trabalho do actor. E, como não me davam essa possibilidade, eu pensava "Se eu fizer, posso ter a possibilidade de mostrar o que eu gostaria de ter". Que era uma análise de texto aprofundada, debater muito tempo o texto, reunir muita informação sobre o que é que ia fazer, debater muito com os actores o que é que iam fazer, porque é que iam fazer, o que é que gostavam de fazer... Pobre da Eunice que recebeu tratos de polé de informação exaustiva. Foi fantástico o trabalho com ela. Porque ela não resistiu, aturou-me e isso foi muito divertido. Não acreditava que o mesmo fosse possível com outros actores. De maneira que fui buscar gente mais nova que me aturou e com quem eu mantive uma relação intensíssima de ligação, de convívio, na *Disputa*¹⁹, e de que eu gostei imenso. Criei laços de amizade. A certa altura houve um convite do Jorge Silva Melo, quando ele esteve no Centro Cultural de Belém, para trabalhar com os mesmos actores, porque eles tinham falado da relação que tinham desenvolvido comigo (alguns deles), o José Airosa, que eu admiro imenso como actor, e outros, como a Rita Durão. Pessoas por quem eu desenvolvi afecto e admiração, mas eu tinha imenso medo e inibia-me imenso voltar... Mais tarde sou capaz de voltar e tenho a mesma admiração e empatia por aquelas pessoas, mas receio sempre criar laços de que me seja difícil depois... desligar. Gosto de malas. Mala feita, vai embora.

Na encenação, é essa a tua experiência: momentos muito intensos em que tinhas alguma coisa para comunicar, para expressar a partir de autores; e com a ópera *Horácios e Curiácios*²⁰ foi também assim?

A ópera foi um convite, mas eu detestei fazer a ópera. Pelo sistema de trabalho que tive, de não me ajustar àquele método de cada um trazer o trabalho e fazer. Muito individual, não tinha significado. É uma lógica diferente, não tem nada a ver comigo. Não sou capaz de me adaptar àquele género de coisas.

E não havia grande possibilidade de tu criares as tais condições ideais.

Não. E é muito condicionado e está muito formalizado e obedece a muitos prazos: a fazer naquele dia e tem que ser. Não se pode errar e não se pode emendar. Tem que ser naquela altura e isso eu não sou capaz. Tanto que a última coisa que fiz como encenador, o *Sonho de uma noite de Verão*, foi condicionada por prazos em que eu não pude rever o que estava a fazer. Não gostei. Não sou capaz de fazer coisas assim.

E isso tem-te afastado da encenação nestes últimos tempos? Não haver condições?

Para o tipo de trabalho que eu sou capaz de fazer, não há condições. Sei que há colegas encenadores que trabalham com condições mais soberanas, porque criaram esse espaço, mas eu não criei esse espaço para mim. Decidi que era capaz de ser melhor trabalhar como actor, individualmente, porque sei o que me é dado e sei os prazos que tenho, preparo o meu trabalho com a antecedência necessária para não me sentir coagido a fazer coisas precipitadamente, a tirar depois de ter posto, porque tenho tendência a pôr muita coisa e depois ir tirando. Porque sei que actualmente não é dado espaço, a não ser para quem tem grupos e rege os seus próprios tempos. Aliás, o erro que cometi foi o de ter os mesmo prazos para encenar um espectáculo de duas horas, com

¹⁸Sobre texto de Hermann Broch, traduzido por Suzana Cabral de Mello e versão de António S. Ribeiro, estreado no Teatro da Trindade a 28 de Setembro de 1988, numa produção do Teatro Nacional D. Maria II / INATEL, reposto em 1993, no Teatro Nacional D. Maria II.

¹⁹Espectáculo sobre texto de Marivaux traduzido por Maria João Brilhante, estreou no Teatro da Trindade a 15 de Setembro de 1995 numa produção do Teatro Nacional D. Maria II em colaboração com o INATEL.

²⁰*Gli Orazi e i Curiazi*, de Domenico Cimarosa, Teatro Nacional de São Carlos, 19 de Janeiro de 1990.



<
Zerlina,
 de Hermann Broch,
 enc. João Perry,
 Teatro Nacional
 D. Maria II / INATEL, 1988
 (Eunice Muñoz),
 [arquivo pessoal
 de João Perry].

um elenco enorme, vindos de variados sítios, cada um com os seus próprios problemas, com condicionantes de produção e eu não tinha preparação nem clarividência suficiente para isso. E paguei pelo erro, não foi o sistema que me puniu: fui eu que me auto-puni.

Quando trabalhas como actor, ultimamente convidado pelo João Lourenço²¹, sentes total liberdade?

Sim, porque o João Lourenço trabalha comigo e sabe do meu tempo de aproximação. O tempo de que eu necessito

para fazer aquele bordado, acrescentar pedra a pedra, hoje levo isto, amanhã levo aquilo, e depois hoje ele fica a pensar se eu vou levar muito tempo a tirar aquilo que lhe trouxe. A ideia não serve a ideia que ele tem, e parece que estou ali de pedra e cal e que não vou tirar, mas passado três dias já digo "acho que tu tens razão, isto não serve muito bem, vou tirar", mas é um diálogo em que eu confio. Vou trazendo novas propostas. Eu trabalho bastante e nunca trabalho num só sentido, porque me indago sempre se será melhor de outra maneira, ou se

²¹ Entre outros, assinalem-se os espectáculos :

Na solidão dos campos de algodão (1990),
Alguém olhará por mim (1994),
Fernando Krapp escreveu-me esta carta (1997),
Luz de Inverno (1998),
A visita (2001) e
(Selvagens) Homem de olhos tristes (2007).

<
Na solidão dos campos de algodão,
 de Bernard-Marie Koltès,
 enc. João Lourenço,
 Novo Grupo /
 Teatro Aberto 1990
 (João Perry
 e Mário Viegas),
 fot. João Lourenço.



<
Fernando Krapp escreveu-me esta carta,
 de Tankred Dorst,
 enc. João Lourenço,
 Novo Grupo /
 Teatro Aberto, 1997
 (Alexandra Lencastre
 e João Perry),
 fot. João Lourenço.



>
Alguém olhará por mim,
 de Frank McGuinness,
 enc. João Lourenço,
 Novo Grupo / Teatro
 Aberto, 1994
 (Diogo Infante
 e João Perry),
 fot. João Lourenço.

aquilo que eu quero dizer se percebe melhor de outra maneira, ou se ainda não percebo aquilo que quero dizer, ainda não sei o que é. O trabalho de ensaios é preencher interrogações. "Será que é assim? Será que o texto é isto? Como é que eu vou transmitir?" Nunca se sabe. Mesmo durante o espectáculo descobrem-se imensas coisas. Mas durante os ensaios, que é a parte de que gosto mais dos espectáculos... Eu adoro ensaiar, gostaria até imenso de poder ensaiar uma peça, estreá-la, poder estar um mês sem fazê-la e depois fazê-la novamente. Gostava imenso de ter a possibilidade de fazer uma peça durante um ano. Nunca há essa possibilidade. É uma coisa que a gente sabe que é impossível. Mas é muito interessante, porque uma pessoa vai sempre descobrindo com os colegas; representar não é uma coisa a sós. Nunca fiz um monólogo, nem era capaz de fazer. Impor a minha presença, não ter com quem jogar a bola, andar a jogar a bola sozinho, fazer aqueles equilíbrios na ponta do pé, jogar a bola no chão, na cabeça e no ombro, não me interessa. Eu gosto de dialogar, trabalhar com colegas é muito desafiante, muito dinâmico, muito divertido. Acho que o espectador o que vê é o trabalho entre nós. É o nosso diálogo com o texto, o que contamos com o que o autor diz, com os colegas e com a maneira como eles dizem o texto. Nos primeiros tempos nós estamos tão narcisticamente voltados para nós que o diálogo passa pelo que eu digo a partir da altura em que o outro parou. E a partir de uma certa altura passa-se entre nós: entre o que o outro diz, acrescentando o que eu digo, e o que eu digo depende do que o outro diz – o diálogo. Isso só vem mais tarde. Pelo menos no meu percurso de conhecimento foi assim. Mas eu sou um artesão, não sou propriamente um actor de técnica, nem de conhecimento técnico. Sou um actor que se tem ilustrado através da profissão, é a profissão que me tem levado a conhecer outras coisas. O que é bom no representar é que nós não sabemos: grande parte do que fazemos estamos a descobrir na altura. E isso é que é o espectáculo de teatro: descobrir



naquele momento coisas que às vezes são capazes de ser ao lado do texto, para lá da peça, mas são momentos de indagação, em que uma pessoa descobre coisas de que nem tem bem a consciência racional do que é que aconteceu, mas sabe que na altura houve uma iluminação que foi gratificante. As palmas às vezes são de mais porque já ganhámos. O que é bom já aconteceu. Não sabem o que é que aconteceu dentro de nós.

Mas isso é uma visão egoísta, porque o público também quer exprimir o que é que lhe aconteceu.

Mas o público viu uma parte daquilo de que nós não temos bem a consciência. Quando vamos para o camarim a coisa ainda está pouco clara, se é que alguma vez é clara. Eu não desligo logo, não sou capaz. Não sou capaz de chegar ao camarim e estar pronto para outra. Ainda estou a fazer perguntas e naquele estado de lâmpada eléctrica. "Então correu, bem?", "Humm"... uns vagidos esquisitos em que a pessoa nem quer dizer nada, não quer é que façam perguntas racionais ou parvas. O que a pessoa quer é estar um bocadinho parada a ver o que é que foi aquilo. Há o conhecimento de onde se esteve. Mas já está acrescentado. É por isso que são boas as explorações a longo curso das peças. E é por isso que são penosas, e daí eu rejeitar, o mais possível, as últimas representações e as brincadeiras que as pessoas às vezes aí fazem, quando se está de despedida de um espectáculo que se sabe que não se vai voltar a fazer, em que a pessoa está a enterrar a personagem, a não voltar a ela, e perder aquele espaço que ainda resta para fazer aquilo que ainda quer fazer... Não é antever a saudade, é saber que não vai nunca mais voltar. Há um enterro, há uma separação. A melhor maneira, para quem sofre com a memória, é negá-la, arrumá-la: não há, não houve. Houve um espectáculo de que vi desarmar o cenário e senti a pior das coisas: "acabou". Não há mais. Um autor volta sempre a riscar palavras no seu texto, reedita, muda a vírgula, põe o ponto final ali. Nós acabámos.



<

Luz de Inverno,
de David Hare,
enc. João Lourenço,
Novo Grupo /
Teatro Aberto, 1999
(João Perry
e Margarida Marinho),
fot. João Lourenço.

Nas tuas encenações, tendo em conta a necessidade que tu tens de recolher informação, de diversas artes, não são as outras artes que te ajudam também a pensar a tua própria criação?

O teatro é um fórum. Se houvesse uma cidade ideal, nós viveríamos em contacto permanente uns com os outros, cada um nas suas células individuais, mas trocaríamos conhecimentos e aprendizagens produzindo um espectáculo para a comunidade a que pertencemos, espectáculo esse que seria o conjunto dessas verificações diversas: da pintura, da escultura, da música, da dança... Das várias expressões de criação. Nas insónias, às vezes fico na cama a enumerar pessoas que fazem parte da constelação que eu considero, das pessoas que eu acho que deveriam estar reunidas à volta do espectáculo, da mostragem, do chegar ao público através de uma celebração conjunta das várias linguagens, porque todas elas tentam entrar em contacto com o público e expressam uma linguagem particular que pode ser coincidente e aglutinada através de uma linguagem central, que é um texto escrito base, que pode aglutinar nessa expressão várias formas, se houver um líder que consiga pôr as linguagens a funcionar todas no mesmo sentido numa linguagem conjunta de expressão. Porque é muito saudável trabalhar com pares, com pessoas que nos interrogam e que se interrogam a si próprias e que nós interrogamos. Dá-nos a confiança de ser um espectáculo mais enriquecedor e que toca maiores faixas de público. Quanto mais criadores houver no espectáculo, melhor. Um espectáculo é uma celebração. Para mim é. Por isso é que o primeiro espectáculo que eu fiz se chamava *A festa*. O que é que a gente busca num espectáculo? É sentir-se exaltado pelo conhecimento que adquire, pela análise que nos é dado fazer, pelo reconhecimento dos seus próprios problemas através do que nos contam, da possibilidade de ver a maneira ideal de mostragem, o artifício de fazer. No fundo é assim, para mim, eu sou um bocado infantil a ver um espectáculo e gosto de me sentir exaltado,

surpreendido, ficar satisfeito pela novidade, pelo inesperado. Por uma coisa que eu nunca tinha visto ainda, nunca tinha pensado. É uma coisa que era esperada, que eu já tinha imaginado, mas que nunca pensei que fosse possível ver do lado de fora. Portanto, o criador tem esse descaramento de pôr em prática aquilo que os outros suspeitam. Porque nós somos uma espécie de antenas do inesperado: estamos a registar coisas que não sabemos bem o que são. São indagações.

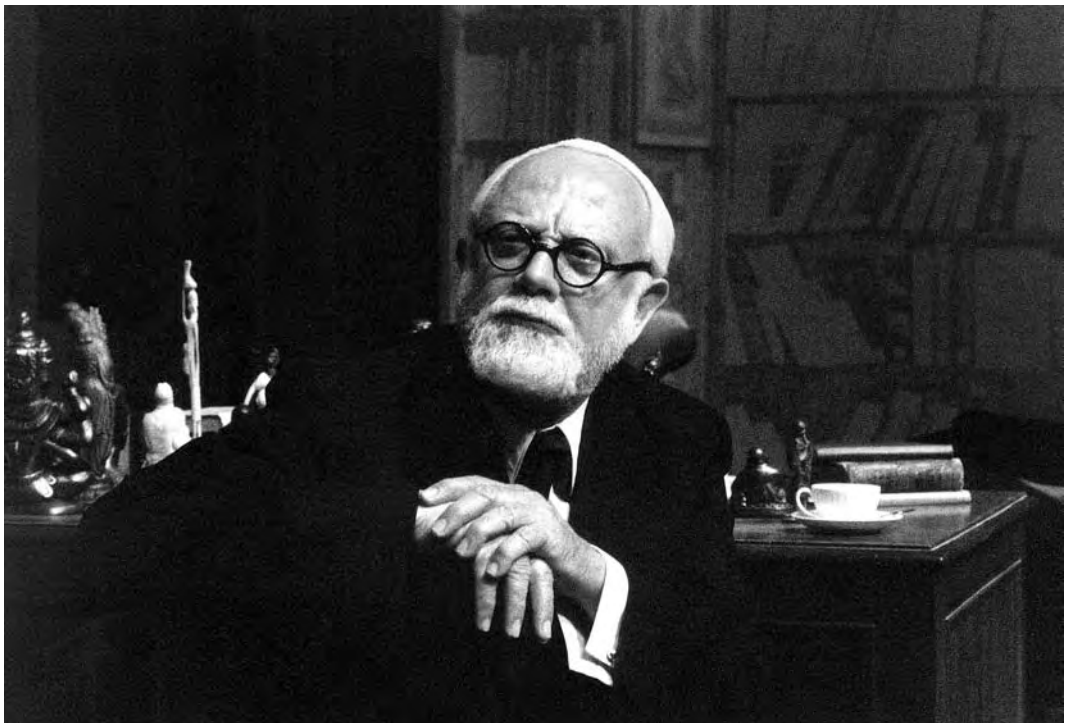
E a televisão?

A televisão é uma óptima prática. Para mim é uma prática de urgência. Pode ser um vício, pode ser uma prática viciante e anuladora. Mas como eu não me fixo nunca, não corro grandes riscos de ficar muito tempo. Gosto de fazer, depois penso que já vi, já fiz.

O que é que te faz gostar?

Eu sou uma pessoa muito tímida. Patologicamente tímido. No passado ainda era muito mais. Era incapaz de entrar num sítio público. E era incapaz de improvisar. Estar nos Estados Unidos ajudou-me imenso nisso. Antes não era capaz. Ou então para improvisar tinham de pôr luz em cima de mim, para me isolarem dentro de um novelo e eu aí delirava a ponto de me perguntarem: "mas este texto é de...?" e eu dizia "Não, fui eu que inventei". Mas eu nem sabia. Estava a delirar, a partir de coisas que lia. E a televisão obriga-me a ultrapassar isso. É na hora, na altura, é urgente, há que fazer. O que dá pouca maturação ao que se pensa. De qualquer maneira, eu estudo bastante aquilo que vou fazer e depois ponho-me à prova com os colegas que tenho, alguns deles são óptimos e se calhar têm os mesmos problemas. A televisão obriga-me a experimentar coisas e cria-me a possibilidade de exercitar a memória. Nunca pensei que tivesse a capacidade de memorizar textos tão grandes, tão extensos em tão pouco espaço de tempo. E nunca pensei que fosse capaz de ter uma economia de representação compatível com a quantidade

>
 A visita,
 de Éric-Emmanuel
 Schmitt,
 enc. João Lourenço,
 Novo Grupo /
 Teatro Aberto,
 2001 (João Perry),
 fot. João Lourenço.



de texto. Ou seja, por vezes, quando se decora muito texto, há uma precipitação no enunciado desse mesmo texto, porque se tem urgência em dizer o texto. Por vezes é útil, serve a cena, por vezes só vai atabalhoar, fica sem qualquer expressão. Precisamos de determinar o que é que esta personagem mostra, onde é que mostra, como mostra e quantas vezes mostra isto ou aquilo. Uma economia. É um logro, os actores que pensam que a televisão é naturalismo. Não há naturalidade possível. Eu não sei o que é natural. Nem a comer a sopa num restaurante eu a tenho. Há uma grande confusão entre a realidade e a ficção. Quando se vivem muitas personagens e quando se produz em televisão há uma grande confusão, porque se faz muita coisa e porque há uma memória auditiva... Há actores que a gente reconhece estarem a dar inflexões de outros. Começas a ouvi-los e dizes "Eu já ouvi isto! Este actor viu esta coisa". Com o texto que tens para decorar, com a roupa que está toda colada com adesivo nas costas, não te podes mexer, teres que meter papéis dentro de uma mala, ter uma chávena, uma quantidade de coisas para fazer, uma panóplia de coisas a tirar e a pôr... Tens de saber como é que economicamente vais fazer aquilo tudo e olhar para um lado, e estares com a cabeça assim, e saber onde é que está a luz... e depois fazer tudo natural. Não há natural, é mentira. Parece natural, mas para ter esse natural, não é nada natural. Por isso é que tu vês os actores mais novos, que são muito naturais, mas não comunicam nada muitas vezes. Aprender a fazer televisão é aprender uma linguagem. De diálogo com as câmaras, com a luz, com os colegas e com a roupa (que nunca nos serve). Tudo é aprendizagem. Tens de ter a noção de que tudo serve para o que queres atingir. Se estás ali só para receber o dinheiro, não significa nada. Tens de estar ali para aprender.

E como vês este entusiasmo dos jovens pela arte de representar?

Querem ser famosos, que é a coisa mais sinistra que há.

Haverá alguns que não, porque há jovens com muita piada, muita piada mesmo, e que depois querem ter a sua oportunidade. Têm às vezes muitos vícios (como também têm em teatro) e depois se tiverem alguém que saiba tirá-los da televisão e aproveitar o que eles têm de conhecimento e utilizar aquele conhecimento ao serviço de outra coisa, essas pessoas são certamente úteis. Eu acho que é melhor uma panóplia vária e depois quem quiser vai buscar.

Foi essa a boa contribuição da televisão para o teatro?

Sim, há pessoas que têm um ideário de competição, mas não sou capaz de julgar em que é que as pessoas acreditam actualmente. Não vamos pensar que essas pessoas todas querem ir para teatro, fazer 3 anos de curso de Conservatório. Isto é uma profissão que não resguarda nada essas pessoas que estão a fazer 3 anos de escola. Não é a mesma coisa que um arquitecto ou que um engenheiro. Ficam no mesmo plano daqueles que não fizeram. Se fossem depois valorizadas e tivessem prioridades reconhecidas... mas não. Essas pessoas não são reconhecidas: a maior parte delas vai ter que se socorrer do ensino, fazer animação em escolas. E vêem-se frustradas porque aqueles que foram a um concurso ou porque são giras ou giros, entraram logo e depois fazem a sua prática até chegarem lá. É uma coisa altamente injusta para uma pessoa que passa 3 anos no Conservatório a acreditar que seria o percurso ideal e que ia ser valorizada no seu investimento. Não quer dizer que saiam todos óptimos, mas pelo menos estiveram ali a adquirir conhecimento, deviam ser valorizados, minimamente. Mas não. Lá fora isso existe. E são eles que têm de lutar pelos seus direitos, não são os mais velhos que vão lutar por eles. E têm que afirmar as suas necessidades, porque ninguém os vai auxiliar nem salvar se não forem eles. É bom que haja mais pessoas. E há pessoas com talento, disponíveis para trabalhar e com mais interesse por fazerem cursos lá fora. Provavelmente, não irão fazer cursos suficientemente



<

v

*(Selvagens)**Homem de olhos tristes,*

de Händl Klaus,

enc. João Lourenço,

Novo Grupo /

Teatro Aberto 2007

(< João Perry,

Jorge Corrula

e Paulo Oom;

v Jorge Corrula,

Paulo Oom

e João Perry),

fot. João Lourenço.



interessantes, nem o tempo suficiente, porque os cursos são muito caros e as bolsas são inexistentes. E ir lá fora significa dinheiro, ou criarem o seu dinheiro cá e investirem, e pais com capacidade monetária para isso. E os pais geralmente não querem que os filhos invistam em teatro. Não é uma profissão que seja muito valorizada. A televisão é mais – os pais gostam mais de mostrar os filhos na televisão que no teatro. Tem muita visibilidade. O teatro é uma coisa mais complicada, leva mais tempo. Por um lado, é bom para o teatro, a visibilidade que a televisão dá, porque alguns vão ver os actores que vêm na televisão.

Não te parece que os jovens que vêm os jovens actores têm mais disponibilidade para a diversidade de teatro que hoje se faz?

Acho que há muito mais público jovem. Isso vai ser a salvação do espectáculo. O público tradicional de teatro está desapontado, porque o teatro não é aquilo que era antigamente (felizmente!). Não é aquele mesmo entremez de decoração, de interiores chiques. Porque o espectáculo de teatro tem actualmente muita gente nova a assistir. E quem salva o teatro são essas pessoas novas. Eu acho que é um bocadinho uma coisa de currículo, enquanto estão a fazer a aprendizagem no liceu ou na faculdade, faz parte dos sítios onde se encontram. Eram os cineclubes de antigamente, o Hot Clube, os concertos de jazz e de música clássica da Fundação Gulbenkian... As missas da comunidade cultural. Os sítios onde se encontram, onde namoram, onde trocam pares, onde vão antes de. E porque não? Há uns que ficam, outros que não ficam.

UbuWeb (em três movimentos)

Ana Bigotte Vieira

> **Primeiro movimento:** As técnicas das vanguardas como ferramentas de *software* (Manovich 2000)

Projecto CASA,

Pizz Buin 2007:

The Coca Cola Project a partir do original de Cildo

Meireles, 1970,

fol. João Martins.

Ter várias janelas abertas em simultâneo, transformar o positivo da imagem no seu negativo, escolher os caracteres de acordo com uma clara hierarquia visual que involuntariamente nos prende a atenção, fazer *zoom*, *cut* ou *copy-paste*, importar objectos *ready-made* para outro ambiente, misturar formatos de modo a criar objectos híbridos, mudar de ponto de vista, saturar as cores, fazer misturas (aleatórias ou não), ampliar, arrastar, distorcer, multiplicar, sobrepor, "pixelizar", tornar sexy, esbater diferenças ou acentuar contrastes são procedimentos naturais quando trabalhamos no computador – fazem parte, como ferramentas, do próprio modo de o utilizar e, como tal, estruturam e orientam o próprio modo de acesso à informação que, sendo o resultado de investigações e escolhas várias, é muito menos neutro ou natural do que à primeira vista nos parece¹.

Lev Manovich, que tem amplamente investigado os computadores enquanto *medium* e os utensílios de que as suas interfaces dispõem para que neles (e com eles) se trabalhe, chama a atenção para o facto de estas ferramentas informáticas não serem senão uma incorporação das novas técnicas para olhar e representar o mundo (animadas pela vontade de o transformar) desenvolvidas pelas vanguardas dos anos 20. Assim, abrir várias janelas em simultâneo resultaria da "síntese de duas técnicas básicas do cinema do séc. XX: a montagem linear e sequencial e a montagem no interior do plano" (2000: 427); fazer uma composição gráfica no computador ou o modo como as próprias ferramentas para o fazer foram desenhadas utilizaria as técnicas (hierarquia dos caracteres, dinamismo da composição, colagem...) da "Nova tipografia"; observar a partir de estranhas perspectivas reatualizaria o gesto de *ostranenie* avançado pelo crítico russo Schklovsky em relação à literatura e rapidamente incorporado pela "Nova visão" de Moholy-Nagy na Alemanha ou por Rodchenko na Rússia, e assim por diante.

De acordo com Manovich o que caracterizaria os novos *media* – que o autor entende como uma nova vanguarda – seria não a criação de "novas maneiras de olhar e representar o mundo, mas sim [de] novas formas de acesso e utilização dos meios acumulados anteriormente. A este respeito os novos *media* [seriam] *pós-media* ou *meta-media*, uma vez que usam os velhos *media* como material de base" (*Ibidem*: 434) e utilizam as (entretanto codificadas e "naturalizadas") técnicas desenvolvidas pelas vanguardas como ferramentas.



Segundo movimento: UbuWeb – As obras das vanguardas acessíveis via técnicas das vanguardas

Videos de acções, de *performances* e de conversas, uma rádio, filmes, gravações áudio, poemas, textos, manifestos, ensaios, livros e revistas inteiramente digitalizadas de Apollinaire, Cage, Cunningham, Augusto e Haroldo de Campos, Robert Filiou, Gomringer, Dan Graham, Dick

¹Cf. Lazuly 2003: o motor de busca google deve a popularidade à clareza do seu estilo tipográfico (em fundo branco e quase sem anúncios) pelo Tschichold, no manifesto da *Nova Tipografia*, havia já preconizado que "a essência da Nova Tipografia é a clareza".



Higgins, Beckett, Kaprow, Yves Klein, John Lennon, Yoko Ono, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Robert Rauschenberg, Kurt Schwitters, Lou Reed, Bob Wilson, Antonin Artaud, Emmett Williams, La Monte Young, Jerzy Grotowski, Andy Warhol, etc., são alguns dos conteúdos e dos autores a que se tem acesso em UbuWeb um "depósito de poesia visual e concreta que, com o passar do tempo, foi abarcando todas as formas de manifestações de vanguarda".

Fundado por Kenneth Goldsmith² em 1996, começou por consistir na digitalização e colocação *online* da coleção de livros e revistas de poesia visual do próprio Goldsmith. Esta, feita sem que para tal fosse pedida autorização aos respectivos autores, correspondia à vontade de recolocar gratuitamente em circulação obras que já não se encontravam disponíveis ou que eram de difícil acesso (e esta é uma das regras dos conteúdos de www.ubu.com – não se colocam *online* trabalhos disponíveis no mercado) fazendo-o enquadrando-as num espaço claro, neutro, livre de publicidade e das pressões comerciais. Para Goldsmith, o facto de a *internet* possibilitar um livre acesso à informação e de em www.ubu.com o dinheiro não estar em jogo constitui um privilégio que permite que se possa como que "realizar o projecto utópico pan-internacionalista da poesia concreta". Constituindo-se como um "interminável processo em construção" em que as pessoas diariamente enviam conteúdos, – hoje um dos mais consultados e pedagógicos depósitos das experiências de vanguarda, apoiado apenas por algumas universidades que gentilmente lhe cedem a utilização dos servidores e a sua largura de banda – reclama-se como sendo agente de uma "economia da dádiva" – impossível de existir se tivesse de funcionar de acordo com as regras das

instituições – e avesso a fins comerciais. Estando organizado em cerca de 11 secções, uma rádio e um *Hall of Shame* – onde se assinalam os (raros, tendo em conta tudo o que está disponível) materiais que tiveram de ser retirados por razões de autorização legal – em www.ubu.com encontra-se de tudo, desde manifestos e poemas digitalizados a desconhecidas raridades³ das vanguardas – categoria que, de acordo com o fundador de UbuWeb, se encontra em colapso, o que permite uma criação – fácil e fértil – de novas relações entre alta e baixa cultura, público e privado e o carácter de "espaço na iminência de colapso" que UbuWeb prefigura para as categorias tradicionais.

Sobre o seu modo de funcionamento Goldsmith conta uma história: tendo digitalizado e colocado *online* um antigo livro de Robert Wilson, recebeu no dia seguinte uma carta da Robert Wilson Foundation em que davam conta do sucedido o que, diziam, muito lhes agradava, embora pudesse ter sido feito com um simples pedido de autorização, ao que Goldsmith respondeu que se tivessem de pedir autorização de cada vez que colocam uma coisa *online* a UbuWeb não existia. Desde então a situação inverteu-se e, tendo respondido a isto declarando-se fãs do UbuWeb, a Robert Wilson Foundation (como muitos outros) agora propõe e envia conteúdos.

É de notar, porém (e Goldsmith também o enuncia), que as "formas de manifestação de vanguarda" presentes em UbuWeb se encontram todas naturalizadas e codificadas em formato digital, enquadradas num ambiente claro e acessível ("a *avant-garde* torna-se como que *sexy*", diz), o que muitas vezes lhes confere um papel que é justamente aquele contra o qual se posicionavam. Se a isto juntarmos o facto de se aceder a www.ubu.com utilizando justamente as (hoje naturalizadas e transformadas em ferramentas)

<

Projecto CASA,
Pizz Buin 2007: *St. Frigo*,
a partir do original de
Jimmie Durham, 1997.

<

Projecto CASA,
Pizz Buin 2007:
Semiotics of the Kitchen,
a partir do original de
Martha Rosier, 1975.
O original pode ver-se no
UbuWeb, de onde o
colectivo o "copiou".

>

Projecto CASA,
Pizz Buin 2007:
*Every Week There is
Something Different*,
a partir do original de
Félix Gonzales-Torres,
1991.

² Kenneth Goldsmith é artista, crítico, professor universitário, poeta e fundador do www.ubu.com. A sua entrevista em *Everything...* é porventura o documento onde melhor se encontra explicitada a filosofia *open source*, *copyleft*, *de gift economy* e *de practice utopian politics* do projecto.

³ www.ubu.com não tem todas as formas de manifestação das vanguardas. Muitas das suas obras mais conhecidas (e justamente por o serem) não estão disponíveis; muitas vezes encontram-se obras menos conhecidas dos mesmos autores, o que não é menos interessante.

>
 Projecto CASA,
 Pizz Buin 2007:
Refeições cromáticas,
 a partir do original de
 Sophie Calle, 1998.



técnicas das vanguardas, é paradoxal a importância do computador ou como nova vanguarda (tese de Manovich) ou, pelo menos (como crê Goldsmith), como um lugar onde se pode pôr em prática um "sentido radical de distribuição" que, sem dúvida, não deixará de ter influência em futuros trabalhos de vanguarda.

Terceiro (e último) movimento: *Uncreativity as a Creative Practice*: o porquê das imagens do colectivo Pizz Buin

Uncreativity as a Creative Practice é o nome da "filosofia" que anima uma das disciplinas que Goldsmith lecciona na Universidade da Pensilvânia e cuja explicitação pode servir tanto para compreender melhor o espírito que anima a UbuWeb (e as possibilidades que um depósito feito nestes moldes oferece), como a escolha das imagens do colectivo Pizz Buin para ilustrar este texto. Trata-se de encorajar os alunos não a serem criativos – dado que este é um conceito que, nos dias que correm, se encontra em completa bancarrota – mas sim "não-criativos", aborrecidos até. Os estudantes são então encorajados a roubar, plagiar, partilhar, falsificar (caso lhes apeteça) mas, sobretudo, a tornarem explícitas todas estas operações "que eles tão bem sabem fazer" e a considerarem-nas como estratégias absolutamente legítimas, a partir do que Goldsmith acredita poderem nascer coisas espantosas – como estas imagens do colectivo Pizz Buin, acrescentaríamos.

O colectivo Pizz Buin foi recentemente seleccionado para a mostra EDP Jovens Artistas com o projecto CASA que consistiu justamente em fazer cópias de obras de arte famosas e equipar com elas uma casa completa onde habitaram ao longo de um mês (e onde foram reproduzidas

várias conhecidas *performances*) – abordando de um só golpe o mito da separação arte/vida, a questão da cópia, do original e da autoria, o carácter não utilitário da arte, a sua própria experiência enquanto pessoas completamente rodeadas de ícones culturais e artísticos, e de estudantes de Artes Plásticas, habituadas a ter em casa obras uns dos outros.

É de salientar, na sua proposta, o carácter de remoção das obras de arte por elas copiadas do enquadramento "limpo" e domesticado que lugares como os museus, os livros de arte ou mesmo os depósitos como o UbuWeb lhe oferecem, e a sua devolução à vida e às suas desarrumações. Mesmo que por pouco tempo.

Referências bibliográficas

- GOLDSMITH, Kenneth, *Everything You Ever Wanted To Know About UbuWeb*, http://architect.com/features/article.php?id=59857_0_23_M.
- LAZULY, Pierre (2003), "O mundo segundo o google", *Le Monde Diplomatique*, Março (disponível online em <http://diploma.uol.com.br/2003-10,a772>).
- MACLUHAN, Marshall, www.marshallmcluhan.com.
- MANOVICH, Lev (2000), "A vanguarda como software: Da 'nova visão' aos novos media", trad. Susana Nascimento, *Revista de Comunicações e Linguagens* n.º 28: *Tendências da cultura contemporânea*, org. José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 421-439.
- (2001), *The Language of New Media*, MIT Press.
- www.manovich.net.
- TSCHICHOLD, Jan (1995), *The New Typography: A Handbook for Modern Designers*, Berkeley, Univ. of California Press.



<
O monta-cargas,
 de Harold Pinter,
 enc. Jacinto Ramos,
 Sociedade Guilherme
 Cossoul, 1963
 (Carlos Néry
 e Filipe Ferrer),
 [cortesia Artistas Unidos].

Humanismo e vitalidade nas peças de Harold Pinter

Francis Gillen

Falar sobre a obra de Harold Pinter é uma lição de humildade. Há sempre alguma coisa que fica por dizer quando acabamos de falar sobre ela. O mesmo tipo de ponto de vista que Henry James iniciou no domínio do romance, ou seja, a possibilidade de abertura dada a cada leitor, é o que Harold Pinter faz com o teatro. Uma peça sua é sempre uma colaboração com cada espectador. Como acontece com a grande arte, uma peça de Pinter perturba as nossas certezas mais confortáveis, retira-nos, por assim dizer, dos nossos quartos, inicia um diálogo interior, e, no final, deixa-nos não com um enigma por resolver - porque não há uma visão única ou correcta de Pinter -, mas antes com o mistério essencial da nossa condição humana. Como Pete diz de Shakespeare em *Os anões* (*The Dwarfs*): "Punha as coisas a nu, é tudo" (Pinter 2006a: 178).

Quando comecei a publicação de *The Pinter Review*, em 1987, faz agora vinte e um anos, disse a Harold Pinter que a única coisa que esperava fazer era publicar diversas vozes que pudessem construir pontes para um trabalho que, como sabemos, vive essencialmente no teatro.

Mas todos sabemos também que o teatro renasce em cada novo espectáculo: na colaboração entre autor, actores, e entre aqueles que assinam o desenho de luzes, a encenação, os figurinos e a cenografia; e o elo entre tudo isto e o público: por essa razão, sempre tentei sublinhar na *Pinter Review* o trabalho feito em teatro. Para além disso, contudo, a alegria de uma revista reside no facto

de poder crescer e mudar, partindo das leituras do passado, mas, ao mesmo tempo, reflectindo novas perspectivas sociais, políticas, académicas e culturais. É por isso que considero a obra de Pinter como um grande diamante que vamos continuamente girando para podermos olhar para as suas múltiplas facetas.

Em tempos mais recentes, é o aspecto político da obra de Pinter que vem, muito justamente, motivando uma maior discussão: o modo como ele chama a atenção para a natureza política da linguagem, para o silêncio como uma forma de desacordo, para o fracasso na transmissão de sentido na maior parte dos exercícios de conversação. Falei longamente sobre a política de Pinter no ano passado em Turim, Itália (Gillen 2006), comparando Pinter com os dramaturgos gregos, muito particularmente nas suas críticas impiedosas aos mitos sobre as razões da guerra, e a mortífera mistura de cegueira e poder em qualquer império, seja ele ateniense ou americano. Hoje, contudo, tornou-se óbvio que Pinter tinha razão ao sugerir que falar da sua política pareceria, pelo menos aqui na Europa, falar para os que já estão convertidos. Sobre isso, deixem-me só dizer que lamento que, muitas vezes, a discussão sobre a política de Pinter tenha sido reduzida a dizer-se que ele tem razão, enquanto mesmo as suas peças mais abertamente políticas exigem que examinemos a nossa humanidade e reconhecamos até que ponto nós próprios também podemos ser identificados com o poder do torturador e a segurança do grupo.

Francis Gillen
 é professor de
 Literatura Inglesa e
 Norte-Americana na
 Universidade de
 Tampa, na Florida.
 Autor de diversos
 livros, é desde 1987
 um dos editores da
The Pinter Review,
 publicada por aquela
 universidade.

Gostaria aqui de abordar uma das razões por que Harold Pinter será encenado e lido muito tempo depois de esta sinistra guerra ter passado para as páginas da história das infâmias: o humanismo das suas peças e a relação com a vitalidade das suas personagens; o modo como a obra de Pinter, ao pôr a nu a realidade, vai ao âmago da nossa experiência humana.

Não conheço nenhum outro dramaturgo que tenha conseguido dramatizar toda a extensão da nossa preocupação connosco próprios. As suas personagens são movidas por necessidades básicas de que muitas vezes nem sequer têm consciência. Estão prisioneiras dessas preocupações. Recordemos que o próprio Pinter nos disse que quanto mais profunda for a necessidade ou a emoção, menos fácil será articulá-la. E como as necessidades básicas colidem com as necessidades igualmente básicas de um outro ou de outros, temos então as lutas pelo território tão características da sua obra. No seu estudo pioneiro, Austin Quigley (1975) examinou em pormenor as estratégias linguísticas através das quais as personagens de Pinter procuram dominar ou defender-se de ataques, mostrando como o dramaturgo compreende bem que não é a comunicação, mas antes a projecção ou protecção da nossa auto-imagem vital, que ocupa o centro da conversação entre as pessoas. A diferença em Pinter não é a de ter personagens que o digam, mas a de captar isso mesmo no próprio ritmo da língua que falam. Aqui, por exemplo, é a necessidade de Harry em reafirmar a sua superioridade sobre Bill em *A coleção* (*The Collection*):

O Bill é um rapaz que vem dos bairros sórdidos, percebe, tem um sentido de humor sórdido. (...) Há qualquer coisa ligeiramente podre nele, não acha? Como uma lesma. Não há nada de mal nas lesmas quando estão lá nos sítios delas, mas ele é uma lesma dos bairros sórdidos; não há nada de mal com as lesmas dos bairros sórdidos quando estão lá nos sítios delas, mas esta lesma não fica lá no sítio dela – roça-se pelas paredes das casas respeitáveis e larga a sua baba, não é, miúdo? Ele confirma historiazinhas estúpidas e porcas, só para se divertir, enquanto os outros têm de andar às voltas para chegar ao cerne do assunto e acalmar as coisas. Tudo o que ele sabe fazer é ficar sentado, a chupar a puta da mão e a deixar-se apodrecer como a nojeira lesma sórdida que ele é. Que tal mais um whisky, Horne? (Pinter 2002a: 239-240)

Isto é um poeta a criar linguagem no teatro.

Um dos resultados de uma análise como esta é a de ver e geralmente encenar as peças em termos dessas lutas pelo controlo. Assim, por exemplo, em *O regresso a casa* (*The Homecoming*)¹, Ruth resiste aos ataques de puro poder patriarcal da família para a qual Teddy a traz e, no momento icónico final, com a cabeça de Teddy no seu colo e Max no chão, é o matriarcado que se afirma. Ou Kate a rejeitar a versão que Anna e Deeley dão dela própria em *Há tanto tempo* (*Old Times*), vitoriosa no presente porque agora ela controla o passado.

KATE: (*para Anna*) Mas eu lembro-me de ti. Lembro-me de ti morta. *Pausa.*

Lembro-me de ti estendida, morta. Não sabias que eu estava a olhar para ti. Debrucei-me. A tua cara estava suja. Estavas deitada morta, a carta rabiscada com terra, todo género de inscrições sinceras, mas os traços ainda estavam húmidos, e escorriam pela tua cara abaixo, até à garganta. (Pinter 2002b: 60)

Tudo bem por agora, embora eu queira sugerir que isto ainda não vai ao fundo do humanismo de Pinter; com efeito, parece até que a sua obra não joga bem com um termo como este. Examinemos com mais pormenor essa necessidade profunda.

Na verdade, as personagens de Pinter querem ser alguém, querem ter um sentido, saber que não são um nada, que não são destituídas de valor. Esforçam-se por ser verdadeiras consigo próprias, especialmente as mulheres de Pinter, embora também elas exijam a existência do "outro".

Em primeiro lugar, como Pinter mostra especialmente em *Os anões*, as nossas impressões são tão fugidias e fantasmagóricas que a própria identidade pode bem depender da sua verificação por um outro. É, a este propósito, muitas vezes citada a réplica de Len nessa peça:

Aquilo que és, ou aparentas ser para mim, ou aparentas ser para ti, muda tão rapidamente, tão horrivelmente que não o consigo acompanhar e tenho a certeza absoluta que tu também não. (...) Onde é que procuro, o que é que há para procurar, para ter algumas certezas, para poder escansar um bocado desta confusão do caracas? És a soma de tantos reflexos. Quantos reflexos? Reflexos de quem? É disso que és feito? Que espuma é que a maré leva? (...) O que é que eu vi, a espuma ou a essência? (Pinter 2006: 108-109)

Para além disso, todavia, o sentido depende até certo ponto de um outro, sim, mas para ser eu aos olhos de um outro que afirma o meu sentido. Como Sebastian Moore escreve num contexto diferente: "o instinto de sobrevivência, tornado humano, é o sentido do valor pessoal. 'Eis-me aqui' significa isso mesmo: eis-me aqui e tu não podes ignorar-me". O "tu" nesta frase implica uma relação. E, assim, o paradoxo é, muitas vezes, em Pinter, que a própria necessidade que cada um tem de se defender, ou de defender o seu território, acaba por, ao mesmo tempo, criar uma distância ou malquerer por parte daqueles que precisamos e desejamos que confirmem a nossa existência e sentido.

Em terceiro lugar, a preocupação das personagens de Pinter consigo próprias é muitas vezes o produto das necessidades que estão em permanente mudança e conflito. Em parte alguma isto é mais visível do que na personagem de Ruth em *O regresso a casa*. Ela tinha sido um "modelo do corpo" e a necessidade profunda de realização sexual, que o seu marido Teddy parece relutante ou incapaz de garantir, é visível na sua decisão de continuar ali com os seus enteados, aparentemente, pelo menos no entender

¹ Veja-se a tradução de Pedro Marques, publicada em *Teatro I*, Lisboa, Relógio d'Água, 2002, pp. 275-338 (N.T.).



<
O porteiro,
 de Harold Pinter,
 enc. Jorge Listopad,
 TNT- Teatro do Nosso
 Tempo, 1967
 (Henrique Viana,
 Augusto Figueiredo
 e Jacinto Ramos),
 [cortesia Artistas Unidos].

deles, para suprir as suas necessidades, ao mesmo tempo que ganha a vida como prostituta em tempo parcial num dos apartamentos de Lenny na rua Greek. De facto, é claro que é ela, e não eles, quem dita as suas próprias regras, e muitos críticos vêem-na como triunfando sobre as personagens masculinas. Depois vem uma réplica, uma das minhas favoritas, que parece surgir não se sabe de onde: "Não te tornes num desconhecido" (Pinter 2002c: 337), diz Ruth a Teddy quando ele parte para a América, indicando que reconhece as necessidades de ordem e distância para lá do negócio que fez. Pinter disse uma vez, com razão, que *O regresso a casa* é uma peça sobre o amor, mas, como acontece com muitas outras necessidades nas peças de Pinter, temos consciência disso principalmente através da sua ausência, neste caso a presença de um "outro" que podia confirmar ambos os lados de Ruth, a sua capacidade para o amor tanto sexual como espiritual, *eros* e *agape*.

Há uma solidão – e uma ausência – terrível, existencial, nas peças de Pinter, que não estaria lá se se tratasse apenas de apresentar lutas pelo poder, e as boas encenações dão-nos tanto essa luta como essa ausência, de forma ainda mais palpável por as ausências estarem tanto por detrás do que é dito, como nos silêncios, tal como um dente cariado só é sentido através da dor. A famosa "pausa" pinteriana não é apenas uma estratégia: deve ser a presença sentida no palco daquilo que está ausente. Pinter mostra-nos seres humanos, no âmago de nós próprios, como um feixe de necessidades insatisfeitas, desejos movediços, muitas vezes incerteza sem remorso acerca do que somos ou de quem somos, e contudo, de forma paradoxal – e aqui está uma das fontes do seu humor – envolvidos em lutas pelo território para promover e defender aquele relance momentâneo, incompleto, do que somos, e nessa luta, a maior parte das vezes, afastando-nos justamente das pessoas de que precisamos para que nos confirmem esses relances de nós próprios. De facto, os pretensos vitoriosos na luta pelo território são muitas vezes os mais

dilacerados, como Goldberg em *Feliz aniversário* (*The Birthday Party*)² e até Ruth, que conscientemente e com intenção de se auto-preservar, se ergue na família como a Rute bíblica, "sozinha no meio da eira alheia".

O mais profundo humanismo mostra-nos, creio, pessoas no seu pior, com todos os seus defeitos e fracassos, e, contudo, não nos deixa sem esperança. Alguns meses atrás, alguém me perguntou durante o jantar por que razão não considerava eu que Pinter era um dramaturgo do absurdo, e eu respondi que no seu caso, diversamente do que acontece, por exemplo, em Ionesco, há uma ideia de que as coisas não têm de ser como são. É certo que mesmo no absurdo há a declaração de Camus no *Mito de Sísifo* de que, em todos os actos de reconhecimento do absurdo, muitas vezes na arte, nós somos capazes de o transcender. É o que acontece também com Pinter, mas creio que ele vai mais longe do que isso. Deixem-me regressar então àquele fugaz relance de esperança e afirmação no mundo das personagens de Pinter.

Primeiro que tudo, desde o romance *Os anões* Pinter reconhece a possibilidade de que podemos – e várias vezes afirmamos – a identidade do outro. Essa é, na prática, a razão pela qual Michael Billington regista de forma tão convincente na sua biografia o modo como a amizade para Pinter é tão importante quanto a traição é desprezível. No romance, os três jovens, vagamente baseados no próprio Pinter e em dois dos seus amigos mais íntimos e mais antigos, conseguiram criar no passado um contexto em que, apesar da rivalidade e da diferença de personalidades, cada um pode afirmar-se e, ao mesmo tempo, ver reconhecido o seu valor pelos outros. Pete chama-lhe uma "igreja"³:

Difícilmente se poderia dizer que partilhassem um dogma ou uma orientação, mas havia um terreno comum e havia uma estrutura. Nos bons momentos formavam uma unidade que, a seu ver, tinha características para se poder considerar uma igreja; uma aliança dos três pelo bem comum, e uma fé nessa aliança. (Pinter 2006a: 77)

² Veja-se a tradução de Artur Ramos e Jaime Salazar Sampaio, realizada em 1967 e publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 35-108 (N.T.).

³ Ver artigo de Mark-Taylor Batty neste número da *Sinais de cena* (N.T.).

<>

Velhos tempos,
de Harold Pinter,
enc. Carlos Quevedo,
Companhia de Teatro de
Lisboa, 1978
(< Catarina Avelar
e Graça Lobo;
> Catarina Avelar,
Graça Lobo,
e Curado Ribeiro),
[cortesia Artistas Unidos].



Nas peças, essa moldura é geralmente mais visível pela sua ausência, mas está presente na observação de Ruth a Teddy, que citei atrás, sugerindo que há uma moldura mais ampla do que o facto de ser deixada para trás poderia dar a entender, no olhar silencioso que os dois irmãos, Mick e Astin, trocam entre si no final do *O encarregado* (*The Caretaker*)⁴, e, creio, na graça sugerida pela presença de Bridget em *Luz da lua* (*Moonlight*).

Em terceiro lugar, e isto é o mais importante para compreendermos Pinter, muitas das suas personagens estão "em processo" de se constituírem. Tornou-se axiomático que nada sabemos das personagens antes de entrarem em palco e nada também depois de saírem de cena. Porque a pessoa humana na obra de Pinter está limitada a relances parciais e incompletos do que são e do que são os outros, há, num momento qualquer, uma incompletude que acompanha, eu avançaria, um impulso para a completude que está presente nas suas personagens vitais, mas que surge substituído ou sublimado nas suas personagens menos vitais. (Vimos esse impulso para a completude na réplica de Ruth a Teddy: "Não te tornes num desconhecido"). Em Pinter, todavia, um tal movimento não vai no sentido do significado clássico, de Aristóteles, de um equilíbrio entre extremos, mas é antes um movimento de um estado para o outro. Na memória do início da sua vida, "A rainha de todas as fadas" ("The Queen of All the Faeries"), composta quando tinha 21 anos, Pinter censura os que "sempre ficam nos limites de um mundo, de um plano". Numa entrevista dada a Michael Billington em 1993, comentou como era difícil "suster e manter um equilíbrio" acrescentando: "Há uma espécie de suavidade que eu não consigo compreender de todo. Uma resignação talvez relativamente a um estado de coisas que pessoalmente acho infinitamente doloroso e, de algum modo, intolerável".

Quando Harold Pinter publicou o seu romance juvenil *Os anões*, em 1990, cortou cinco dos capítulos que, como escreveu numa prefacial "Nota do autor", lhe "pareceram redundantes" (Pinter 2006a: 9). Pinter tinha-me deixado

ler o romance original em 1984 e, portanto, a minha memória do romance incluía a de um notável capítulo 28 em que Pinter descreve muito directamente o impulso de crescimento que encontramos em muitas das suas obras. Do ponto de vista romanesco, Pinter teve toda a razão em suprimir o capítulo, uma vez que ele não contribuía para o avanço do movimento da obra. Do ponto de vista da crítica, o capítulo pode ser útil a ajudar-nos a apreciar uma parte do impulso criativo do teatro de Pinter.

O capítulo 28 do romance original descreve uma viagem feita justamente quando o narrador está prestes a deixar um dos patamares da sua vida. De repente, o caminho é totalmente diferente do que esperava, embora haja "em certos aspectos da paisagem uma aproximação a algo que eu em tempos conheci", apesar de as suas experiências até essa altura terem tido um "carácter muito estranho a tais aparências". Descreve-se muitas vezes como "estático" ou apático, enquanto uma outra força, "uma grande estrela" parece "impracável no seu poder". Este novo estado, que parece opor-se ao seu velho estado, está simplesmente presente, sem causa aparente ou lógica. Não pode adaptar-se a nenhum dos conceitos ou linguagem conhecidos:

[O]u por qualquer coisa ou a partir de qualquer coisa, ou por qualquer coisa, não posso dizer; com que intenções, com que precauções, com que implicações precisas; se de propósito ou acidentalmente ou por ignorância; com que tendência, com que defeito, com que faculdades; por que atractivo, por que apelo, por que deslealdade: estes factores ignoro-os. Um acabou, e o outro, apenas num breve período de tempo, começou.

Tenta então impor condições e essas condições aceitam o carácter de "outro" dos mortos: □□

E as condições que impus ao morto foram as de que, se, do seu lugar seguro, fosse chamado a participar ou a agir, não era de modo algum para ser diferenciado, ou para considerar a simpatia como uma

⁴ Optou-se pelo título proposto por Francisco Frazão na sua tradução da peça, publicada em *Teatro I, op. cit.*, pp. 141-208, embora ela tenha sido estreada em Portugal com o título de *O porteiro*, em 1967, com tradução de João Vieira e Jacinto Ramos (N.T.).



<
O serviço,
 de Harold Pinter,
 enc. Vitor Correia
 e João Saboga,
 Artistas Unidos, 2001
 (Vitor Correia
 e João Saboga),
 fot. Jorge Gonçalves.

qualidade, ou a diplomacia como um método, ou a caridade como virtude. Nem era para persuadir, nem esclarecer, nem preocupar-se com a conclusão ou a verificação, nem manter equilíbrio ou liberalidade na sua estratégia, nem julgar ou comentar, nem sofrer dor ou arrependimento nem, de algum modo, usar da compreensão, mas antes sufocar ou rejeitar todas as inclinações nesse sentido.

Mais tarde, contudo, chega uma altura em que ele é obrigado a referir-se a esse morto:

Em na longa viagem impus-lhes essas condições, e mais tarde, muito mais tarde, cheguei ao ponto em que fui obrigado a referir-me ao meu morto, e a trazê-lo do seu lugar seguro, e chamá-lo à acção, e, como foi óbvio, juntar-me a ele na observação, enquanto continuava a "viver com o meu outro" e a conformar-me com a sua política, um traidor no meio de mim próprio. Até que mais tarde, muito mais tarde, quando a grande estrela se tinha deslocado, quando eu já não estava parado, quando a disrupção se tinha instalado, vi a situação alargar-se e alongar-se e ganhar profundidade na sua alteração.

Entre este nascimento e esta morte. Pensem nisto. Pensem como a frase descreve com grande clareza o movimento de afirmação de vida em muitas das personagens de Pinter. É mais óbvio nas peças cíclicas de deslocação, *Uma ligeira dor (A Slight Ache)*⁵ e *A cave (The Basement)*⁶, assim como é mais abstracto nos contos "Kullus" e "O exame" ("The Examination")⁷.

O padrão mais frequente é, todavia, o da chegada de alguém ou alguma coisa, externa ou interna, que ameaça o *status quo*, os compromissos e as evasões, que vamos fazendo em nome do eu. Os quartos de Pinter são mais frequentemente internos do que externos, e, mesmo quando a ameaça parece vir de fora, as ameaças externas são imagens especulares de uma qualquer necessidade ou medo inarticulado dentro do indivíduo. Noutra sítio, explorei isto em termos do conceito de sombra do psicólogo Jung. Em *O serviço (The Dumb Waiter)*⁸, por exemplo, o equilíbrio de Gus é perturbado pela memória da rapariga que tinham

"despachado", e as exigências crescentes de comida cada vez mais exótica são imagens brilhantes do desconforto crescente mas inarticulado de Gus com o que se lhe exige no seu papel de assassino, a culminar num grito angustiado que se aproxima de uma forma de morte: "Já não temos nada! Nada! Estão a compreender?" (Pinter 2002d: 138). Eis o exemplo de uma réplica que faz todo o sentido numa peça de *gangsters*, e, contudo, traz consigo um peso incrível de sentido emocional e simbólico!

Para citar mais alguns exemplos do estatuto de ser desafiado: a presença de Anna em *Há tanto tempo* representando uma Kate mais viva e sensual que Deeley acha que falta, a revelação em *Traições (Betrayal)*⁹ de que Emma tinha contado há muito tempo a Robert da sua relação com Jerry; a história de Stella de uma relação em *A colecção*; a capacidade de Spooner de entrar nas memórias de Hirst e, portanto, desafiar aquilo que ele pensara ser um passado firme e auto-afirmativo, mesmo se vai e vem nos seus estados de embriaguês.

Há custos para esta vitalidade. Pensem na terrível separação existencial de Kate no fim de *Há tanto tempo*, de forma tão competente tornada visível por Pinter nos divãs separados; ou, como dissemos antes, de Ruth, em *O regresso a casa*; de Stanley, e, também, de Petey, em *Feliz aniversário*; de Bel, no final de *Luz da lua*; de Rebecca, em *Cinza às cinzas*, de pé na fronteira desconhecida entre empatia e loucura.

Há também implicações linguísticas e culturais. Porque a necessidade vem de alguma coisa interior, muito profunda, de regiões inexploradas, mas sentidas como subconscientes, algo que é essencialmente da ordem do privado e não tem linguagem disponível e, com toda a certeza, nenhuma convenção social definida. Na cultura ocidental ainda patriarcal dos anos 60 do séc. XX, altura em que foi escrita a peça *O regresso a casa*, não havia nenhuma linguagem ou moda para unir os dois lados de Ruth; em *Há tanto tempo*, tanto a cultura como a língua afirmam o lado feminino de Anna, e a falta de linguagem para descrever

⁵ Veja-se a tradução de Pedro Marques publicada em *Os anões e outras peças*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2006, pp. 7-39 (N.T.).

⁶ Veja-se a tradução de Pedro Marques publicada em *Os anões e outras peças*, *op. cit.*, pp. 201-221 (N.T.).

⁷ Também traduzido por "O interrogatório" por João Paulo Esteves da Silva e publicado in *Várias Vozes*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2006, pp. 93-98 (N.T.).

⁸ Veja-se a tradução de Pedro Marques e João Saboga, publicada em *Teatro I*, *op. cit.*, pp. 109-140. A mesma peça foi estreada entre nós sob o título de *O montacargas*, em 1963, com tradução de Luís de Sttau Monteiro (N.T.).

⁹ Veja-se a tradução de Berta Correia Ribeiro, realizada em 1984 e publicada em Harold Pinter, *Teatro II*, Lisboa, Relógio d'Água, 2002, pp. 115-166 (N.T.).

<
Traições,

de Harold Pinter,
enc. Solveig Nordlund,
Artistas Unidos, 2002
(Gracinda Nave),
fot. Jorge Gonçalves.

<
Há tanto tempo,

de Harold Pinter,
enc. Solveig Nordlund,
Artistas Unidos, 2002
(Nuno Melo),
fot. Jorge Gonçalves.

>
A colecção,

de Harold Pinter,
enc. Artur Ramos,
Artistas Unidos, 2002
(Teresa Sobral),
fot. Jorge Gonçalves.

o que Rebecca sente e sabe sobre a ligação, em *Cinza às cinzas*, leva o seu marido amante a assumir uma forma de loucura de que ela tem de ser salva.

E isso leva-nos de volta ao lugar onde começámos: o político. Quando compreendemos a terrível separação existencial e a solidão das personagens de Pinter que caracterizei como vitais, aquelas que são capazes de aceitar as nossas vidas humanas como uma viagem entre estados de ser separados e incompletos, percebemos melhor a contra-atração que pode surgir pelas certezas que provêm de um compromisso total com um partido, um clube, um país, um grupo ou uma cultura. Aí não temos de criar uma linguagem porque ela existe já para nós usarmos pré-empacotada, com todas as palavras de código de que precisamos para sermos membros do grupo ou da cultura: tanto grupos grandes – como “Deus salve a rainha”, “Deus abençoe a América”, “Apoiem as nossas tropas”, “Só a vitória é opção” –, como grupos pequenos ou opções, com as suas próprias palavras culturalmente codificadas e culturalmente irrepreensíveis; até aos grupos de críticos que olham para Pinter de uma maneira ou de outra. Experimentem uma peça como *Tempo de festa* (*Party Time*) para saber o que significa ser e estar num clube.

Na festa, palavras ou frases como “puro conforto”, “classe a sério” ou “primeira classe” definem a assunção isolada e inata de razão, de saber “o que Deus quis para a raça humana” dos que frequentam a festa. Como diz Liz: “Eu quero ser parte da sociedade das pessoas bem vestidas? Por Deus, eu não sei, elegância, estilo, graça...” (Pinter 1998: 299). A festa só é ligeiramente perturbada por um qualquer protesto que decorre lá fora, e a preocupação de Dusty pelo seu irmão que está lá fora. O preço da festa? Cegueira voluntária ao que se passa lá fora. Como Terry, o marido de Dusty lhe diz:

“Não tens de acreditar em qualquer coisa. Tu só tens que te calares e tratares das tuas coisas (...). Vieste a uma festa encantadora como esta e tudo o que tens a fazer é calares-te e gozar a hospitalidade e



preocupares-te com a merda das tuas coisas. (...) Estás sempre a dar ouvidos a todas essas coisas espalhadas por sacanas sobre sacanas. O que é que isso tem a ver contigo? (*Ibidem*: 287-288)

Fred e Douglas são os protectores desta cega serenidade. Reconhecendo e elevando o punho cerrado do fascismo, Douglas declara:

Queremos paz e vamos tê-la. Mas queremos que seja uma paz de ferro. Sem fugas. Sem concessões. De ferro. Tudo a direito. Esse é o tipo de paz que queremos e é o tipo de paz que vamos ter. Uma paz de ferro. (*Ibidem*: 292-293)

O que está presente nesta festa é a entropia, mais do que a vitalidade, um agarrar-se ao *status quo* com todos os privilégios que isso implica, e a vontade de usar a força, a força inflexível, disfarçada de uma determinação de preservar “valores”. Como afirmam os torturadores e os que vendem os seus serviços para impor a força nas peças abertamente políticas de Pinter, há uma “pureza” nisso.

Finalmente, deixem-me ilustrar de forma breve este processo numa das peças de Pinter, *Cinza às cinzas* (*Ashes to Ashes*)¹⁰. Primeiro, o cenário: casa de campo, um jardim nas traseiras. A mobília sugere o conforto de uma classe média alta. No palco, duas pessoas da classe média normal, na casa dos quarenta, de nome Devlin e Rebecca, embora nunca nomeadas durante a representação. O desenho de luz: luz no exterior no início da peça. Muito semelhante à intensidade dentro.

Enquanto o casal fala, torna-se claro que alguma coisa perturbou Rebecca. O que inspirou a escrita da peça a Pinter foi ter lido a biografia – da autoria de Gitta Sereny – de Albert Speer, o arquitecto de Hitler que desenhou as fábricas de trabalho escravo da Alemanha nazi, e depois ficou horrorizado pelo que viu quando as visitou, mas o público desconhece isso. Contudo, alguma coisa perturbou o que quer que houvesse de equilíbrio anterior entre os dois. Nos rascunhos que se encontram no arquivo de

¹⁰ Veja-se a tradução de Paulo Eduardo Carvalho, publicada in *Teatro II*, op. cit., pp. 207-227 (N.T.).



<
O encarregado,
 de Harold Pinter,
 enc. João Meireles,
 Artistas Unidos, 2002
 (Jorge Silva Melo),
 fot. Jorge Gonçalves.

Pinter, na British Library, é claro que são marido e mulher. Na versão final, Pinter removeu essa especificidade. Rebecca fala sobre um homem que refere como seu amante, o modo como ele a obrigava a beijar o seu punho fechado e depois punha as suas mãos à volta do seu pescoço.

REBECCA: Por exemplo... ele deixava-se ficar de pé, à minha frente, e cerrava o punho. E depois punha a sua outra mão no meu pescoço, agarrava-o e empurrava a minha cabeça até si. Roçava o seu punho... sobre a minha boca. E dizia: "Beija o punho".

DEVLIN: E tu beijavas?

REBECCA: Oh, claro. Beijava-lhe o punho. Os nós dos dedos. E depois ele abria a mão e oferecia-me a palma da mão... para eu beijar... e eu beijava-a.

Pausa.

E depois eu falava.

DEVLIN: E o que dizias? Dizias o quê? Dizias-lhe o quê?

Pausa.

REBECCA: Eu dizia. "Põe a tua mão à volta da minha garganta".

Murmurava através da sua mão, enquanto a beijava, mas ele ouvia a minha voz, ouvia-a através da sua mão, sentia a minha voz na sua mão, ouvia-a ali.

Silêncio.

DEVLIN: E ele punha? Ele punha a mão à volta do teu pescoço?

REBECCA: Oh, claro. Punha. Claro. E mantinha-a ali, delicadamente, muito, muito delicadamente, tão delicadamente. Ele adorava-me, estás a perceber?

DEVLIN: Adorava-te?

Pausa.

E isso significa o quê?, "ele adorava-te"? O que é que isso significa?

Pausa.

Queres tu dizer que ele não colocava qualquer pressão sobre a tua garganta? É isso que tu queres dizer?

REBECCA: Não.

DEVLIN: Então o quê? O que é que tu queres dizer?

REBECCA: Ele exercia alguma... pressão... sobre a minha garganta, claro. De tal modo que a minha cabeça começava a cair para trás, delicada, mas expressivamente...

DEVLIN: E o teu corpo? Para onde caía o teu corpo?

REBECCA: O meu corpo caía para trás, lenta, mas expressivamente.

DEVLIN: De tal modo que as tuas pernas se abriam?

REBECCA: Sim.

Pausa.

DEVLIN: As tuas pernas abriam-se?

REBECCA: Sim.

Silêncio. (Pinter 2002e: 209-210)

Devlin, pelo seu lado, depois de lhe assegurar que ela nunca mais ficará sem uma sirene de polícia, tenta reorientar a conversa de modo a que possa "focalizá-la". Pelo contrário, ela replica com a história de uma caneta que caiu de uma mesa e, depois, uma outra de pessoas que seguiam guias – uma palavra que tinha usado antes para descrever o homem com as suas mãos em volta do seu pescoço – na direcção do mar. Devlin, entretanto, reage com o conceito lógico de autoridade, primeiro de Deus, e depois a falta de autoridade dela para falar sobre o sofrimento, porque ela nunca o teria experimentado... Ele tenta distraí-la com coisas banais e vulgares: a cidade, um filme, a família, os filhos da irmã dela, mas as suas histórias levam-na à questão da responsabilidade pelo mal, e mais importante ainda, às razões para se ter afastado de um homem num cinema.

REBECCA: Mas estava um homem sentado à minha frente, do meu lado direito. Esteve completamente imóvel durante o filme todo.

Nunca se mexeu, estava rígido, como um corpo com *rigor mortis*, não se riu uma única vez, estava ali sentado como um cadáver.

(*Ibidem*: 223).

É evidente que a morte e a a paralisia (*stasis*) têm estado relacionados com a percepção de Rebecca e ela começa a distanciar-se de Devlin tal como fez relativamente ao homem no cinema. Ele tenta começar outra vez, declarando em frases curtas, factuais, o que julga serem os factos da vida dela. Ela responde utilizando palavras que lembram

aquele 28.º capítulo citado atrás: "Não me parece que possamos recomeçar. Nós já começámos... há muito tempo atrás. Começámos. Não podemos começar 'outra vez'. Podemos acabar outra vez" (*Ibidem*: 223).

Liberta agora do presente de Devlin, Rebecca está assim livre para se entregar à sua sombra privada e comunitária que culmina na confissão que faz da sua culpa. A história começa, como é normal, com a sombra, como a de uma outra mulher, uma terceira pessoa, ela, que entregou uma criança às autoridades fascistas, e termina com o "eu": "A bebé respirava. (...) Encostei-a a mim. Ela respirava. O seu coração estava a bater" (*Ibidem*: 225). Devlin identifica-se com o amante e ordena que ela beije o seu punho fechado, mas ele está a falar da antiga Rebecca e as suas ordens são esvaziadas com o silêncio dela. Então ela "é" a sua culpa, uma culpa que ecoa, enquanto ela conta como desistiu e negou a sua filha:

REBECCA: Eu não tenho nenhum bebé.

ECO: Nenhum bebé.

REBECCA: Não sei de bebé nenhum.

ECO: Bebê nenhum. (*Ibidem*: 227)

A peça progride obliquamente, mas é aí que está a questão. O inconsciente pessoal e comunitário só pode ser expresso através de uma história e de um símbolo porque só eles podem exprimir um horror que, como o próprio Pinter refere, aterroriza porque foi pensado de forma tão lógica. Cada história aproxima Rebecca mais e mais dessa sombra, tal como cada apelo à lógica e à ordem – e finalmente à força – conduz Devlin para mais longe da sombra dele.

Durante a parte final da peça, a luz lá fora vai-se esbatendo até desaparecer, enquanto que no interior se vai tornando cada vez mais intensa. Estamos, claramente, cada vez mais dentro da mente de Rebecca, ou de alguém assombrado pela memória de atrocidades – com as imagens de pesadelo das pessoas empurradas de cima das rochas, com o gelo cobrindo as ruas e os bebés arrancados dos braços das suas mães.

Rebecca é muitas vezes descrita como heroína e Devlin como um vilão. De facto, a peça de Pinter faz-nos ver a nós próprios em ambos. A possibilidade de empatia, a identificação com os que sofrem e são oprimidos, com as vítimas. Mas também a atracção, afinal, pela força. Tendo usado todos os argumentos e estratégias – apelos à lógica, a Deus, à família, mesmo ao desmerecimento que resulta de ela nunca ter sofrido – e tendo falhado na intenção de restaurá-la para o "vulgar e aceitável" –, ele regressa à força. Como isso é tão humano! Pensem na insistência de Arthur Miller em *Depois da queda* (*After the Fall*) que nós nunca compreenderíamos a atrocidade enquanto não vissemos em nós próprios um potencial tanto de vítima como de agressor. A diferença dramática é que Miller põe as suas personagens a dizê-lo. Pinter dramatiza a escolha.

Penso mesmo que ele usa a estrutura física do teatro aqui. Quando saímos do teatro para regressar às nossas

vidas normais, ou para tomar um copo ou ir jantar depois do teatro, também nós, como espectadores, podemos hoje identificarmo-nos com os bebés arrancados dos braços das mães no Darfur, mas estaremos muito mais aptos a fazê-lo se, como acontece a Rebecca, o "eles" se tornar "eu" e reconhecermos as nossas próprias tendências sado-masoquistas.

Pinter não nos prega isto. Ele não o diz. Dá-lhe corpo na acção dramática e confronta-nos com a escolha.

Este é o exemplo do humanismo de Pinter. Mostrar o pior em nós como humanos, mas insistir na nossa liberdade de escolher, por mais atormentada e assustadora que possa ser essa viagem para dentro de nós próprios e, talvez, para a nossa sombra. Ou aceitar o conforto e o poder partilhado da linguagem, autoridade, pensamento de grupo e reacção de aceitação sem objecções pré-formatadas para seguir o movimento do rebanho, mesmo se isso, como tem acontecido no Iraque, nos leva a cair no precipício.

E isso, pelo seu lado, traz-me de novo à palavra com que comecei: humildade. A verdadeira humildade crítica perante grandes obras de arte. Eu não expliquei Pinter: apenas partilhei convosco algumas reflexões sobre parte da obra de Pinter que me ocorreram ao vê-lo e ao lê-lo ao longo de 35 anos. Se o que eu disse vos levar a ver mais uma peça de Pinter do que fariam sem me ouvir, ou ainda melhor, se vos levar a encenar mais uma das suas peças, e talvez a ter uma nova perspectiva sobre algumas das coisas que estão já lá, na obra de um Mestre, então terei conseguido ir além das minhas expectativas mais queridas. E por essa oportunidade, eu – humildemente – vos agradeço.

Referências bibliográficas

- GILLEN, Francis (2006), "Afinidades de espírito: Harold Pinter e a tragédia grega", *Sinais de cena*, n.º 6, Dezembro, pp. 66-72.
- PINTER, Harold (1998), *Party Time*, in *Plays 4*, London, Faber and Faber, pp. 279-314.
- (2002a), *A coleção*, trad. Pedro Marques, in *Teatro I*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 209-242.
- (2002b), *Há tanto tempo*, trad. Jorge Silva Melo, in *Teatro I*, op. cit., pp. 27-62.
- (2002c), *O regresso a casa*, trad. Pedro Marques, in *Teatro I*, op. cit., pp. 275-338.
- (2002d), *O serviço*, trad. Pedro Marques e João Saboga, in *Teatro I*, op. cit., pp. 109-140.
- (2002e), *Cinza às cinzas*, trad. Paulo Eduardo Carvalho, in *Teatro II*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 207-227.
- (2006a), *Os anões*, trad. José Lima, Lisboa, Dom Quixote.
- (2006b), *Os anões*, trad. Pedro Marques, in *Os anões e outras peças*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2006, pp. 87-113.
- QUIGLEY, Austin (1975), *The Pinter Problem*, Princeton University.

A "igreja" masculina de Pinter

Mark Taylor-Batty



<

Traições,
de Harold Pinter,
enc. Solveig Nordlund,
Artistas Unidos, 2002
(Marco Delgado),
fot. Jorge Gonçalves.

Quando me encontrei com Harold Pinter em 2005, para uma entrevista que seria publicada no meu livro *About Pinter*, questionei-o sobre as suas relações com alguns dos maiores escritores do século XX. Estava particularmente interessado em discutir com ele as suas motivações para "colaborar" com outros escritores através das adaptações cinematográficas de romances (adaptou Joseph Conrad, John Fowles, Joseph Kafka, Vladimir Nabokov, Marcel Proust e William Shakespeare) e das suas encenações (dirigiu peças de Noel Coward, Jean Giraudoux, Simon Gray, James Joyce e David Mamet). Quando lhe perguntei se estas experiências eram, para ele, uma forma de estabelecer uma espécie de conversa íntima com artistas pelos quais se sentiria intelectualmente atraído, ele concordou imediatamente, empenhando-se em sublinhar a importância que tinha tido, para si, trabalhar sobre a peça de Joyce, *Exilados* (*Exiles*):¹

Tive uma relação maravilhosa com James Joyce. Infelizmente, por razões óbvias, essa relação nunca encontrou uma materialização física. Mas sempre pensei que adoraria ter ido beber um copo com ele. Teria adorado que ele visse esta minha encenação de *Exilados*. Recordo que Ezra Pound disse que era um texto impossível de levar à cena, mas eu acho que provei categoricamente que tal não é verdade e, por isso mesmo, teria gostado que Pound também tivesse visto o espectáculo. (Pinter *in* Batty 2005: 83)

O desejo de pertencer a uma comunidade artística talvez tenha sempre motivado o artista em Pinter. Penso que faz parte da sua visão, presente em toda a sua obra, a ideia de que sobrevivemos melhor se trabalharmos juntos, se criarmos sociedades de apoio e se deixarmos de destruir as nossas relações com traições e jogos de poder mesquinhos. É possível encontrar manifestações iniciais deste seu desejo de adesão a algum tipo de comunidade artística nas suas cartas, recentemente publicadas, dirigidas a Henry Miller, quando era ainda adolescente, em 1949, ou nas suas tentativas ansiosas de convencer os seus amigos do valor de *À espera de Godot*, de Beckett, em 1955, antes de ele próprio ter visto ou lido a peça (cf. Pinter 2004). Em lugar da imagem do escritor solitário, sentado sozinho à secretária a dactilografar, talvez seja melhor pensarmos em Pinter como alguém mais criativo e empenhado, sobretudo quando trabalha com outros colaboradores na sala de ensaio ou no cenário da rodagem de um filme.

As primeiras experiências influentes de Pinter no mundo da arte de suporte visual foram não no teatro, mas no cinema. Ele foi um espectador assíduo a partir dos seus 13 anos, frequentando sobretudo as salas que exibiam uma cinematografia mais artística, com obras de realizadores europeus e americanos menos comerciais. Pinter e os seus amigos da escola desenvolveram um gosto

¹ Existe uma tradução portuguesa da peça, com o título de *Exilados*, realizada por João Palma-Ferreira e publicada pela editora Livros do Brasil em 1987 (N.T.).

Mark Taylor-Batty é Professor de Estudos Teatrais na Universidade de Leeds e autor, entre outros trabalhos, dos livros *Harold Pinter* (2001), *About Pinter: The Playwright and the Work* (2005) e *Roger Blin: Collaborations and Methodologies* (2007). Editor associado da *The Pinter Review: Collected Essays*, é igualmente, desde 2007, vice-presidente da Harold Pinter Society.

² Veja-se a tradução de Pedro Marques, publicada em *Teatro I*, Lisboa, Relógio d'Água, 2002, pp. 11-34 (N.T.).

³ Optou-se por uma tradução mais literal do título, que designa um pequeno elevador manual entre os andares de uma casa, embora a peça já tenha sido representada entre nós sob os títulos de *O monta-cargas*, em 1963, com tradução de Luís de Sttau Monteiro, e de *O serviço*, em 2001, com tradução de Pedro Marques e João Saboga, publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 109-140 (N.T.).

⁴ Prefere-se aqui esta tradução àquela realizada por Artur Ramos e Jaime Salazar Sampaio em 1967 e publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 35-108, sob o título de *Feliz aniversário* (N.T.).

⁵ Graça P. Corrêa traduziu esta peça, em 2001, com o título de *Câmara ardente*, publicada na revista *Artistas Unidos*, n.º 8, Julho de 2003, pp. 130-152 (N.T.).

⁶ Veja-se a tradução de Pedro Marques publicada em *Os anões e outras peças*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2006, pp. 7-39 (N.T.).

⁷ Veja-se a tradução de Joana Frazão, publicada em *Os anões e outras peças*, op. cit., pp. 115-152 (N.T.).

por filmes como *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*), de Luis Buñuel, *O dia amanhece* (*Le jour se lève*), de Marcel Carné, ou *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*), de Robert Wiene, e o futuro escritor apreciava a abertura e o expressionismo menos frequentes no cinema britânico. Os filmes de Buñuel revelaram-se um objecto de particular fascínio para o jovem Pinter, tendo-o levado mais tarde a declarar: "Acho que Buñuel era um fenómeno: não havia ninguém como ele, nem nunca haverá. Mas dizer que eu fui influenciado por ele é uma afirmação demasiado fácil. Fazia parte da minha vida" (Pinter 2006a: 72). Terá sido talvez este entusiasmo pelo cinema experimental, mais do que a sua ulterior formação como actor numa companhia de repertório, que formou as bases da sua própria imagética cénica e dos seus interesses temáticos. É claro, por exemplo, que a obra de Pinter partilha algumas características artísticas com o universo cinematográfico de Buñuel: um desejo de denunciar os discursos através dos quais os grupos sociais se definem a si próprios e rejeitam outros, bem como uma recusa em emitir, sugerir ou encorajar qualquer tipo de juízo moral.

O sucesso global de Pinter como dramaturgo tende a eclipsar outros aspectos da sua actividade artística. A sua carreira como argumentista, por exemplo, não é insignificante: poucos argumentistas se podem orgulhar de uma edição em três volumes da sua obra (embora, claro, o prestígio de Pinter o favoreça neste domínio) e um catálogo de 26 argumentos (nem todos filmados) não é por si só um mau currículo. Se acrescentarmos a isto um conjunto de peças originais especialmente destinadas à televisão, teremos um corpo substancial de obras escritas para o pequeno e para o grande ecrã. Se examinarmos alguns elementos deste conjunto de obras, conseguiremos detectar algumas recorrências temáticas que reforçam e se ligam de forma muito interessante com a sua restante dramaturgia, de um modo que raramente somos levados a admitir. Existe um tema em particular – a comunidade de homens e os códigos de comportamento entre homens – que parece exercer sobre o escritor uma especial atracção. É este fascínio com o companheirismo, a comunidade e os laços de amizade masculinos que eu gostaria de cartografar na sua obra, com destaque para o seu trabalho destinado ao cinema.

Pinter tornou-se dramaturgo quase por acidente, quando concordou ver se conseguia escrever uma peça baseada numa experiência que tinha tido numa festa organizada para o seu amigo Henry Woolf. O resultado foi *O quarto* (*The Room*)², encenada por Woolf em 1957 para uma produção estudantil na Universidade de Bristol. Seguiram-se *O criado-mudo* (*The Dumb Waiter*)³, *A festa*

de aniversário (*The Birthday Party*)⁴ e *A estufa* (*The Hothouse*)⁵, todas elas escritas em 1958 (embora *A estufa* tenha permanecido inédita por decisão do autor até 1980). Ele conseguiu que *A festa de aniversário* fosse apresentada em Londres, embora a carreira do espectáculo tivesse sido interrompida após apenas oito representações, na sequência de uma recepção crítica particularmente violenta. Uma vez que a escrita para teatro se apresentava, naquele momento, como uma via sem grande resultado comercial, o autor de fracos recursos financeiros procurou outras alternativas. No final de 1958, escreveu *Uma ligeira dor* (*A Slight Ache*)⁶ para a BBC e recebeu uma encomenda da Associated Rediffusion para uma série de peças televisivas, a que ele respondeu com a composição de *Escola nocturna* (*Night School*, 1960)⁷, *A colecção* (*The Collection*, 1961)⁸ e *O amante* (*The Lover*, 1963)⁹. Aceitou ainda um outro convite para escrever *Uma noite fora* (*A Night Out*)¹⁰ para a BBC em 1960. Financeiramente, foram estas encomendas que permitiram manter o pão na mesa de Pinter nos finais dos anos cinquenta. Muito embora estivesse já a fazer uma carreira como escritor, a via teatral ainda não estava assegurada.

Foi só após o sucesso de *O encarregado* (*The Caretaker*)¹¹, em 1960, que os méritos de Pinter como dramaturgo se tornaram universalmente reconhecidos e que o teatro começou a servir para pagar as contas. Seja como for, o sucesso de *Uma noite fora* não pode ser ignorado em termos do impacto que teve na transformação de Pinter num nome conhecido. A peça foi primeiro transmitida pela rádio (a 1 de Março de 1960, no BBC Third Programme), muito embora tivesse sido originalmente escrita para televisão, qualidade na qual foi depois transmitida, a 24 de Abril de 1960, como parte da rubrica "Armchair Theatre" da ABC TV, alcançando a extraordinária audiência de 16 milhões de pessoas. Um teatro convencional teria precisado de lotações esgotadas durante trinta anos para atingir um semelhante número de espectadores. Este incrível sucesso popular foi transmitido exactamente uma semana antes da cortina subir pela primeira vez para a apresentação de *O encarregado* em Londres e não terá deixado de desempenhar um papel importante na captação dos primeiros espectadores para aquele espectáculo. Além disso, é frequentemente esquecido que as peças que Pinter escreveu entre os seus dois sucessos para o palco, *O encarregado* (1960) e *O regresso a casa* (*The Homecoming*, 1966)¹², foram todas escritas, originalmente, para outros suportes que não o teatro. Estas peças televisivas, juntamente com os seus argumentos para cinema, apresentam-se assim como cruciais para a sua formação artística.



O realizador Joseph Losey viu *Uma noite fora* na televisão e escreveu a Pinter manifestando a sua admiração, e essa troca de correspondência deu início a uma das mais compensadoras colaborações artísticas de Pinter, equiparável àquela que, alguns anos mais tarde, estabeleceria com Peter Hall no teatro. Pinter viria a escrever quatro argumentos para Losey: *O criado* (*The Servant*, 1963), *Acidente* (*Accident*, 1967), *O mensageiro* (*The Go-Between*, 1971) e *O argumento de Proust* (*The Proust Screenplay*, 1972). O primeiro destes argumentos, *O criado*, baseava-se numa novela de Sir Robert Maugham, mas incluía uma quantidade muito significativa de material original do próprio Pinter. Ele sentiu-se particularmente atraído pela relação entre os dois homens na novela de Maugham, e com este argumento para cinema teve a oportunidade de examinar o tema do estabelecimento de laços masculinos. Em lugar de uma história com um narrador, como acontece na novela, com um maléfico criado bidimensional, Barrett (que só existe na história como objecto da narração de outras personagens), Pinter demonstra, cena após cena, o desenvolvimento de uma relação entre dois homens e as consequências da demanda centrada no desejo pessoal a que ambos se entregam. A novela original desenvolve-se como uma espécie de história moral, com as personagens representando os pecados da preguiça, da luxúria, da gula e por aí fora, algo que estava muito distante dos interesses artísticos de Pinter. Em lugar disso, na sua versão, somos convidados a assistir à lenta destruição da personagem central de Tony, estremecendo face à sua inevitabilidade. Barrett não só arrasta a degenerescência de Tony, como acaba ele próprio por sucumbir a ela, devido à sua ambição de ascensão social. Assistimos ao fracasso do potencial relacional entre as pessoas, da inclinação humana para o conforto no contacto, infestado por uma indulgência preguiçosa assente no proveito pessoal, desprovido de qualquer investimento

sensível no potencial individual. Tudo isto é demonstrado no filme através da relação entre dois homens, deixando as personagens femininas na periferia, no papel de vítimas ou de colaboradoras voluntárias.

As restantes obras de Pinter para o ecrã deste período (as peças televisivas *O amante*, *A colecção* e *Escola nocturna*) lidam, todas elas, com questões muito directas ligadas às relações entre homem e mulher. Cada uma das peças demonstra as armadilhas dos impulsos masculinos para a categorização estereotipada das mulheres, ora como mães (protectoras, dominadoras), esposas (puras, submissas) ou putas (sexualmente promiscuas, degradadas). Como tal, pouco pode ser avançado em sua defesa contra as acusações de misoginia, sobretudo a partir de uma perspectiva contemporânea. O interesse de Pinter, contudo, voltava-se então para as possibilidades dramáticas sugeridas pelas mudanças de poder e pelas negociações envolvidas nestas estruturas arquetípicas, isto é, as contradições humanas a que as necessidades emocionais masculinas estavam expostas quando confrontadas com modelos tão facilmente redutíveis de feminilidade.

As origens deste filão temático – que se torna ainda mais evidente quando se considera também o trabalho de Pinter para o ecrã, em lugar de nos concentrarmos exclusivamente na sua obra para o teatro – podem ser encontradas no seu único romance, *Os anões* (*The Dwarfs*), escrito no início dos anos cinquenta, mas só publicado em 1990. Nos anos sessenta, Pinter regressaria a esse manuscrito inédito reciclando o material, primeiro, para uma peça radiofónica e, depois, para uma peça para televisão, ambas com o mesmo título. Na versão romanesca original, três amigos, Len, Mark e Peter, formam aquilo que é descrito por um deles como uma "espécie de igreja" masculina: "uma aliança dos três pelo bem comum, e uma fé nessa aliança" (Pinter 2006b: 77). Assistimos ao florescimento da cada vez maior proximidade entre Peter

^

<

>

The Caretaker

(O encarregado),

realização de Clive Donner,

a partir da peça

homónima

de Harold Pinter, 1963

(^ Alan Bates

e Donald Pleasance;

< Alan Bates,

Robert Shaw

e Donald Pleasance;

> Robert Shaw,

Alan Bates

e Donald Pleasance).

⁸ Veja-se a tradução de Pedro Marques, publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 209-242 (N.T.).

⁹ Veja-se a tradução de Pedro Marques, publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 243-273 (N.T.).

¹⁰ Veja-se a tradução de Joana Frazão publicada em *Os anões e outras peças*, op. cit., pp. 41-86 (N.T.).

¹¹ Optou-se pelo título proposto por Francisco Frazão na sua tradução da peça, publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 141-208, embora ela tenha sido estreada em Portugal com o título de *O porteiro*, em 1967, com tradução de João Vieira e Jacinto Ramos (N.T.).

¹² Veja-se a tradução de Pedro Marques, publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 275-338 (N.T.).

< >
O amante,
 de Harold Pinter, enc.
 Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos, 2002
 (< Marco Delgado;
 > Gracinda Nave)
 fot. Jorge Gonçalves.



e Mark, mais tarde destruída quando Mark dorme com Virginia, a namorada de Peter. A ênfase nesta amizade que cresce e depois desaparece foi removida das versões dramáticas, de um modo tão radical que Virginia não desempenha nessas versões qualquer papel, tendo a sua presença sido completamente eliminada. Um capítulo de doze páginas, no romance, em que os dois homens discutem sobre o que achavam um do outro, bem como o modo como haviam projectado a sua amizade e como se haviam traído mutuamente, surge, na peça, reduzido a três linhas de diálogo. E, contudo, dentro desta nova interacção, a principal preocupação do romance emerge de forma muito clara, sendo igualmente preservado o modo como um comportamento falso infecta e destrói o contacto humano genuíno. O dilema humano que Pinter parece ter-se empenhado em explorar nesta fase tão inicial da sua carreira literária é o modo como a nossa necessidade de consistência implica o desenvolvimento de confiança naquilo que os outros projectam de si próprios. O dilema surge articulado de forma precisa através da personagem de Len:

Uma vez ou outra, como eu digo, tenho a impressão de me aperceber de um pouco daquilo que tu és, mas é puro acidente. Puro acidente dos dois lados. De quem se apercebe e de quem é apercebido. Deve ser acidente. Dependemos de acidentes assim para continuarmos (...). (*Ibidem*: 200)

O tema mais vasto da "igreja" masculina é algo a que Pinter regressaria, nomeadamente com *O encarregado*. Esta peça representou uma espécie de ruptura com algumas das suas ficções dramáticas iniciais, como *A festa de aniversário*, *O serviço* e *A estufa*, que haviam explorado preocupações quase políticas, oferecendo representações da ideologia e da opressão ideológica. Escrita num período em que o autor estava criativamente envolvido na

exploração de batalhas entre os sexos nas suas peças para televisão, *O encarregado* ganha se for visto a esta luz, como um veículo para reconsiderar a sintaxe da "igreja masculina" esboçada pela primeira vez no seu romance. Significativamente, foi na versão cinematográfica de *O encarregado* (realizada por Clive Donner e estreada em 1963) que Pinter sentiu que melhor conseguiu considerar e examinar as relações masculinas:

Pode dizer-se que a peça foi como que "aberta", no sentido em que as coisas que eu ansiava fazer, sem o saber, na escrita para o palco, se cristalizaram quando comecei a pensar na adaptação da peça ao cinema. Até então eu não sabia que queria fazer essas coisas porque tinha aceiteado os limites do palco. Por exemplo, há uma cena no jardim da casa, que é muito silenciosa; duas figuras caladas com uma terceira só a olhar. Penso que no filme foi possível caracterizar melhor a relação dos dois irmãos do que na peça. (Pinter *in* Batty 2005: 129)

Foi nas cenas puramente cinematográficas, como essa em que os irmãos contemplam o lago do jardim no filme de *O encarregado*, que Pinter conseguiu conjurar um equivalente cinematográfico para a carregada "pausa pinteriana". Existem alguns exemplos equivalentes desta exploração das oportunidades oferecidas pelo cinema em *O criado*, como a cena em que Vera (a namorada de Barrett) seduz Tony, ou quando Barrett e Vera trocam olhares cúmplices.

Enquanto que as suas primeiras peças são famosas por terem convocado uma série de jogos de poder, no filme de *O encarregado*, em *O criado* e nas suas peças para televisão, as manobras por uma posição de domínio desempenham um papel mais superficial. É verdade que os jogos de poder surgem aqui concebidos com mestria (basta pensar em Mick levando a melhor sobre Davies com a sua conversa rápida e espirituosa sobre a remodelação do apartamento, ou no jogo de Barrett e Tony com a bola.



< >
v

The Servant (O criado),
realização de Joseph Losey,
argumento
de Harold Pinter, 1963
(< Dirk Bogarde
e James Fox;
> Wendy Craig,
Dirk Bogarde
e James Fox;
v James Fox
e Dirk Bogarde).



femininas sofrem enquanto instrumentos dos homens, ou funcionam simplesmente como dispositivos narrativos, conduzindo os homens até aos seus cantos difíceis, em *Acidente* é muito mais evidente uma preocupação com as mulheres como indivíduos: um dos momentos do diálogo mais refrescantemente perceptivos é atribuído à mulher de Stephen, Rosalind, quando, em termos bem directos, ela caracteriza as infidelidades de Charley com a jovem adolescente Anna como "patéticas", "pueris" e "banais", desse modo, manifestando o seu desprezo não só por Charley, mas também pelo seu marido Stephen – que, de forma evidente, deseja a mesma rapariga.

Se este tema é algo que surge completamente representado nas adaptações que Pinter faz para o ecrã, então é possível imaginar que se trata de um tema pelo qual ele se sente atraído nas obras de outros autores. Certamente, *O criado* descreve uma amizade dolorosamente disfuncional entre dois homens que dão mostras de um muito maior potencial. Podemos ver essa relação não esclarecida entre dois outros homens, Stephen e Charley (e, mais uma vez, a mulher que os liga), em *Acidente*, a adaptação do romance homónimo de Nicholas Mosley. Mas neste filme, Pinter serve-se da falta de liberdade para fazer o que é certo, que Mosley já incluíra no seu romance, para demonstrar a incapacidade do ser humano em ser verdadeiro para consigo próprio. Ele expõe o seu fascínio – através da observação que constrói – com o modo como interagimos com os códigos e as regras do comportamento social e moral considerado "normal", bem como com o modo como esses códigos e regras são manipulados por nós. As traições documentadas neste filme são, em última análise, não as traições que as pessoas fazem umas às outras (ter casos extraconjugais é apresentado como uma norma, tal como acontece na sua peça *Traição (Betrayal, 1978)*¹³, mas traições a si próprios, à sua própria integridade e dignidade. Além disso, enquanto que em *O criado* e nas peças para televisão, as personagens

As semelhanças entre *Acidente* e *O regresso a casa*, escritas em períodos muito próximos, são claras. Existe em ambos os textos uma mulher poderosa e misteriosa, desejada por um grupo social de homens que se encontram ligados a ela. A existência deles enquanto grupo é, de algum modo, definido por ela e desenvolve-se em torno dela. Ambos os textos incluem também um professor de filosofia. E é difícil gostar de qualquer uma das personagens, tanto na peça como no filme. A única coisa que parece possível é nutrir desprezo por estas personagens, reservando piedade unicamente para as mulheres, muito particular e desesperadamente no caso da violação de Anna, apresentado como uma espécie de conclusão abandonada perto do fim de *Acidente*. Ambos os textos desenvolvem os seus dramas examinando a interacção de um conjunto de atitudes estabelecidas relativamente às mulheres, com uma mulher que desafia essas atitudes assumindo o controlo dos factores (as necessidades físicas e emocionais masculinas) que informam tais atitudes. Se a inclusão necessária de um catalizador feminino no seio dos processos de interacção masculina é um tema identificável em grande parte da obra de Pinter dos anos sessenta, ele encontra-se resolvido e redefinido em *Acidente* e *O regresso a casa*. As personagens de Emma, em *Traição* ou de Anna/Sarah

¹³ Existe uma tradução, com o título de *Traições*, realizada por Berta Correia Ribeiro, para um espectáculo estreado em 1984, publicada em Harold Pinter, *Teatro II*, Lisboa, Relógio d'Água, 2002, pp. 115-166 (N.T.).

>

O encarregado,
(*The Caretaker*)
de Harold Pinter,
enc. João Meireles,
Artistas Unidos, 2002
(Jorge Silva Melo
e José Airosa),
fot. Jorge Gonçalves.

em *A amante do tenente francês* (*The French Lieutenant's Woman*, 1981) são claramente versões altamente desenvolvidas desta nova personagem feminina, finalmente na posse total da sua própria identidade sexual e já não uma simples extensão do desejo masculino.

>

Feliz aniversário
(*The Birthday Party*),
enc. Artur Ramos,
Companhia Rey Colaço –
Robles Monteiro, 1967
(Pedro Lemos,
Josefina Silva
e Síndee Filipe),
fot. J. Marques.

Imediatamente após *O regresso a casa* e *Acidente*, Pinter escreveu pequenas peças para o teatro que lidavam com a intimidade em relações duradouras: *Paisagem* (*Landscape*, 1968)¹⁴, *Silêncio* (*Silence*, 1969) e *Noite* (*Night*, 1969)¹⁵. O seu fascínio com a "igreja masculina" foi, contudo, saciado com os preparativos para a encenação de *Exilados*, de James Joyce. A intriga da peça anda à volta da traição e da infidelidade. Bertha, a companheira do escritor Richard Rowan, recebe uma proposta de casamento do melhor amigo do seu marido, Robert Hand. Richard defende a liberdade de Bertha para responder como entender, desse modo, provocando suspeitas e ciúmes que o magoam. Nos confrontos finais entre Bertha e Robert, Richard expressa algo enfadadamente a ingestão da dúvida que funcionará como o seu estímulo criativo. Embora o desenvolvimento narrativo da peça assente na relação de Richard e Bertha e no modo como essa relação é afectada pelos encontros de Bertha com Robert, torna-se claro que o principal foco da peça é, na verdade, a relação entre os dois velhos amigos Richard e Robert. Nas suas notas preparatórias para a peça, Joyce chegou a interrogar-se até que ponto os dois homens poderiam partilhar uma atracção física mútua, que defeririam e projectariam em Bertha: Robert tentando seduzi-la, Richard permitindo e efectivamente encenando a sedução. De acordo com Joyce, Richard deseja ardentemente "sentir a excitação do adultério e possuir a mulher dominada, Bertha, através do órgão do seu amigo" (Joyce 1962: 158). Terão sido esta tentativa de uma união masculina através de um intermediário feminino e a aplicação precária de impulsos psicossociais na tentativa de resolução de um desejo inultrapassável a captar a atenção de Pinter. Como se viu, ele próprio examinara anteriormente processos semelhantes de comunhão masculina envolvendo um catalizador feminino, em textos como *Os anões*, *O criado*, *A colecção*, *O regresso a casa* e *Acidente*.

Quando, após a experiência de *Exilados*, Pinter regressou ao seu interesse inicial pelo comportamento homosocial e pela interacção masculina através de um intermediário feminino, foi para cartografar a disfunção desse comportamento e as decorrentes traições a si próprio e aos outros. Isto manifestou-se logo na sua seguinte experiência de encenação, trabalhando sobre *Butley*, de Simon Gray, no Verão de 1971. A peça de Gray, que cartografa a desintegração do académico que lhe dá o título, forneceu a Pinter um regresso aos aspectos homosociais da peça de Joyce:

Parecia-me que Butley era um homem que vivia numa espécie de terra de ninguém – entre mulheres e entre homens. Pelo que compreendi da peça, a sua experiência sexual fora com mulheres, mas provavelmente gostava mais de homens. Noutras palavras, não o vi



como um homossexual (...). Acho que um número muito grande de homens se encontra nesta posição e isso torna-lhes a vida muito difícil. (Pinter 1974: 33).

O primeiro texto que Pinter escreveu após esta produção foi um pequeno monólogo no qual ele parecia estar claramente a equacionar algumas das preocupações que encarara nas salas de ensaios de *Exilados* e de *Butley*. *Monólogo* (*Monologue*, 1972)¹⁶ recorda a situação no final do romance de Pinter, *Os anões*, e a dissolução da amizade de dois homens na sequência das suas ligações sexuais com a mesma mulher. Aquilo que é descrito apresenta-se como altamente evocativo da atracção cerebral de Bertha por Richard e da sua atracção sensual por Robert em *Exilados*:

Agora vais dizer que enquanto lhe amavas a alma eu só amava o corpo dela. Vais-me atirar essa. Eu sei que tu eras muito mais belo do que eu, muito mais *aquilino*, isso eu sei, admito que eras, mais *etéreo*, mais atencioso, mais *malicioso*, enquanto eu tinha os pés bem assentes no convés. Mas vou dizer-te uma coisa que não sabes. Ela amava a minha alma. Foi a minha alma que ela amou. (...) Eu amei-lhe o corpo. Não que entre nós isso seja, duma maneira ou doutra, uma coisa importante. Os meus espasmos podiam ser os teus espasmos. (Pinter 2002: 65-66)

Este binarismo sexual encontra paralelo na recordação do modo como o seu amigo deveria ter sido negro, como a rapariga, de modo a conferir pureza estética à imagem que o Homem tinha dele com o seu fato negro de *motard* e capacete. Ao convocar na sua memória estas polaridades entre corpo e alma, preto e branco, a personagem não nomeada do Homem revela a sua necessidade do implícito potencial de fusão que essas polaridades transportam consigo, isto é, a sua completa integração nas vidas tanto da rapariga como do seu amigo. Ele corporiza esta integração na fantasia das crianças mestiças que teria

¹⁴ Veja-se a tradução de Jorge Silva Melo, publicada em *Teatro II*, op. cit., pp. 11-25 (N.T.).

¹⁵ Veja-se a tradução de Paulo Eduardo Carvalho, publicada em *Teatro II*, op. cit., pp. 269-272 (N.T.).

¹⁶ Veja-se a tradução de Luís Fonseca, publicada em *Teatro II*, op. cit., pp. 269-272 (N.T.).



<

Feliz aniversário
(*The Birthday Party*),
enc. Artur Ramos,
Companhia Rey Colaço
Robles Monteiro, 1967
(Paiva Raposo e
Baptista Fernandes),
fot. J. Marques.

A colecção,
de Harold Pinter,
enc. Artur Ramos,
Artistas Unidos, 2002
(Jorge Andrade,
Manuel Wiborg
e Nuno Melo),
fot. Jorge Gonçalves.

>

amado, como frutos da resolução carnal e espiritual pela qual anseia, mas que tão nitidamente não consegue alcançar. Esta seria agora a ênfase na escrita de Pinter: um aviso contra a paralisia em oposição à simples afirmação de estagnação e de infestação que encontramos no final de *Os anões*, *O criado* e *Acidente*.

Com *Traição*, Pinter iria finalmente encerrar o seu exame pessoal da anatomia dos laços fraternais masculinos, da "igreja masculina", num dispositivo que se parecia com uma espécie de universo paralelo à peça de Joyce: o caso entre Emma, a mulher do editor Robert, e o seu melhor amigo, o agente literário Jerry. Na cena final – que, dada a cronologia invertida da peça, é o primeiro acontecimento da história –, a aceitação por parte de Robert do comportamento do seu amigo (a adulação da sua mulher, no quarto marital, durante uma festa) pode ser lida como um gesto de aprovação tácita da ligação e do caso potencial, do mesmo modo que Richard estimula a perseguição que Robert Hand faz a Bertha em *Exilados*. Mas, partindo desta ideia da incapacidade de manter um laço fraterno e de alimentar a admiração e a amizade – tal como inicialmente demonstrada em *Monólogo* –, o desejo mútuo por uma única mulher em *Traição* já não é o espaço psicológico de uma luta pelo domínio, como acontecia no período anterior a *Exilados* – e a cronologia invertida da peça contribui, de algum modo, para assegurar que assim seja. Em lugar disso, a ligação sexual entre homens através do papel intermediário de uma mulher partilhada surge acentuada como característica de uma imaturidade emocional, acompanhada de uma ênfase compensatória na vontade e na necessidade da mulher nesta equação, facto que torna mais nitidas as ineficiências da manifestação e articulação masculinas dessa necessidade.

Ao usar os filmes de Pinter como uma lente através da qual podemos considerar os seus interesses temáticos

como escritor, é possível voltar a concentrar a nossa atenção na totalidade da sua obra. Ao fazê-lo, torna-se mais fácil afastarmo-nos dos muito batidos caminhos trilhados pela crítica da obra de Pinter, que tanto tem insistido nos jogos de poder e de domínio. Torna-se, assim, clara uma outra trajectória na sua obra, que promove as relações humanas e as fragilidades de comportamento que nos levam a aplicar erradamente as qualidades de comunidade e de comunhão que precisamos de cultivar emocionalmente. O fascínio com a interacção entre homens, associado à formação de uma "igreja masculina", é um tema que atravessa muita da obra de Pinter. A consequente preocupação em olhar para a posição da mulher relativamente a esta "igreja" e como agente envolvida no seu bem-estar emocional é algo que parece resultar do regresso deste escritor ao seu interesse pela comunidade e pela sociedade.

Referências bibliográficas

- BATTY, Mark (2005), *About Pinter: the Playwright & the Work*, London, Faber and Faber. JOYCE, James (1962), *Exiles*, London, Four Square.
- PINTER, Harold (1974), "Butley", *The American Film Theatre/Cinebill*, January.
- (2000), *Collected Screenplays 1*, London, Faber and Faber.
- (2002), *Monólogo*, in *Teatro II*, trad. Luis Fonseca, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 63-68.
- (2004), "Letters to Henry Miller", "Letter regarding *Waiting for Godot*", in Francis Gillen / Steven H. Gale (eds.), *The Pinter Review: Collected Essays 2003 and 2004*, Florida, University of Tampa Press, pp. 1-16.
- (2006a), *Várias vozes*, trad. Miguel Castro Caldas, João Paulo Esteves da Silva, Jorge Silva Melo, Francisco Frazão, Pedro Marques e Joana Frazão, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, pp. 71-80.
- (2006b), *Os anões*, trad. José Lima, Lisboa, Dom Quixote.

Realismo e palavra brutal

Harold Pinter no Brasil

Maria Helena V. Werneck

>
A volta ao lar,
 de Harold Pinter,
 enc. Ziembinski,
 Companhia Torres
 e Brito Produções de Cena,
 Rio de Janeiro, 1967
 (Fernanda Montenegro
 e Sérgio Brito),
 Arquivo CEDOC/FUNARTE.

¹ Antes de *A volta ao lar*,
 o Grupo Decisão, liderado
 por Antonio Abujamra,
 estreia, em 1964, o
 espectáculo *O inoportuno*
 (*The Caretaker*),
 considerado o primeiro
 grande trabalho do grupo,
 que, na sua trajectória,
 privilegia a dramaturgia
 europeia do pós-guerra.
 Fonte: http://www.itau-cultural.org.br/aplicet-externas/enciclopedia-_teatro.

² As matérias jornalísticas
 e críticas referidas neste
 trabalho foram
 consultadas no
 CEDOC/FUNARTE,
 Rio de Janeiro.

Maria Helena V.
 Werneck
 é Professora da Escola
 de Teatro e do
 Programa de Pós-
 Graduação em Teatro
 da Universidade Federal
 do Estado do Rio de
 Janeiro (UNIRIO);
 Pesquisadora do CNPq;
 Membro da Cátedra Pe.
 António Vieira de
 Estudos Portugueses da
 PUC-Rio.



A dramaturgia de Harold Pinter não frequenta os teatros brasileiros com a regularidade com que se faz presente nos palcos portugueses, sendo, no entanto, paixão de alguns actores. O veterano Ítalo Rossi, em 2006, dirigiu *Dois vezes Pinter* (espectáculo com os textos *Cinzas a cinzas* e *Uma espécie de Alaska*). O actor Selton Mello produziu e actuou em *O zelador*, em 2005. Uma referência a Pinter apareceu, ainda, na biblioteca teatral que o encenador Gerald Thomas invoca, com forte ironia, na dramaturgia de *Terra em trânsito*, um solo para a actriz Fabiana Gugli, em 2006.

Fugindo da crónica do tempo mais próximo, tomamos o rumo do ano de 1967, quando encontramos uma encenação de *A volta ao lar*, objecto de nosso interesse neste trabalho¹. Ao voltar a atenção para o espectáculo, pretendemos realizar no passado recente do teatro brasileiro, "um corte sincrónico para classificar a multiplicidade heterogénea das obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de relações" no teatro

em determinado momento histórico (Jauss 1994: 46). A proposta é averiguar de que modo a obra de Pinter constituiu, no Brasil, uma espécie de lugar de cruzamento de sistemas histórico-teatrais de referência, que se situam entre a tradição do teatro dos primeiros actores, modernizada pela cena dirigida dos anos 1950, e a eclosão de poéticas cénicas e dramáticas de intensa radicalidade, fenómeno que deslocou para novos patamares a precária tradição realista nos palcos brasileiros.

Entre o material iconográfico do espectáculo, localizamos a foto posada da actriz Fernanda Montenegro, no cenário de *A volta ao lar*, que, em página dupla, abre a reportagem intitulada "O sucesso de um escândalo", publicada na revista *Manchete*, periódico semanal de larga circulação na época². Esta primeira imagem permite dimensionar alguns vectores da recepção da peça no Brasil. Fernanda olha séria e firme para a câmara fotográfica, recostada sobre o sofá da sala, elemento central do cenário único da peça. A imagem sintetiza, num lance, o poder da personagem em atrair os homens da



<>

A volta ao lar,
de Harold Pinter,
enc. Ziembinski,
Companhia Torres
e Brito Produções de Cena,
Rio de Janeiro, 1967
(< Fernanda Montenegro
e Sérgio Brito;
> Ziembinski),
Arquivo CEDOC/FUNARTE.

família que, tanto como a plateia quanto, de imediato, os leitores da revista, passam a ser, progressivamente, capturados seu domínio. Na foto, o que sobressai é um modo corporal, mais sombreado e sereno do que provocador, de apresentar-se ao público, que, em princípio, funcionaria como chave antecipadora da recepção da peça.

Observada com mais atenção, a foto constitui, no entanto, falsa pista para o acesso ao espectáculo, porque anuncia apenas parcialmente a lógica das atitudes da personagem Ruth no texto de Pinter. Se continuamos a pensar a recepção teatral com alguns conceitos formulados por Hans Robert Jauss a propósito da recepção literária, a foto da revista "evoca propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores" (o repertório que garante destaque a personagens destinados a primeiros actores das companhias), que, no entanto, a dramaturgia de Pinter e a encenação de Fernando Torres "destroem passo a passo" (1994: 28).

Ao reconstituir-se o horizonte de experiências teatrais do público brasileiro, na década de 1960, é possível detectar a permanência da longa tradição dos agrupamentos artísticos cuja identidade estava centrada na presença ostensiva do primeiro actor-empresário ou da primeira atriz-empresária. A modernidade recém-implantada na década de 1950, com as companhias estáveis de repertório, em que prevalecia, inicialmente, a cena dirigida e o equilíbrio da capacidade de actuação, como condição para escalação do elenco, acaba rendendo-se à dinâmica das "fábricas de estrelas" (Brandão 2002: 204). A foto da revista dissemina esta lógica do "divismo tropical" (Brandão 2000: 301), que, na formulação da pesquisadora Tânia Brandão, embora ameaçada pela experiência moderna, continuava enraizada tanto na prática artística quanto na prática recepcional daquele momento do teatro brasileiro.

Longe de ancorar-se na centralidade de um personagem específico, a dramaturgia de Pinter, em *A volta ao lar*, baseia-se num sistema de rotação de presenças e numa sucessão de solos masculinos, de cuja fonte flui o discurso

brutal das entranhas ou "o pus", "o vômito", "a bile", para lembrar imagens-chave que caracterizam os actos de fala nesta obra. Percebe-se, assim, no texto de Pinter, como os actos de fala concentram antagonismos, de modo a se efectivarem a imagem da cena como o ringue de uma luta de boxe, outra alusão do texto. Num fluxo de falas brutais, a personagem Ruth impõe-se, ao contrário dos homens, pela presença silenciosa, que oscila entre o entrar, o sair, o ficar, o deixar-se cercar, o deixar-se tocar, o deixar-se beijar, impondo, lentamente, o volume do corpo feminino no meio das forças masculinas, que à excepção do marido de Ruth, Teddy, são predominantemente derivadas de bocas que não se calam.

Na encenação em pauta, tanto os elogios da crítica quanto a ira dos espectadores recaíram sobre a actriz Fernanda Montenegro. Os ataques do público durante as duas temporadas, de 1967, no Rio de Janeiro, e de 1968, em São Paulo, explicam-se pela convergência de um esquema prévio de apreensão do público, acostumado a ir ao teatro para ver o grande actor ou a grande actriz, com uma disposição geral conservadora, que se vinha constituindo na sociedade brasileira, desde 1964, antes mesmo do Golpe Militar, resultando em movimentos civis, como a "Marcha Deus pela família e pela liberdade", que teve estratégias de organização a cargo de lideranças e movimentos femininos. A actriz Fernanda Montenegro desabafa, anos depois do espectáculo: "em *A volta ao lar*, o Movimento da CAMDE (Campanha da Mulher pela Democracia) organizava "protestos diários no meio do espectáculo. Um sofrimento." (Rito 1981: 129).

Percebe-se como a personagem Ruth atrai esta força conservadora e a desconstrói, quando não se justifica em primeira pessoa, nem invoca a simpatia ou a aliança do público. Tampouco o regime do diálogo em Pinter, em que os personagens se compõem como um palimpsesto, dá tempo para que qualquer sentimento moralista se articule

durante a encenação. O modo de construção do dramaturgo implícito impõe a perda de função de uma fala que, colocando-se ao serviço da percepção consensual da sociedade, estivesse pronta a dar explicações sobre o comportamento dos personagens (Vieites 2006: 61).

Embora, segundo a crítica da época, a actriz tivesse incluído na sua actuação a abertura para "algo que transcende misteriosamente, e de longe, a mera acção que vemos no palco", mostrando "perfeitamente que seu personagem carrega consigo um outro mundo, além daquele que conseguimos conscientizar", como explica o crítico Yan Michalski (1967), é possível reconstituir o modo através do qual a actriz capitalizou um efeito paradoxal para a recepção da peça de Pinter (Prado 1968). O contraste entre a elegância impecável do traje e a atitude anti-estereótipo da personagem, solicitado pela dramaturgia, provoca curto-circuito na recepção e detona um movimento passadista do público.

A revolta das senhoras e a agressividade com que a peça foi tratada por parcela da opinião pública representam, assim, não só uma demanda conservadora de preservação da imagem feminina na figura da estrela da companhia, mas, principalmente, uma espécie de negativa explícita ao avanço de nova estética teatral, que se forjava como resposta à ditadura militar, que se implantara havia poucos anos. Seria preciso aguardar a próxima década, para que se configurasse, com maior clareza para os espectadores brasileiros, a prática da cena derivada dos trabalhos de grupos teatrais em processos colectivos de criação, que viriam oferecer ao público uma nova estética cénica pautada na des-hierarquização de papéis e funções, de que resulta "a invenção de uma linguagem bastante original" (Fernandes 2000: 14). À fábrica de estrelas passa a contrapor-se, então, outro modo de produção teatral, representado pelo teatro de grupo que, empregando formas colectivas de criação, constrói-se como alternativa a um modelo empresarial –

<>
v

Navalha na carne,
de Plínio Marcos,
Teatro Oficina, 1967
(< Nelson Xavier
e Tonia Carrero;
> Nelson Xavier,
Emiliano Queiroz
e Tonia Carrero;
v Nelson Xavier,
Emiliano Queiroz
e Tonia Carrero),
Arquivo CEDOC/FUNARTE.

a companhia estável de teatro de repertório - que também se havia tornado economicamente inviável nos anos 60, no Brasil.

Diferentemente da interpretação de Fernanda Montenegro para a personagem Ruth, a atuação de Ziembski para Max teria conduzido a recepção para uma distância mais fortemente marcada, produzindo uma negação da experiência estética familiar. Ziembski mantém-se no patamar da comunicação intelectual, que exige a percepção da integralidade e da unidade do espectáculo como nova unidade de recepção teatral, modo perseguido pela modernidade (Lima 1980: 23), fazendo avançar "uma mudança de horizonte de expectativas".

Ao cotejar as diferentes apreciações da crítica sobre o actor, percebe-se que em torno da análise do personagem Max constitui-se um núcleo teórico polémico: o novo realismo praticado por Pinter, que não encontra termo de comparação no repertório de referências do espectador, seja ele advindo da dramaturgia estrangeira encenada pelo Teatro Brasileiro de Comédia, seja advindo da dramaturgia brasileira, predominantemente encenada pelo Teatro de Arena, nas décadas de 1950 e 60.

Enquanto o crítico Yan Michalski se enreda em explicar que, em *A volta ao lar*, há "uma forma puramente realista" que "acaba por ruir como um castelo de cartas", Décio de Almeida Prado, crítico, e também historiador, paulista, dirige os seus leitores para uma escuta mais apurada do texto e para um olhar mais atento à cena (1968). Interessado na modernidade de Pinter, anuncia a prática de um realismo por subtração, sintetizado no conceito de "adstringência de linguagem cênica". O realismo subtraído, proposto pela dramaturgia pinteriana, poderia ser procurado no "fundo de irracionalidade da peça", território de contorno mítico onde se instala confortavelmente o inexplicável. No entanto há um outro limite do realismo a investigar, e este se situa na composição cênica do personagem Max, por Ziembski.

Tanto Prado quanto outro influente crítico, Alberto D'Aversa, percebem que está no papel do pai a fronteira do naturalismo teatral. Tratando-se de um personagem de fronteira, nesta figura haveria "o máximo que Pinter concede ao naturalismo", e, ao mesmo tempo, a sua ultrapassagem, através de "um esquema de falso naturalismo" (1968).

Quando o paradoxo naturalista da dramaturgia de Pinter invoca forças que se medem, sem chegarem, na maior parte das vezes, a se baterem em confronto directo, percebe-se que o que está em pauta é a representação da dinâmica da violência. Neste sentido, a recepção de Pinter no Brasil oferecia à crítica outro caminho interpretativo, menos orientado pela intermitente presença histórica do realismo nos nossos palcos, e mais pela insurgência de uma nova estética, cujas referências residem no campo do teatro agressivo (Rosenfeld 1969: 43).

Observa-se, no entanto, que, em 1967, a discussão sobre a violência representada na cena e sobre a agressão como componente da linguagem teatral acabou confinada ao uso de palavras. Desta feita, eles não ressoavam nos teatros dedicados às revistas, já em franca decadência, desde a década anterior, ou não eram pronunciados por artistas que faziam do baixo calão sua marca registrada. A sua ocorrência em repertório não identificado com os géneros populares, forneceu munição para a imprensa e para os órgãos da polícia política.

Quatro meses depois da estreia, o espectáculo *A volta ao lar* foi alvo de um primeiro e violento editorial do jornal *O Globo*, que a classifica na categoria dos "pornodramas", lamentando que "respeitáveis actores e sobretudo grandes atrizes nacionais" liguem os seus nomes ao teatro obscuro, advertindo certos empresários para que "não transformem o teatro em criação de suínos". No ano seguinte, quando a peça segue para temporada em São Paulo, o emprego de palavras fortes pelos personagens, principalmente Max

e Lenny, logo no primeiro acto, mantém o cartaz no patamar da polémica, tendo como alvo a tradução de Millor Fernandes. O tradutor defende-se, em artigo publicado no *Correio da Manhã*, em 31 de Março de 1968, data do quarto aniversário do Golpe Militar, contra a acusação de ter alterado o texto de Harold Pinter, a fim de tornar a peça mais picante e, portanto, não só comercial, mas também subversiva.

Na véspera da estreia, em São Paulo, a peça é proibida em todo o território nacional e a temporada fica suspensa por quinze dias, durante os quais o director Fernando Torres e o actor Ziembinski negociaram com a representante da Censura, cada palavra mais forte do texto, em episódio que se tornou antológico nas memórias dos tempos da ditadura militar brasileira (Rito 1981: 130). Depois de liberado pela Censura, o espectáculo passou a ser objecto de precauções diárias dos produtores. Temendo ataques à bomba do Comando de Caça aos Comunistas, "a peça só começava depois de todo o teatro ser vistoriado pela polícia" (*Ibidem*: 131).

Neste ambiente de recrudescimento da repressão, no entanto, sobem à cena espectáculos que, também, se revelam esteticamente agressivos. Yan Michalski, crítico-testemunha do teatro durante o regime militar, situa *A volta ao lar* na primeira fase dos confrontos entre as artes cénicas e a ditadura militar (entre o golpe militar de 31 de Março de 1964 e o dia 13 de Dezembro de 1968, quando é promulgado o Ato Institucional n. 5, o AI-5). Neste período, a despeito do embate entre o teatro e o regime, dá-se um grande surto de renovação artística. Para Michalski, a necessidade de demonstrar raiva e inconformismo com o ambiente conduz a uma "reformulação muito radical dos próprios conceitos de espectáculo teatral, decorrente da necessidade de contestar os códigos expressivos tradicionalmente aceites como correctos e bem comportados (Michalski 1984: 11).

No mesmo ano da montagem de *A volta ao lar*, chegam aos palcos duas encenações que se inserem, de modos muito diferentes entre a estética teatral agressiva, apontada por Michalski: *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, e *O rei da vela*, texto escrito entre 1933 e 1934 por Oswald de Andrade. Percebidas em sua simultaneidade, as três peças indicam uma etapa de experimentação de brutalidade verbal e cénica, que constituía, naquele momento, uma novidade no teatro brasileiro.

A peça *Navalha na carne* responde à necessidade de colocar o submundo urbano em cena na "cruza de sua matéria bruta" (a luta pela sobrevivência do trio de personagens formado pela prostituta Neusa Suely, o cafetão Wlado e o empregado homossexual da pensão, Veludo). A verve agressiva dos personagens tem fundamento etno-sociológico. As suas falas são determinadas por sua condição de marginalidade. Portanto, há explícita correspondência entre a brutalidade verbal e as figuras representadas em cena. *Navalha na carne* teve também sua saga de lutas com a censura. O espectáculo foi proibido, logo depois da estreia em São Paulo. O texto, depois de liberado pela Censura, recebe uma nova montagem no Rio de Janeiro.

A radicalidade da encenação de *O rei da vela* provocou efervescência e adesão de uma parcela significativa do público, embora alguns sectores da crítica tenham sido "reticentes em decorrência do grau de prolixidade, carnavalização, excesso de metáforas, referências pornográficas, fragmentação da linguagem e 'grossura' na representação, que o texto e a encenação propunham" (Freitas 2007: 70). Diferentemente, o crítico Yan Michalski valoriza a irreverência da montagem, vislumbrando nessa experiência o surgimento de um moderno estilo brasileiro de interpretação, "uma fusão de técnicas modernas de anti-ilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada", derivadas de géneros



populares como a chanchada, o teatro de revista e o circo (1984: 78), para contar a história de duas gerações de novos industriais que se aliam à aristocracia paulista falida e seguem enriquecendo através da exploração cruel dos mais pobres. O espectáculo acabou censurado, assim como todos os textos de Oswald de Andrade, logo depois da implantação do AI-5, em Dezembro de 1968.

Se retomarmos com novos acentos teóricos esta trilogia de espectáculos na qual se insere *A volta ao lar*, veremos que estamos diante de uma série sincrónica particularmente interessante, a partir da qual poderíamos perceber diferentes poéticas da violência teatral. Nas encenações de textos de autores brasileiros, parte-se de uma homologia figurativista. O deboche explicitamente orgiástico de Oswald ganha faces grotescas e figurinos circenses, bonecos pornograficamente monstruosos na encenação do *Oficina*. Em Plínio Marcos, a representação crua do universo marginal da prostituição pede corpos desnudos, brutos, insidiosos ou desgastados e, ao mesmo tempo, alvos indefesos ao soco, ao estrangulamento, ao corte desfigurante da navalha.

Diferentemente, a dramaturgia de Pinter quase sempre concebe os corpos como suportes a serem preservados da deformidade, que uma ação violenta pode impingir-lhes. Não se ferem os corpos explicitamente (há excepções como em *The Room*). Nas obras do autor dos anos 50 e 1960, eles já chegam em cena gravemente feridos. No entanto, os personagens apresentam-se cobertos por uma camada de maquiagem, de verniz, ou de lacre que se rompe, paulatinamente, por acção interna que advém ora da oralidade elíptica e colada a acções do quotidiano, ora das falas incontroláveis, chicotes saídos de bocas abertas, que criam zonas de ameaça.

Há, portanto, uma figuração nas personagens do dramaturgo inglês, que emana das forças da fala. A boca diz o contrário do que se expressa na visualidade física

dos personagens. A violência das falas ultrapassa o representado, sobrepõe-se ao desenho do corpo (postura, gestualidade, figurino). São forças invisíveis que estão conformadas, aprisionadas no contorno, no limite da figura corporal³ que, portanto, não é expressiva porque homóloga, mas porque contém uma tensão, ou é por onde passa uma tensão, sem que a forma se destrua ou, pelo menos, ganhe nova plasticidade.

No contexto da década de 1960, no Brasil, a incongruente figuratividade do humano em Pinter torna-se, assim, um problema de recepção, porque forja uma negatividade intensa, embora baseada na exclusão da redundância, da reiteração ou da conexão directa entre a forma da fala e a forma do corpo. A supressão do carácter duplicador entre o oral e o corporal forja uma equação difícil de encenar no Brasil, naqueles tempos, quando se instala uma linguagem teatral francamente excessiva. A explicitação histórica da brutalidade clama pela presença ilustrativa do corpo no espaço da cena, dizendo em dobro o que a voz diz.

Apostar num "realismo adstringente", ou no uso do silêncio como "potência que as palavras encobrem" (Lima 2000: 3), suprimir a ostensividade da presença do corpo, o seu contorno, o seu volume, a sua cor; impedir a sua possibilidade, mais redundante ou histrionica, de expressar dor e revolta, de alastrar-se e contaminar os que estão em volta, torna-se uma estética inaceitável a um teatro manifestadamente não conformista e de oposição ao regime, no período em que a repressão militar começa a aprender a torturar (Gaspari 2002: 357).

Diante de uma prática de recepção acostuada à alta *performance* individual do actor e face a uma estética cênica de excessiva figuratividade e explícita agressividade, à dramaturgia de Harold Pinter, restou, no Brasil, um certo lugar à sombra, que tempos de intensa e livre experimentação podem, finalmente, iluminar.

^
< >

O rei da vela,
Teatro Oficina,
São Paulo, 1967,
Arquivo CEDOC/FUNARTE.

³ Neste parágrafo estamos pensando com Deleuze ao analisar a pintura de Francis Bacon, em cuja obra distingue um problema muito próprio: a acção de forças invisíveis sobre o corpo (Deleuze 2005: 48).

Referências bibliográficas

- BRANDÃO, Tania (2002), *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*, Rio de Janeiro, Sete Letras.
- (2001), "Teatro brasileiro do século XX: As oscilações vertiginosas", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.º 29, Brasília, IPHAN.
- D'AVERSA, Alberto (1968), "Ziembinski volta ao lar – IV", *Diário de São Paulo*, 5 de Abril.
- DELEUZE, G., (2005), *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros.
- FERNANDES, Sílvia (2000), *Grupos teatrais: Anos 70*, Campinas, Editora da UNICAMP.
- FREITAS, Nanci (2007), *O homem e o cavalo: Montagem e monumentalidade na estética teatral de Oswald de Andrade*, Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Teatro.
- GASPARI, Elio (2002), "O Exército aprende a torturar", *A Ditadura Envergonhada*, São Paulo, Cia. das Letras.
- JAUSS, Hans Robert (1994), *A história da literatura como provocação à teoria literária*, trad. Sérgio Tellaroli, S. Paulo, Ática.
- LIMA, Mariângela Alves (1980), "Teatro brasileiro: Uma reflexão", *DYONISOS*, n.º 25, Set. Teatro Brasileiro de Comédia, MEC: FUNARTE.
- (2000), "Efeito cômico ironiza impotência da linguagem", *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 6 de Maio, p. D3.
- MICHALSKI, Yan (1967), "Lar, amargo lar", *Jornal do Brasil*, 9 de Junho.
- (1984), "O declínio da crítica na imprensa brasileira", *Cadernos de teatro*, n.º 100, Rio de Janeiro, O Tablado, SNT, INACEN.
- PINTER, Harold (s/d), *A volta ao lar*, trad. de Millor Fernandes, Rio de Janeiro, Biblioteca da FUNARTE, original datilografado.
- PRADO, Décio de Almeida (1968), "A volta ao lar de Pinter no Teatro Maria Della Costa", *O Estado de São Paulo*, 14 de Abril.
- RITO, Lúcia (1981), *Fernanda Montenegro: O exercício da paixão*, Rio de Janeiro, Rocco.
- ROSENFELD, Anatol (1969), "O teatro agressivo", *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva.
- VEITES, Manuel (2006), "Harold Pinter y lo real: deconstrucción o reconstrucción?", *ADE Teatro*, n.º 11, julio-septiembre, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

Anexo

Título: A volta ao lar (*The Homecoming*, 1965). *Autor:* Harold Pinter. *Tradução:* Millôr Fernandes. *Direção:* Fernando Torres. *Interpretação:* Sérgio Britto (Lenny), Ziembinski (Max), Delorges Caminha (Sam), Cecil Thiré (Joey), Fernanda Montenegro (Ruth), Paulo Padilha (Teddy). *Assistente de direção:* Cecil Thiré. *Cenário:* Túlio Costa. *Execução do cenário:* Dorlof. *Supervisão dos figurinos:* Kalma Murtinho. Fernanda Montenegro foi vestida por Celeste Modas e A Cinta Moderna. *Cabelo:* Bruno do Copacana Pálace. *Roupas masculinas:* Windsor e Varsano. *Figurinos:* Sérgio e Padilha; Antonio Dia. *Director de cena:* Marco Antônio. *Electricista:* José de Mattos. *Maquinista chefe:* Antonio de Lourenço. *Guarda-roupa:* Mariléna de Carvalho. *Local e data de estreia:* Teatro Gláucio Gil, Copacabana, 8 de Junho de 1967.

Título: Navalha na carne (1967). *Autor:* Plínio Marcos. *Direção:* Jairo Arco e Flexa. *Interpretação:* Ruthnéia de Moraes, Paulo Villaça e Edgar Gurgel Aranha (substituído depois por Sérgio Mamberti). *Local e data de estreia:* Teatro Maria Della Costa, São Paulo, Setembro de 1967.

Título: Navalha na carne (1967). *Autor:* Plínio Marcos. *Direção:* Fauzi Arap. *Interpretação:* Tônia Carrero, Nelson Xavier e Emiliano Queiroz. *Local e data de estreia:* Teatro Maison, Rio de Janeiro, Outubro de 1967.

Fonte: http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro

Título: O rei da vela (1933-1934). *Autor:* Oswald de Andrade. *Direção:* José Celso Martinez Correia. *Interpretação:* Renato Borghi, Itala Nandi, Dirce Migliacci, Etty Fraser, Fernando Peixoto, Otávio Augusto, Chico Martins, Edgar Gurgel Aranha. *Cenografia e figurino:* Helio Eichbauer. *Produção:* Teatro oficina. *Local e data de estreia:* Teatro Oficina, 29 de Setembro de 1967.



<
*Push and Pull: A Furniture
 Comedy for Hans
 Hofman,*
 dir. Allan Kaprow,
 1963/2007,
 fot. Paula Court
 [cortesia de PERFORMA
 e Creative Time].

Refazer o irrepitível

Ana Pais

A *performance* pode afectar a nossa vida retrospectivamente.

Marina Abramovic¹

Em Outubro de 2007, Nova Iorque recebeu a segunda edição da bienal PERFORMA. Comissariada por RoseLee Goldberg, incontornável historiadora da *performance*, esta bienal assume-se como um festival de artes visuais. Por isso, a maior parte das obras encomendadas pela PERFORMA (10 em 95 trabalhos apresentados) resultaram de convites dirigidos a jovens artistas plásticos, com pouca ou nenhuma produção na área da *performance*. Ao italiano Francesco Vezzoli – com obras já expostas na Fundação de Serralves – coube, por exemplo, a ultra elegante abertura do evento, no átrio do Museu Guggenheim.

Na linha de cáusticos e reflexivos trabalhos anteriores sobre a fama, as celebridades e a própria arte, Vezzoli adaptou a peça de Pirandello *Para cada um a sua verdade* (*Così è (se vi pare)*), numa leitura encenada com estrelas de Hollywood: Natalie Portman, Dianne Wiest, Peter Sarsgaard e Cate Blanchett, entre outros. E surpreendeu pela ironia com que questionou as matérias do efémero e da mediação tecnológica, dos múltiplos pontos de vista e da relação palco/plateia, seguramente, nem por todos apreciada. Os actores contracenam, sentados a uma mesa exígia e fechados numa alta estrutura metálica. Voltados de frente uns para os outros, quase todos são filmados em *close-up* e estas imagens são projectadas simultaneamente num ecrã, mas apenas num pequeno auditório na cave do museu. Este inteligente ardil é responsável pela situação mais intrigante do espectáculo pois cria uma curiosa fricção entre as duas versões perceptivas do público VIP no átrio – que não pode ouvir

nem ver em boas condições os actores – e de todos os que aí não conseguiram lugar mas vêem e ouvem tudo – e que assistem no auditório à *video-performance*. Qual delas a verdadeira, qual delas a falsa.

Parece evidente, na aposta de Goldberg, a determinação em estimular estratégias de interdisciplinaridade, tomando a figura do curador enquanto facilitador de oportunidades e promotor de caminhos de pesquisa. Na medida em que Allan Kaprow, o pintor/escultor que atravessa as fronteiras das artes para inventar o *happening*, foi um dos grandes fundadores do hibridismo na *performance*, e a inclusão da recriação de várias obras suas neste festival, por coincidência, no ano seguinte ao da sua morte, resulta numa óbvia e emocionante homenagem.

Sobretudo para quem há muito se interessa pelo seu legado estético e teórico, poder assistir ao vivo a três obras essenciais de Kaprow constituía uma oportunidade única de "reviver" um passado nunca vivido e, ainda por cima, acrescido da consciência retrospectiva da sua importância artística para o século XX. Na Cooper Union Square, foi reconstruído *Fluids*, um *happening* de 1967: um paralelepípedo constituído por blocos de gelo que durante três dias derreteram à mercê dos olhares curiosos dos transeuntes; no espaço da Creative Time, em Chelsea, bairro das chiquérrimas *vernissages* e galerias, foi recriado *Push and Pull: a furniture comedy for Hans Hoffman*, um *environment/happening* de 1963, onde o visitante era convidado a deslocar a mobília e os objectos da sala, fazendo com que a obra estivesse em constante mudança;

¹ Epigrafe no site da PERFORMA 07: <http://07.performa-arts.org>

>
Push and Pull: A Furniture
 Comedy for Hans
 Hofman,
 dir. Allan Kaprow,
 1963/2007,
 fot. Paula Court
 (cortesia de PERFORMA
 e Creative Time).



no Deitch Studios, em Long Island City (um amplo pavilhão junto ao rio que só pela vista deslumbrante sobre Manhattan valia a pena visitar), foi reinventado o *happening* mais marcante da História, *18 Happenings in 6 Parts (Re-doing)*, acontecimento levantado a partir dos abundantes e detalhados apontamentos de Kaprow (notas e desenhos de trabalho, textos, guiões sonoros e de movimento) pela mão de André Lepecki (crítico, dramaturgista e professor na Universidade de Nova Iorque). Este último, originalmente integrado na grande exposição retrospectiva *Art as Life*, dedicada a Kaprow e promovida pela *Haus der Kunst*, em Munique (2006), é o *happening* sobre o qual me alongarei neste artigo.

Sabendo que Kaprow sempre defendera a irrepetibilidade dos *happenings*, esta parece-nos uma ideia quase chocante. No entanto, talvez por já se encontrar doente quando as curadoras procuraram dialogar com ele para conceber a exposição e solicitar os direitos das obras, o "criador-controlador" entendeu ser o momento para abandonar os seus *happenings* à reinvenção de outros, dando assim início a uma nova fase na sua obra e na história da *performance*.

Apresentado pela primeira vez na Reuben Gallery de Nova Iorque, em 1959, *18 Happenings in 6 Parts* constituiu um momento de charneira na experimentação dos limites das disciplinas artísticas. Organizando o espaço em três salas, Kaprow estruturou ao pormenor uma composição de eventos não-narrativos e "amatriciais" (segundo a terminologia proposta por M. Kirby (1968)), i.e., sem qualquer referência a um universo ficcional (espaço, tempo ou personagem), realizada por seis *performers* (entre eles o próprio Kaprow) e artistas convidados como Red Grooms ou Robert Rauschenberg. Devendo trocar de lugar em cada "parte" do evento indicada, o público deveria seguir a folha de instruções rigorosas distribuída à entrada da galeria, tendo uma visão necessariamente parcial das acções que decorriam simultaneamente nas outras salas. Os *happenings* propriamente ditos variavam entre pequenas acções ou discursos, projecção de diapositivos,

espremer 12 metades de laranjas e beber o sumo a seguir ou movimentos coreográficos sendo que, para assinalar cada "parte", soava uma campainha.

Nesta nova apresentação, *18 Happenings in 6 Parts* surge-nos como um objecto estranho, viajando numa cápsula preservada e inscrita na História. São as expectativas, quer desejássemos entrar numa máquina do tempo quer preferíssemos testemunhar as diferenças na versão de André Lepecki, que mais povoam o acontecimento. Embora a perspectiva arqueológica – e impossível – de representar o acontecimento original estivesse fora da equação, é difícil não atribuir a este gesto um carácter documental, ou, pelo menos, tributário. No acrescento parentético ao título da obra (*Re-doing*), encontramos reforçada a ideia do fazer de novo como fundamento deste evento, não escondendo a sua fértil ambiguidade: fazer de novo como repetição do mesmo, procurando uma fidelidade às regras de Kaprow, ou refazer no sentido de reflectir sobre uma partitura e, portanto, acrescentar-lhe algo, inevitável, de resto, se considerarmos que a arte é sempre um repensar e um refazer de alguma coisa? É, justamente, nesta duplicidade que o (*Re-doing*) de *18 Happenings in 6 Parts* procura delimitar um espaço.

Na folha de sala, André Lepecki assinala a sua posição: a "fidelidade absoluta" do seu projecto vai para o "poder contido nas notas de Kaprow", o que significa "testar os limites da obra", não apenas aferindo a possibilidade de seguir a sua prescrição rigorosa e dogmática, como também questionando o que muda essa acção na obra e na *performance*, passados cinquenta anos. A questão de fundo prende-se, como seria de esperar, com a temporalidade e a actualidade tanto da obra ao vivo quanto das notas e desenhos do autor, que, como assinala o "refazedor", detêm elas mesmas um potencial performativo, de materialização, que se consubstancia no papel.

No sentido em que hoje a experiência de *18 Happenings in 6 Parts* dificilmente pode ignorar o seu peso artístico e cultural, refazer este *happening* leva-nos

<>
v*18 Happenings in 6 Parts (Re-doing)*,

de Allan Kaprow, 2007

(> Marc Etlin e

Sebastian Calderón-

Bentin;

v Noémie Solomon),

fot. Paula Court

(cortesia de PERFORMA,

Allan Kaprow Estate

e Hauser & Wirth Zurich

/ Londres).

a repensar três aspectos cruciais em Kaprow: a experiência do espectador, bem como o estatuto do artista e da obra.

Um dos factores que conduziu Allan Kaprow a explorar os limites das artes plásticas através da performatividade foi o ter constatado que os seus *environments* se transformavam quando um visitante entrava em cena. Em nada devedor do acaso, o *happening* terá no seu espectador a sua mais intensa variável, sendo, por isso, o elemento que mais foge ao seu controlo autoral, descrito em partituras e notas. Inspirado na força agenciadora patente nestas notas, o (*Re-doing*) de André Lepecki oferece uma dupla experiência: a do momento-vivido (tal como desejou Kaprow) e a do momento-historicamente-informado (tal como a potenciou Lepecki), colocando o público numa posição de privilegiado viajante entre-tempos. Sabendo que Kaprow escolhera o termo *happening* de modo a contornar as nomenclaturas da arte – sem sucesso, como sabemos – e que viria a defender o conceito de “arte como vida” e de “não-artista”, numa estratégia de redefinição democratizante do estatuto da obra e do autor, obviamente, parte dessa redefinição antecipava a hipótese do presente (*Re-doing*), a hipótese de os seus guiões prescritivos serem relidos e refeitos por outrem. Levanta-se, portanto, a questão da autoria – quem assina este (*Re-doing*)? Quem é o verdadeiro autor do *happening* a que assistimos hoje? De novo, a resposta só pode ser encontrada na ambiguidade do título que, por sua vez, se prende com a relação entre a partitura escrita por Kaprow e a possibilidade de um evento, numa temporalidade múltipla. Considerando o desafio que as notas de Kaprow lhe ofereceram como uma oportunidade para repensar a relação da *performance* com a sua própria temporalidade, André Lepecki destaca na efemeridade da *performance* uma condição de regresso e repetição a que a escrita enquanto potenciadora de actos porvir se permite e que, paradoxalmente, o texto dramático, ainda que no seu quadro matricial específico, exige.

Da minha experiência, retiro o intenso prazer de assistir a um pensamento em movimento, a uma rememoração

rigorosa e atenta de um evento extraordinário na história das artes do século XX, saído do génio de um dos seus mais brilhantes e completos criadores. A sensação de entrar num espaço que reproduzia as dimensões e a aparência plástica semelhante às imagens fotográficas existentes do *happening* original, de seguir na folha de sala as indicações ao público, de reconhecer os objectos cénicos e as pequenas acções que tantas vezes lera apenas no papel, de ouvir os registos sonoros que, de tão pouco musicados, me pareceram gritantemente de uma electrónica contemporânea, foi rica e indiscutivelmente valiosa. Curiosamente, o que mais me surpreendeu foi sentir o seu tempo peculiar, dar-me conta da sua passagem e da pertinência dos vários momentos, em particular, dos de interregno (os intervalos) e como estes dialogam com os *happenings* propriamente ditos.

Sobretudo nos dois intervalos de 15 minutos, e desde que nos detivéssemos um pouco a observar, a duração instalou-se como uma inegável e irónica passagem para o acaso: por vezes mais do que durante as acções previstas e ensaiadas, os intervalos, igualmente previstos mas impossíveis de ensaiar, introduziam no *happening* uma camada de quotidiano constituída por palavras, gestos e movimentos da total responsabilidade do público. Nas acções espontâneas dos espectadores incidia, pois, um interesse semiológico para os outros espectadores, uma vez enquadradas num espaço e num tempo artísticos, que só é possível detectar na experiência do momento, não na leitura. Podemos dizer que o (*Re-doing*) afecta o *happening* de 1959, criando um plano de intersecção entre o momento original e as apresentações de 2006/7, cuja tangente são as notas escritas. Refazendo igualmente a frase de Marina Abramovic em epígrafe: a *performance* afecta, retroactivamente, não só a nossa vida como também a *performance* irrepetível.

Referência bibliográfica

KIRBY, Michael (1968), *Happenings*, New York, E. P. Dutton.

Um estudo sobre a marginalidade

O teatro dos Forced Entertainment

Vanessa Silva Pereira

Estamos interessados no esforço de tentar, brincar e mimar, ao contrário do puro acto de cantar ou dançar. (...) No caso de Forced Entertainment, as críticas surgem frequentemente (...). Durante dez anos têm-nos perguntado de sobrolho levantado: isso que fazem é representar? É preciso mudar o horizonte de espera.

Tim Etchells¹

> *Bloody Mess*, de Forced Entertainment, 2004, fot. Hugo Glendinning.

Forced Entertainment (FE) surgiu em Sheffield em 1984, juntando um grupo de estudantes da Universidade de Exeter num projecto comum de criação artística. Disponde actualmente de um órgão de gestão autónomo, de uma equipa administrativa completa, de subsídios estatais regulares e de um reconhecimento (inter) nacional generalizado, inverosímeis parecem já os primeiros anos em que FE ensaiava e representava em prédios urbanos abandonados e a companhia se auto-financiava através do subsídio de desemprego. Nas palavras do seu director artístico, Tim Etchells, o projecto de FE caracteriza-se por "um empenho no trabalho de *ensemble*, na construção e manutenção de um grupo que partilha uma história, qualidades artísticas e um envolvimento homogéneo dos seus elementos no processo de criação artística" (Etchells 1999:17). O "envolvimento homogéneo no processo" está relacionado com o conceito de *devised performance* ou trabalho em colaboração praticado pela companhia. *Devised performance* tem as suas raízes nos anos 60 e 70, e o seu principal objectivo é afastar-se da tradição literária e narrativa do teatro. Este método centra-se nos aspectos processuais (ou seja, no "esforço de tentar") e recorre à improvisação durante ensaios e espectáculos em substituição da centralidade do texto dramático.

Bloody Mess (BM), um dos últimos espectáculos de FE, é um exemplo ilustrativo da prática de *devised performance* adoptada por este grupo.² No início de *BM*, cada actor dirige-se directamente à plateia procurando convencê-la de que é a verdadeira estrela do espectáculo enquanto tenta evitar as sucessivas interrupções dos colegas. Neste jogo entre actores e público evidencia-se a adesão e a contestação das condições que tornam a ficção teatral possível. A abordagem directa aos espectadores confirma o reconhecimento do aspecto ficcional do espectáculo presenciado; mas o facto de as personagens em palco se basearem em elementos reais e ficcionais da vida dos actores perturba as fronteiras de separação entre realidade e ficção. Outro aspecto relevante é a simultaneidade dos acontecimentos em palco. O espectador observa diversos



acontecimentos a desenrolarem-se ao mesmo tempo e sem um centro da acção imediatamente discernível. Em *BM*, enquanto uma *cheerleader* faz o seu número, uma actriz chora, outra simula estar morta, dois homens dançam segurando estrelas de cartão, dois Djs põem música, os dois "palhaços" e a actriz vestida de macaco observam. A fragmentação da acção em palco obriga a que seja o espectador o responsável pela selecção e ordenação dos acontecimentos visionados, incentivando-o à transposição da quarta parede. O espectador transforma-se em

¹ Paráfrase das palavras de Etchells proferidas na palestra "Working Together", Leeds, Março de 2008, tradução minha, tal como nas ocorrências seguintes.

² Enc. Tim Etchells. Elenco: Robin Arthur, Davis Freeman, Wendy Houston, Jerry Killick, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'connor, Bruno Roubicek e John Rowley.



< >

Bloody Mess,
de Forced Entertainment,
2004,
fot. Hugo Glendinning.

testemunha e assume a responsabilidade directa sobre o desenrolar da acção. Como refere Etchells, o público "sente o peso das coisas e o seu próprio lugar nelas" (Etchells 1999: 17). No espectáculo a que assistimos, enquanto Claire Marshall fazia alusões sexuais ao público, um dos espectadores manifestava a sua concordância em voz alta. Esta atitude desencadeou o riso geral do auditório e adicionou um momento cómico à estrutura original do espectáculo.

A abordagem criativa descrita tem levado críticos e estudiosos a posicionarem o trabalho da companhia fora dos limites da cultura dominante britânica, designando-o de marginal. Outros factores que têm contribuído para esta designação relacionam-se com os ideais que estiveram na base da formação da companhia e com os seus primeiros tempos de actividade, em instalações precárias e sem apoio financeiro governamental. A utilização do conceito marginal torna-se, no entanto, problemática assim que nos centramos nas actuais condições de trabalho da companhia e num espectáculo como o de *BM*, a que nos vamos reportar novamente. No âmbito da recente digressão nacional de

FE, *BM* foi apresentado em Leeds no West Yorkshire Playhouse, um dos principais teatros da cidade a 1 de Fevereiro de 2008. Todos os eventos ligados a FE (*BM*, *Exquisite Pain*, os workshops, e a discussão académica com Etchells) tiveram grande adesão do público ou estiveram esgotados, e esta receptividade do público confirma o grande sucesso actual da companhia. É devido à alteração favorável na receptividade do grupo e nas suas condições materiais de trabalho que se torna necessário responder a uma importante questão: será que é possível continuar a chamar marginal a uma companhia com o sucesso de FE?

Etchells não parece ter dúvidas e afirma na epígrafe "durante dez anos têm-nos perguntado de sobrolho levantado: isso que fazem é representar?". Com esta declaração, Etchells indicia uma relação conflituosa entre FE e as manifestações culturais dominantes no contexto britânico. Lois Keidan da Live Art Development Agency parece ser da mesma opinião e declara no "programa" desdobrável de *BM* que "em 2004 a cultura dominante encara ainda com suspeição aquilo que é 'novo'". Nesta discussão entre marginal e dominante, se o processo de

>
Bloody Mess,
 de Forced Entertainment,
 2004,
 fot. Hugo Glendinning.



devising, as condicionantes do local, as restrições no financiamento e a receptividade foram factores determinantes no passado para a classificação de FE como grupo marginal, devemos regressar a estes factores para avaliar o estatuto cultural presente desta companhia.

Na primeira parte deste artigo, comecei por separar FE da tradição centrada no texto dramático ainda dominante nos dias de hoje, e por caracterizar a sua prática de *devised performance*. A denominação de *devised work* está, no entanto, longe de ser uma garantia automática do estatuto de teatro marginal e, especialmente, no contexto do teatro anglo-saxónico, onde este tipo de *performance* se tem multiplicado nas últimas décadas. No seu estudo das companhias que praticam *devised performance*, Deirdre Heddon e Jane Milling afirmam: "uma vez que os processos de *devising* estão de tal forma enraizados nas nossas instituições educativas e profissionais, será que podemos continuar a classificar estes processos de "marginais" ou "alternativos"? E porque desejaríamos fazê-lo?" (Heddon e Milling 2006: 6). Heddon e Milling chamam a atenção para a vulgarização da prática de *devised performance*, o que afasta a designação de marginal. Relativamente ao critério da localização, FE estabeleceu-se originalmente em Sheffield, longe da centralidade cultural dos circuitos do teatro na capital, mas passa actualmente grande parte do seu tempo em digressão com espectáculos de prazos de longevidade pouco usuais, o que torna igualmente problemática a consideração deste critério de marginalidade no presente. Quanto aos cortes orçamentais, se em 1994 a companhia se viu a braços com a suspensão do seu subsídio pontual, determinante na continuação da recepção de fundos estatais pelo grupo, e na integração em políticas de financiamento continuado, foi o movimento de protesto internacional que se levantou então em seu favor. Este movimento de apoio deveu-se em igual medida à qualidade do trabalho do grupo de Sheffield e à posição de centralidade de todo e qualquer grupo britânico no âmbito do contexto do teatro europeu, mesmo dos designados como marginais em Inglaterra. Quanto à receptividade das políticas culturais

praticadas pelo grupo, se no passado estas foram determinantes para a identificação deste com as zonas limítrofes da cultura dominante, este é um dos aspectos que aproxima hoje o seu trabalho do público. A importância que assumem os aspectos fragmentários nas criações de FE convidam à relação estabelecida pelo programa de *BM* entre este espectáculo e o acto contínuo de *zapping* televisivo. Este tipo de concepção artística aproxima-se da cultura popular e favorece a receptividade dos espectadores. De facto, o público de uma faixa etária mais jovem terá maior facilidade em se identificar com um espectáculo como o de *BM* do que com um de base estritamente literária. *Exquisite Pain* serve de exemplo: o espectáculo de FE de maior cariz literário, onde pela primeira vez o grupo utiliza um texto que não é da sua autoria, provocou reacções dispare entre os espectadores, que se riram em momentos desadequados, conversaram durante o espectáculo ou chegaram mesmo a abandoná-lo antes do final.

Voltando à epígrafe, e em conclusão, a mudança no horizonte de expectativa ambicionada por Etchells já se verificou. No contexto pós-moderno em que se insere a actual cultura britânica é aceite que a aplicação de binómios, como os de marginal e dominante, deixa de fazer sentido. O estatuto mais que reconhecido de FE permite o abandono da classificação anacrónica de marginal e um investimento crítico intensificado no "aqui e agora", ou seja, na individualidade da valorização estética, artística ou política de cada um dos seus espectáculos.

Referências bibliográficas

- ETCHELLS, Tim (1999), *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*, London, Routledge.
- HEDDON, Deirdre / MILLING, Jane (2006), *Devising Performance: a Critical History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- THELMER, Judith / MALZACHER, Florian(2004) (eds), *Not even a Game Anymore: the Theatre of Forced Entertainment*, Berlin, Alexander Verlag.



<
Patrice Chéreau,
fot. Ros Ribas;
Sasha Waltz;
Krzysztof Waklikowski,
fot. Nontas Styliandis.

Patrice Chéreau

Prémio Europa para o Teatro 2008

Maria Helena Seródio

Em ambiente festivo e com uma plateia internacional de ampla representação – institucional, artística e crítica –, o Prémio Europa para o Teatro na sua 12.ª edição despediu-se este ano de Tessalonica, na Grécia, por onde se quedou em duas edições, prevendo-se que regresses em 2009 a Taormina, na Sicília, onde, de resto, iniciou o seu percurso em 1987 distinguindo Ariane Mnouchkine.

Coube ao encenador, actor e cineasta francês Patrice Chéreau receber este ano o galardão, vindo a ser lembrado no colóquio (que ocupou duas tardes e uma manhã) a sua já longa – e aplaudida – carreira artística que, no campo do teatro, passou pela direcção do Piccolo Teatro di Milano, do Théâtre de Villeurbanne (com Roger Planchon entre 1972 e 1981) e, a partir de 1982, do Théâtre des Amandiers, em Nanterre. A ele se deveu a revelação maior da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès electivamente ligada à estética que veio a definir como sua. O que, porém, de mais curioso resultou das conversas havidas e dos espectáculos, que pudemos ver, foi a bipolaridade de quem se reparte hoje pela encenação de ópera – de grande projecção e que mobiliza importantes recursos artísticos e tecnológicos – e a opção pela "leitura" de peças em cena que dispensa cenários ou figurinos específicos, que quase prescindem do movimento (os actores estão na maior parte do tempo sentados), e que envolve os actores na "humilde" situação de terem na mão o texto que lêem, recusando, como afirmava, "o narcisismo de se exibirem em cena". Se, como concluía, a leitura ultrapassa a "promessa de teatro" para se bastar a si própria, é ainda importante assinalar que ela corresponde ao traço mais subtil de

desenhar silhuetas, captar a intimidade de uma arte no movimento de se fazer, demonstrando, afinal, que "menos é mais".

Estas duas facetas ficaram bem patentes em duas das suas encenações que se mostraram no Teatro Vassiliko: a da ópera *Da casa dos mortos*, com libreto e música do compositor checo Leos Janáček filmada por Stéphane Metge (em ante-estreia mundial), e a leitura do texto de Marguerite Duras *A dor (La douleur)* em que "contracenava" com a actriz Dominique Blanc. No primeiro caso, o texto dostoiévskiano que o inspirava – *Memórias da casa dos mortos* – representava uma descida ao inferno do sofrimento e da humilhação que o grandioso (mas austero) cenário de Richard Peduzzi bem evocava, e onde a interpretação dos cantores era impressionante e comovente não apenas pelo número das figuras em cena, mas pelo acerto de uma brilhante direcção de cantores/actores. A música poderosa, sob a direcção de Pierre Boulez, bem como toda a movimentação cénica sinalizavam a opressiva condição dos prisioneiros numa fortíssima imagem de desnudamento sacrificial da figura humana. Quanto à leitura – de uma tocante simplicidade – recordava um momento de grande ansiedade e aflição de uma mulher que, em Paris no final da segunda Guerra Mundial, esperava a libertação do marido – que sabia estar num campo de concentração nazi –, sem saber se, quando e como chegaria. O relato, dramaturgicamente elaborado para permitir as duas vozes, era repassado de angústia, com a alegria do fim da guerra a misturar-se com o sofrimento físico e moral da desocultação de uma impensável crueldade humana.

<
A dor,
 de Marguerite Duras,
 enc. Thierry Thieu Niang,
 2008 (Patrice Chéreau
 e Dominique Blanc),
 fot. Nontas Styliandis.



>
As bacantes,
 de Eurípedes,
 enc. Tasos Ratzos.



<
Hamlet,
 de Shakespeare, enc.
 Oskaras Korsunovas, OKT/
 Cidade de Vilnius
 (espectáculo em
 preparação).



>
Cleansed,
 de Sarah Kane,
 enc. Krzysztof Warlikowski,
 Wroclawski Teatr
 Współczesny,
 fot. Anna Los.



Distinguidos com o Prémio Europa "Novas realidades teatrais" foram a companhia suíça Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel), a coreógrafa alemã Sasha Waltz e o encenador polaco Krzysztof Warlikowski. Coube ainda um prémio especial a uma companhia da Bielorrússia – Belarus Free Theatre – por proposta de Vaclav Havel, secundado por Harold Pinter e Tom Stoppard, destacando o que se apresentava como uma posição de protesto contra a situação política do seu país, mas que, do ponto de vista da sua prática artística, se revelava de uma grande debilidade.

No caso da companhia suíça – que esteve em Abril do ano passado em Lisboa, na Culturgest, com *Mnemopark: Um mundo de comboio em miniatura* – a novidade da sua opção por uma "tendência realidade" leva a criarem espectáculos em torno de experiências humanas concretas e de recorrerem não a actores mas a "especialistas" que mostram ou falam dessas suas vivências. Pode ser uma pessoa que foi exposta a uma intervenção cirúrgica como o implante de um coração artificial, quatro senhoras de 80 anos que recordam o seu passado, os que são colecionadores ou artífices de miniaturas, um professor de filosofia que investiga e ensina *O capital* de Karl Marx, ou quem passou por uma experiência de guerra (no Vietname, por exemplo) e é agora activista pela paz. A dramaturgia vai sendo construída a partir de declarações ou relatos dos intervenientes até se chegar a um texto fixo, embora integre soluções para eventuais "brancas" por parte desses "especialistas do real". O interesse pelas vivências das pessoas comuns e o modo como trabalham os textos dramáticos levaram a crítica a designar o seu trabalho de texto como sendo o de uma "dramaturgia da solicitude".

Jardim dos prazeres terrenos (*Garden of earthly Delights*) foi o filme de Brigitte Kramer que revelava alguns breves apontamentos biográficos de Sasha Waltz, bem como a evolução do seu trabalho entre 1992 e 2007, passando por dois dos seus mais admiráveis espectáculos que já pudemos ver em Lisboa: *Allee der Kosmonauten*, que esteve em 1997 no Grande Auditório da Gulbenkian

no âmbito da 11.ª edição dos Encontros ACARTE, e *Dido e Eneias* que, em Março de 2007, se apresentou no Grande Auditório do Centro Cultural de Belém.

Do polaco Warlikowski – que também esteve em Portugal, em Maio de 2007, no Grande Auditório do CCB com o espectáculo *Krum*, sobre texto de Hanokh Levin – vimos uma perturbadora encenação de *Purificados* (*Cleansed*), de Sarah Kane, com a companhia Wroclawski Teatr Współczesny. Partindo de um cenário (de Malgorzata Szczesniak) de enorme abertura no espaço – pontuado por poucos elementos, de que se destacava, ao fundo, uma parede com chuveiros e, ao centro, uma cama metálica e alguns instrumentos de ginásio – o espectáculo contava com um admirável trabalho de actores e era marcado por uma poderosa iluminação (de Felice Ross) que emprestava tonalidades cromáticas de espessa significação à cena, criando imagens de grande impacto visual. Em termos de texto, parecia registar-se a inserção de breves passagens de *4.48 Psicose*, e, em termos de registo de interpretações, havia uma pendular oscilação entre a violência, o medo, a desorientação e uma profunda tristeza. Esta vinha sobretudo da extraordinária voz da actriz e cantora alemã Renate Jett que integra a companhia de Warlikowski há já alguns anos.

Dois outros espectáculos que se apresentaram em Tessalonica por ocasião desta edição do Prémio Europa merecem destaque: o trabalho em curso para uma encenação de *Hamlet* por Korsunovas (com dois ou três apontamentos interessantes, como o velho Hamlet a aparecer numa urna aberta e, de repente, a levantar-se para agarrar o filho) e uma revisitação às *Bacantes* de Eurípedes encenada pelo grego Tasos Ratzos com um colorido local vagamente remanescente da atmosfera de *Zorba, o grego*. Tratava-se, aliás, de dar conta da tradição popular de uma aldeia da Trácia (grega) onde, de três em três anos, a população reencena o mito das Bacantes, curiosamente retirando da figura de Dioniso o seu aspecto mais sinistro para o figurar como encarnação de uma plenitude dos sentidos.



<

After Darwin,
de Timberlake
Wertebaker,
enc. Carlos António,
TNDMII, 2007
(Manuel Coelho,
André Levy
e Rita Calçada Bastos)
fot. Margarida Dias/
TNDMII.

Performance e direitos de autor(a)

Francesca Rayner

Título: After Darwin (1998). *Autor:* Timberlake Wertebaker. *Tradução:* Fernando Paz (a partir de versão de Osvaldo Mendes). *Encenação:* Carlos António. *Cenografia e figurinos:* Daniela Roxo. *Desenho de luz:* Carlos Arroja. *Interpretação:* André Levy, Manuel Coelho, Rita Calçada Bastos. *Produção:* Teatro Nacional D. Maria II. *Local e data de estreia:* Teatro da Politécnica, 12 de Dezembro de 2007.

Millie: A evolução não explica o gesto suicida.

Ian: É uma boa definição de ir ao teatro.

Timberlake Wertebaker, *After Darwin*

Não deixa de ser algo irónico, sobretudo numa peça que trata de questões relacionadas com a responsabilidade social de trabalhar com os outros, que esta recensão crítica começa precisamente com a observação de que esta produção se encontra algo distante do texto original escrito por Timberlake Wertebaker. Apesar da aparente colagem do título ao original em língua inglesa, a produção corta completamente não só com a narrativa *gay* que atravessa toda a peça, mas também com a sua única personagem afro-americana. Ironicamente, Lawrence, esta personagem afro-americana é um dramaturgo, o que acaba por reforçar dramaticamente a excisão do texto de Wertebaker da presente produção. Os responsáveis pela adaptação da peça têm todo o direito de efectuar os cortes de modo a tornar o texto mais representável e, em simultâneo, de aculturar a peça a um público português, nomeadamente através da alteração dos nomes dos actores da peça para "Manuel" e "André". No entanto, a decisão de pura e simplesmente retirar todo o mais vasto contexto político e social da peça parece-nos, no entanto, bem menos defensável. Poder-se-á, contudo, alegar, por certo, que a adaptação pretendia privilegiar o debate científico que coloca em confronto o transgressivo Darwin face ao conformismo religioso de FitzRoy. Desta forma, a peça insere-se dentro do "género" cada vez mais popular de

"divulgação científica", pelo qual o Teatro da Politécnica é conhecido. Porém, esta estratégia não só demonstra uma grande condescendência face ao público que assiste a essas peças, ao sugerir que apenas poderão ver a ciência como algo "heterossexual" e "branco", como também acaba por tornar incompreensíveis alguns elementos da produção. O *twist* no final da peça, nomeadamente onde o mais velho dos dois actores destrói a carreira do mais novo através de uma acção casualmente chocante, acaba por perder muito do seu impacto social ao afectar irremediavelmente a sua ligação com o tema do HIV-SIDA. De igual forma, a ausência da surpreendente defesa feita por Lawrence do actor mais novo, com base na experiência partilhada de marginalização, acaba por transformar André numa personagem marcadamente ingénua e não propriamente alvo de contradição.

Na verdade, este facto revela-se ainda mais frustrante, sobretudo porque a escolha desta peça específica de Timberlake Wertebaker é bastante interessante. Duas das peças desta dramaturga já foram anteriormente levadas à cena em Portugal, nomeadamente *O romper do dia* (*The Break of Day*, 1995), em 2001 no Teatro da Trindade INATEL (tradução de Luisa Costa Gomes e Miguel Tamen), e *Novas anatomias* (*New Anatomies*, 1981), um intrigante retrato da viajante e aventureira Isabelle Eberhardt, pela Escola de

Francesca Rayner
é Professora da
Universidade do Minho.

>
After Darwin,
 de Timberlake
 Wertenbaker,
 enc. Carlos António,
 TNDMII, 2007
 (Rita Calçada Bastos),
 fot. Margarida Dias/
 TNDMII.



Mulheres – Oficina de Teatro, em 2002 (tradução de Fernanda Lapa e Isabel Medina). Wertenbaker é uma dramaturga e tradutora anglo-americana que escreveu uma série de peças bastante diversificadas e bem urdidadas em termos de representação teatral durante as décadas de 80 e 90, a mais famosa das quais é *Our Country's Good* (1988). *After Darwin* (1998) é uma peça centrada em torno da representação de uma peça acerca de Charles Darwin e do seu conflito com Robert FitzRoy, o comandante do navio Beagle, a bordo do qual Darwin deu os primeiros passos rumo à formulação da sua teoria da evolução. Esta peça é representada por dois actores: um cuja carreira está em queda, mas que se mostra empenhado em trabalhar única e exclusivamente no teatro (Manuel Coelho), e o outro, um actor mais jovem, absolutamente indiferente ao facto de trabalhar no teatro, no cinema ou na televisão, desde que compense (André Levy). O debate científico sobre a evolução é, por isso mesmo, colocado numa posição de paralelismo em relação a um debate cultural sobre o declínio da noção do actor de teatro e a maior ascensão e protagonismo do *performer* de carácter generalista. A terceira personagem é Millie (Rita Calçada Bastos), a encenadora búlgara imigrante, para quem a peça é uma hipótese de poder finalmente conquistar o reconhecimento profissional e a possibilidade de permanecer no país.

A produção é bem encenada, com uma utilização boa do espaço cénico e da iluminação. As cenas entre FitzRoy e Darwin dominam a produção e fornecem uma forte sensação de um crescente conflito entre os dois homens, à medida que Darwin rejeita o apelo de FitzRoy para reflectir sobre as implicações sociais e religiosas decorrentes da publicação do seu trabalho sobre a origem das espécies. As perspectivas dos dois homens recebem o mesmo peso dramático e os seus diálogos em palco são bastante claros em termos daquilo que está no centro dessa dicotomia. As cenas entre os dois actores são mais curtas e estabelecem um paralelismo entre a adaptação biológica e cultural de forma algo pesada, embora os actores, que desempenham estes papéis, transmitam a noção de que o conflito sobre

se o indivíduo se deverá dedicar exclusivamente ao teatro ou se, pelo contrário, deverá aproveitar ao máximo o actual capital cultural composto por filmes e televisão, se encontra ilustrado através da diferença entre um estilo de representação mais realista e contemporâneo, associado a André, e um estilo mais antiquado e declamatório, associado a Manuel.

A decisão de incorporar as indicações cénicas da peça de forma a fazerem parte do papel de Millie é uma estratégia eficaz, acabando por dar um papel de maior relevo à actriz e criando a noção de que a peça está a ser construída à frente do público. No entanto, muitas vezes, a caracterização de Millie ultrapassa a transmissão de um sentido de urgência nessa *outsider* para cair na histeria. Assim, o bom trabalho na criação de um sotaque coerente em português para a personagem acaba por ser desvirtuado pela tendência para a gritaria na interpretação da actriz, o que, por vezes, faz com que as suas palavras sejam difíceis de entender pelo público. O único momento da representação em que a actriz reduz a estridência da sua interpretação, quando Millie revela inesperadamente um conhecimento outrora insuspeito acerca de Darwin e do seu trabalho a Manuel, ilustra a forma como teria sido possível criar uma personagem feminina menos unidimensional, capaz de contrabalançar as duas interpretações masculinas.

Mesmo quem esteja familiarizado com o debate entre FitzRoy e Darwin acaba por achar esta produção interessante, uma vez que o conflito entre os dois consegue gerar um bom efeito dramático. De igual forma, para quem estiver preocupado com o futuro do teatro no contexto actual e intermedial, a produção acaba por encenar um debate cultural bem contemporâneo capaz de levantar mais perguntas do que respostas. No entanto, esta posição deverá sempre ser complementada pela leitura da peça na íntegra (embora, infelizmente, não exista qualquer tradução da peça actualmente disponível) de forma a recordar-nos que, para que o teatro possa sobreviver no futuro, deverá exactamente assumir o mesmo tipo de riscos que esta produção não assumiu.

Um teatro das ideias, com muito humor

Christine Zurbach



<
Weisman e cara vermelha,
 de George Tabori,
 enc. Fernando Mora
 Ramos,
 Teatro da Rainha 2008
 (Carlos Borges,
 Bárbara Andrez
 e Fernando Mora Ramos),
 fot. Margarida Araújo.

Título: Weisman e cara vermelha (1991). *Autor:* George Tabori. *Tradução:* Carlos Borges. *Encenação:* Fernando Mora Ramos. *Acompanhamento dramaturgico:* Isabel Lopes. *Cenografia e figurinos:* José Carlos Faria. *Banda sonora:* Carlos Alberto Augusto. *Iluminação:* Fernando Mora Ramos e Carlos Assunção. *Interpretação:* Bárbara Andrez, Fernando Mora Ramos, Carlos Borges, José Carlos Faria / Octávio Teixeira. *Produção:* Teatro da Rainha. *Local e data de estreia:* Antiga Lavandaria do Centro Hospitalar das Caldas da Rainha, 13 de Março de 2008.

Falecido em Berlim em 2007, o dramaturgo e encenador húngaro de nascimento George Tabori pertenceu ao grupo dos artistas e intelectuais alemães que, como Brecht mas com o "acréscimo" da sua origem judaica, abandonaram a Alemanha perante a ascensão do nazismo nos anos 30. No seu longo exílio, entre 1935 e 1971, data do seu regresso à Alemanha Federal, passou pelos Estados Unidos onde traduziu para inglês a obra de Brecht e iniciou a sua carreira no cinema e no teatro. Deixa uma obra escrita multifacetada, composta por géneros diversos, entre ensaios, romances, argumentos para cinema e textos de teatro.

É precisamente na riqueza potencializada por um tal cruzamento de modelos de escrita, no hibridismo de características próprias de várias formas artísticas, que a encenação do Teatro da Rainha enraiza o espectáculo que concebeu a partir da peça de Tabori, *Weisman e cara*

vermelha, designada em termos genológicos pelo próprio autor como "western judeu". É nesse território que reside o aspecto central da proposta dramaturgica aqui desenvolvida, claramente inscrita numa obra que aposta na sua filiação no género cinematográfico, e também literário, do *western* em que predomina a figura do combate, aqui explorada sobretudo no plano espiritual e moral, entre dois homens que entram em confronto apesar de serem ambos vencidos da sociedade e da História.

Numa entrevista dada em 1990 à revista *Theater Heute*, e acertadamente publicada no programa que, como excelente hábito da companhia, acompanha o espectáculo, Tabori esclarece as circunstâncias da escrita da peça. De uma novela que lhe foi inspirada, ainda nos Estados Unidos, pelo ambiente político-ideológico criado pelas tensões raciais no fim dos anos 60 em que as próprias minorias

>
Weisman e cara vermelha,
 de George Tabori,
 enc. Fernando Mora
 Ramos,
 Teatro da Rainha 2008
 (Fernando Mora Ramos,
 Bárbara Andrez
 e Carlos Borges),
 fot. Margarida Araújo.



radicalizaram as suas posições relativamente aos seus apoios, cortando "especialmente com os intelectuais judeus de Nova Iorque", o escritor tirou uma peça de teatro sobre as contradições entre determinadas figuras de vítimas da opressão de inspiração racial em que se podem seguir os passos de uma luta entre dois indivíduos, arbitrada por uma terceira personagem que representa também o prémio final: Rute, a filha deficiente, adolescente crescida e sensível, nascida, segundo o seu progenitor, do pecado da carne impulsivamente cometido na mesa da cozinha.

Encenada pelo próprio autor em Viena em 1990, a peça é bem representativa da indesmentível eficiência pragmática da dramaturgia de Tabori que explora aqui a fórmula simples do encontro entre duas personagens e do conflito que suscita o preconceito racista que ambos transportam de modo algo inconsciente, até ao desfecho da acção. Na verdade, o significado simbólico da peça mantém-se presente na proposta dramática escolhida por Tabori, na medida em que vencedor e vencido se defrontam num terreno quase tão abstracto como o ringue do boxe, o da mítica paisagem construída do deserto californiano, tão amplamente divulgada (e esvaziada por isso de qualquer realismo) pelas produções da indústria cinematográfica de Hollywood.

Empenhada desde a sua fundação num modo coerente de conceber a prática do teatro como era entendida por Vitez, e é recordada pelo encenador Mora Ramos, como "teatro das ideias", a companhia do Teatro da Rainha propõe ao espectador uma leitura ao mesmo tempo política, ética e poética da obra de Tabori. Política, no desafio que encerra a delicada temática ideológica (no sentido de expressão de ideias) representada pelo drama do protagonista, o judeu americano Weisman (o homem branco), cujo caminho atravessa o de um representante típico de uma minoria, o (pseudo)Índio chamado Cara Vermelha, com quem trava um derradeiro combate. Na verdade, o Índio não o é: é Joe Cuaoléu, antisemita e reparador de postes de electricidade no deserto, branco que traz no corpo um cosmético cor de cobre, que não

consegue lavar sem ficar com a pele em carne viva, mas que lhe permitiu passar a noite, a salvo, num hotel de Albuquerque frequentado por índios... Ética, na medida em que esse mesmo combate não opõe o bom e o mau como no *western*, mas obriga o espectador a reconsiderar a personagem do pecador, a pôr em questão a bondade que estaria do outro lado, aquela que, como explica Tabori, leva Caim a aniquilar Abel por causa da insuportável bondade do irmão. Poética, no tratamento artístico dado à montagem do texto, na opção pelo aprofundamento das potencialidades teatrais de uma escrita e de uma dramaturgia que resultam, no espectáculo, num objecto visual largamente alimentado pelo universo de imagens nascidas da especificidade da experiência biográfica e literária do dramaturgo George Tabori.

Fazendo justiça à qualidade literária do texto, que encontra na tradução realizada por Carlos Borges uma reescrita teatralmente eficaz, nos diálogos como nas longas narrativas do pseudo-índio, e sobretudo no duelo verbal final, a proposta do Teatro da Rainha realça a importância da experiência do autor na construção de textos narrativos irmanados com guiões para o cinema. Num recorte em oito quadros, a acção recupera o modelo convencional, historicamente consagrado, de toda a ficção que (ainda) visa contar uma história, entendida como sequência encadeada de acções logicamente organizadas, com personagens ao mesmo tempo individualizadas e simbólicas, num espaço e num tempo definidos. Juntando-se-lhe o molde clássico da tragédia como expressão da fatalidade do destino humano, aliada ao fundo comum entre todos de referências culturais bíblicas e judaicas, a história contada evolui passo a passo, encaminhando Weisman para "o último assalto", insistindo na reiteração de conotações tragicómicas onde são reconhecíveis a auto-ironia própria do dito humor judeu, excelentemente presente no jogo dos actores.

Numa progressão cronológica sem rupturas, a peça vai confirmando a premonição inscrita logo na imagem inicial da condenação da personagem do judeu. No cenário,



Weisman e cara vermelha,
de George Tabori,
enc. Fernando Mora
Ramos,
Teatro da Rainha 2008
(< Fernando Mora Ramos;
> Bárbara Andrez),
fot. Margarida Araújo.
< >

a morte que o espera surge simbolizada no abutre, magnífico adereço a que também é permitido "intervir" na acção, que aparece poisado na árvore ressequida do cenário desértico e que o espectador descobre assim que entra na sala. O deserto é exposto na sua tipologia imediatamente reconhecível: ameaçador, é fielmente copiado dos *décors* hollywoodescos com o artifício colorido das Montanhas Rochosas pintadas pelo cenógrafo José Carlos Faria sobre dois biombos plantados de cada lado do palco, as pedras e a areia amarelada, os arbustos acastanhados, o céu sobre o ciclorama que passará do azul intenso, diurno, para o cair da noite com o inevitável luar esbranquiçado.

Do mesmo modo que o tempo, sem surpresa na sua progressão irreversível para o final da acção, o espaço é concebido de modo a intensificar sinais inequívocos de desumanização. Só a caricata e invencível esperança do seu pai, que reclama o mérito de ter sobrevivido à Depressão de 1929, a Hitler e à própria esposa..., pode estimular na filha, Rute, o sonho de regar flores imaginárias quando se está a aliviar atrás dos arbustos. Às imagens visuais juntam-se sinais sonoros, também eles associados ao espaço convencional: uma partitura sonora construída sobre a citação ou evocação das memoráveis bandas sonoras criadas por Ennio Morricone para Sérgio Leone, o som discreto da flauta do Índio e também o ruído dos cascos do cavalo ou canções, melopeias e orações judaicas vagamente esboçadas pelas personagens.

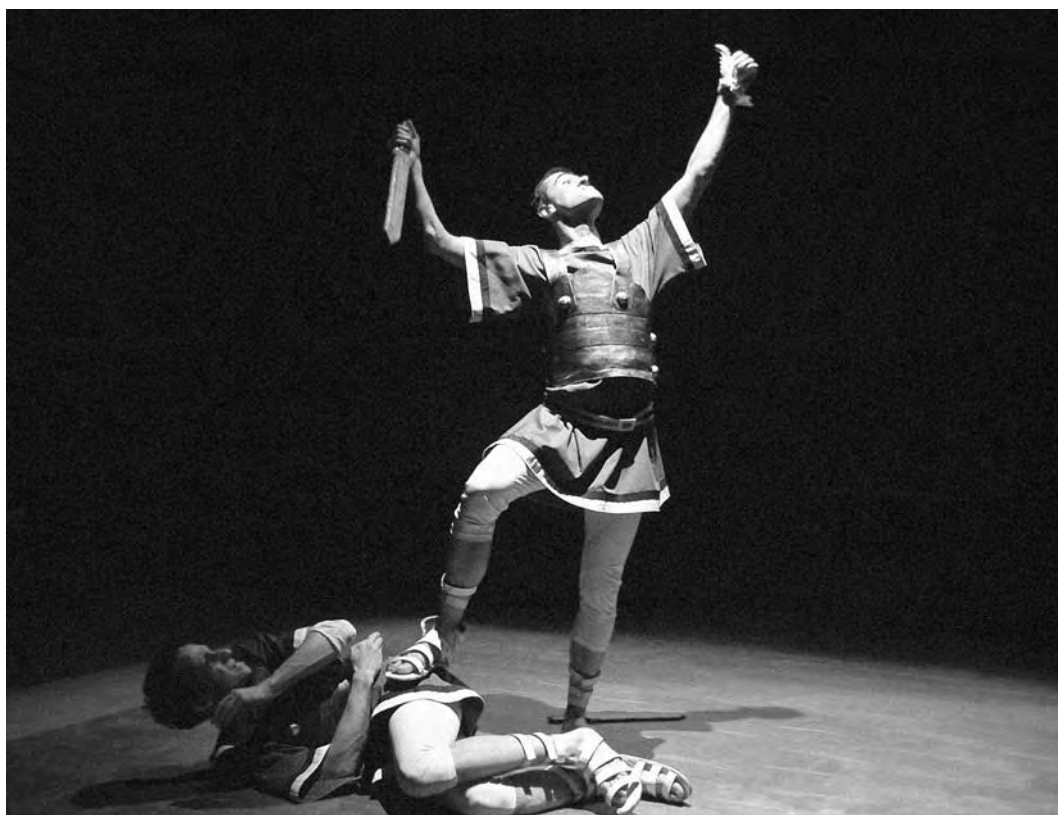
Contrariando o excesso do que é imediatamente banal e, por isso, reconhecível na cenografia (na citação sublinhada até ao cliché), a estranheza necessária para suscitar a reflexão do espectador como recomenda a tradição brechtiana que aqui se adivinha, surge logo com o aparecimento das primeiras personagens, totalmente improváveis na paisagem de um *western*, e que, como verdadeiros *aliens*, contrariam as figuras convencionais da tipologia.

Em vez do *cowboy* ou do pistoleiro, entram em cena duas figuras recortadas na tela, que cambaleiam até ao

meio do palco, param e dão início à acção: um pai judeu viúvo, de luto, vestido a rigor com chapéu e gravata preta, figura irrisória – e muito humana – interpretada pelo actor e encenador Fernando Mora Ramos, e que perderá durante a peça qualquer ilusão sobre si mesmo e sobre a humanidade em geral; a filha, "bonita, apesar de mongolóide e de ter várias limitações", interpretada com um trabalho gestual e vocal rigoroso por Bárbara Andrez, uma personagem, supostamente frágil, de uma deficiente em luta pela sua própria vida. No cumprimento da promessa feita de espalhar as suas cinzas no local onde, segundo diz, ela foi feliz outrora, "à esquina da Riverside Drive com a 99", o judeu transporta, num saco de papel, a urna da mulher Bella, falecida "apesar dos milagres da ciência (...) de um dente de siso atrasado". Perderam-se ao desviarem-se do seu caminho para Leste. Fragilizados, são assaltados por um caçador que, à falta de cavalos, lhes rouba o carro. A esperança de uma salvação surge, mais tarde, com a chegada de uma figura localmente credível: um Índio, montado num burro, mas que a pouco e pouco vai desvendar a sua verdadeira condição de homem branco que, para salvar a própria pele, se pintou de cor vermelha e usa tranças postiças e que continua disposto a lutar pela sua sobrevivência, a qualquer preço. Numa leitura ao mesmo tempo lúdica e inquietante da personagem, o actor Carlos Borges conduz, com as duas criaturas desamparadas, a inteligente demonstração construída pelo dramaturgo da inevitável ausência de solidariedade entre os oprimidos, aqui exposta sem ambiguidades, até ao derradeiro duelo (ou sua caricatura) que deve concluir todo o *western* digno desse nome.

Uma encenação que propõe, para o espectador contemporâneo, uma lição ao mesmo tempo didáctica – ao reatar com a função primordial de um teatro de ideias – e humorística – ainda que não desprovida de bastante amargura e até crueldade –, sobre a inelutável dimensão trágica do destino de quem nasce judeu, deficiente ou índio no mundo que é o nosso.

>
Pax romana,
 texto e enc. Nuno Pino
 Custódio,
 ESTE – Estação da Beira
 Interior, 2006
 (Sérgio Diogo
 e Pedro Diogo),
 fot. António Suupico.



Paz e guerra com humor crítico

Maria Helena Seródio

Título: Pax romana (2006). *Dramaturgia e encenação:* Nuno Pino Custódio. *Música:* Fernando Mota. *Figurinos:* Marta Carreiras / ESTE.

Equipamento bélico: Nuna Elias (Aprendiz de Feiticeiro). *Desenho de luz:* César Fortes e Pedro Fino. *Interpretação:* Alexandre Barata, Pedro Diogo e Sérgio Fernandes. *Produção:* ESTE – Estação Teatral da Beira Interior. *Local e data de estreia:* Auditório da Escola Secundária do Fundão, 4 de Maio de 2006.

Para o João C., no seu 6.º aniversário

Há dois anos em cena – na forma ambulante e pouco noticiada pela imprensa de referência como costuma ser o destino das companhias que trabalham fora das grandes cidades –, o espectáculo da ESTE (Estação Teatral da Beira Interior) dá um testemunho expressivo do valor artístico de alguns dos projectos que tomam forma em lugares "descentrados". Circulou pontualmente por Lisboa¹, é certo, mas poucos terão sabido da sua passagem. Numa dessas vezes, a cena foi implantada no largo do castelo de S. Jorge – durante o Festival de Máscaras e Comediantes que Filipe Crawford organiza – o que lhe acrescentava o prazer da cena ao ar livre e uma nada excêntrica ligação ao lugar, onde se desenrolava o espectáculo, pela temática da paz/guerra que a peça tão esplendidamente satiriza. Entretanto, e felizmente, a carreira do espectáculo prossegue e algumas andanças mais estão já prometidas, como regista a agenda da companhia, desta vez para os Açores e a Galiza.

O que mais impressiona neste espectáculo é a extraordinária integração de todos os seus elementos para a criação de um objecto artístico exigente na qualidade e, ao mesmo tempo, de uma notável comunicabilidade.

O registo dominante é o cómico que busca na técnica de *Commedia dell'Arte* o seu suporte principal (no trabalho da máscara facial – que não obriga ao uso de um artefacto que tape total ou parcialmente a cara do actor – e na expressividade do corpo), mas percebe-se o muito que se lhe acrescenta de forma preciosa: no "texto", nas sonoridades, na citação da banda desenhada (nomeadamente nos figurinos e composição dos "romanos" que nos reporta aos livros do Asterix), nas marcações, nos tempos e, enfim, num vasto número de cuidados que se percebem na ordenação maior da cena que é, fundamentalmente, da responsabilidade de Nuno Pino Custódio.

Na carreira – de já mais de 16 anos – deste jovem encenador² encontramos clássicos da dramaturgia contemporânea (como Cocteau e Beckett) no início da sua carreira no Teatro Experimental A Barca, que criou e dirigiu em 1991. Nessa altura já passara por uma aprendizagem da "técnica" da *Commedia dell'Arte* com Filipe Crawford – que considera seu Mestre – e, curiosamente, como Nuno Pino Custódio reconhece, o trabalho sobre *A voz humana* e *Dias felizes* já foi

¹No Castelo de S. Jorge a 1 de Setembro de 2006, e de 8 a 11 de Março de 2007 no Chapitô.

²V. em <http://www.fl.ul.pt/CEbase/reports/client/Report.htm?ObjId=3438&PessoaObjId=3438> a ficha individual de Nuno Pino Custódio.

<>
v

Pax romana,
texto e enc. Nuno Pino
Custódio,
ESTE – Estação da Beira
Interior 2006
(< Alexandre Barata,
Pedro Diogo
e Sérgio Fernandes;
> Pedro Diogo,
Sérgio Fernandes
e Alexandre Barata;
v Sérgio Fernandes,
Alexandre Barata
e Pedro Diogo),
fot. Ricardo Brito.

consequência dessa aprendizagem, mas num sentido de procurar um caminho mais pessoal. No espectáculo que encena em 1993 – *Pretextos e acidentes* – avança um pouco mais nesse percurso de experimentar em situação de encenação a mesma "técnica" que tinha adquirido aparentemente como ferramenta para a improvisação.

Essa aprendizagem e a procura de um caminho próprio têm passado por outras experimentações e outros desafios. Foi o caso, notável a vários níveis, do texto que escreveu e interpretou (dirigido por Miguel Seabra e no contexto do Teatro Meridional) – *O relato de Alabad* (2002)³ – sobre a conquista de Lisboa pelos cristãos, mas perspectivada pelo "outro lado", o dos vencidos, numa visão inteligentemente emotiva, a que não faltava algum humor depurado, próximo do que está, afinal, na base da própria *Commedia dell'Arte*. É, de resto, nesse registo que Nuno Pino Custódio tem trabalhado com o Teatro Meridional, quer em treinos específicos, quer na construção de máscaras e, num caso muito particular, na encenação de um texto muito complexo de Sinisterra – *O grande teatro de Oklahoma* (em 2005) – sobre textos de Kafka, uma experiência elaborada e complexa, com algumas imagens expressivas e momentos fortes, mas de uma mais difícil comunicabilidade.

No caso desta *Pax romana*, e no contexto da companhia que agora dirige no Fundão, Nuno Pino Custódio regista uma excepcional criação cénica que dá testemunho de um trabalho sério, meditado, culto, de candente actualidade, apresentado-a, todavia, de uma forma cômica, quase ligeira, embora com um indiscutível rigor no gesto, no movimento e em muitos outros aspectos da sua materialização cénica. Trata-se de usar um contexto "cultural" – da Roma imperial – para, num dos seus "fragmentos" da "máquina de guerra", desconstruir poses de autoridade, ridicularizar pretensões e, sobretudo, rever

algumas dessas pretensões em momentos posteriores, nos breves discursos em que identificamos Hitler ou Bush ou outras vozes de explícita convocação do gesto predador da guerra.

História propriamente dita não há, mas inicia-se a acção teatral no escuro, enquanto se ouve uma espécie de coro em surdina e uma atmosfera musical que Fernando Mota inventa com mestria e acerto. Sobre o rectângulo do lugar de cena começamos a distinguir – nos seus belos fatos verdes, sandálias de tiras até aos joelhos, armaduras, capacetes e lanças – um "pelotão" de três legionários romanos, que recuperam de ferimentos da guerra enquanto se ouvem muitos "suspiros" de dor: um está de muletas, as caras estão escoriadas, sugestivamente maquilhadas e em composições hilariantes. Apesar disso, porém, e mesmo longe do que seria o campo militar, Maximus, Tullius e Caius persistem teimosamente nos treinos. O primeiro, barrigudo e de cara entumescida, é quem dá (ou quer dar) o treino, mas tudo aquilo acaba por parecer desconexo e absurdo, algo entre os irmãos Marx, Charlot ou Woody Allen no seu melhor. Um permanente linguajar de "latinorum" (alguns *estupidus, canastronem, falhatum, ego individualis*, etc.), o desencontro entre as ordens e o seu cumprimento, o desacerto dos passos à esquerda ou à direita, pequenos gestos de desobediência, muitos "Ave, Caesar", uma pretensa luta de gladiadores à espera do polegar para cima ou para baixo (enquanto não vem a ordem, o vencedor limpa as unhas com o facalhão de madeira...), e a tenebrosa – mas aqui dita de forma mais ou menos desprendida – frase de Suetónio com que os gladiadores saudavam o imperador "Ave, Caesar, morituri te salutant" (Salve, César, aqueles que vão morrer saúdam-te).

É, por muitas razões, um trabalho exemplar: de rigor na composição do gesto, movimento e expressão facial; de imaginação delirante na linguagem inventada; de "reconstrução" criativa do vestuário romano (desenho brilhante da Marta Carreiras); de inventiva criação de sonoridades vocais e musicais; de acertadíssimo compasso na ridicularização da guerra e dos "treinos" militares; no jogo magnífico que empreende com os espectadores.

Se a expressão de Karl Valentin – de que o teatro deveria ser obrigatório – pode ter alguma validade acertada é com este espectáculo: é para maiores de 6 anos, mas não haverá nenhum adulto que, ao ver este espectáculo, não sinta ter regressado também ao olhar de pura alegria dessa idade. Essa obrigação deveria ser para cumprir.

³ Embora exista um texto policopiado desta peça, é lamentável não ter sido ainda publicada, o que a deixaria mais disponível para outras realizações teatrais.

Se os pés habitassem os sapatos

Sebastiana Fadda

>
O senhor Ibrahim e as flores do Corão,
 de Eric-Emmanuel
 Schmitt,
 enc. João Maria André,
 Teatro Académico de Gil
 Vicente & Camaleão
 Associação Cultural, 2007
 (Hélder Wasterlain
 e Rui Damasceno),
 fot. Rita Carmo.



Título: O senhor Ibrahim e as flores do Corão (1999). *Autor:* Eric-Emmanuel Schmitt. *Tradução e adaptação:* João Maria André (a partir da versão dramaturgica para dois actores de Ernesto Caballero). *Encenação:* João Maria André. *Assistente de encenação:* Helena Faria. *Cenografia, adereços de cena e design gráfico:* Miguel Dominguez. *Figurinos e adereços:* Andrea Inocência. *Música original:* João Lôio. *Desenho de luz:* Nuno Meira. Teatro Académico de Gil Vicente & Camaleão Associação Cultural. *Local e data de estreia:* Teatro Académico de Gil Vicente, Coimbra, 5 de Julho de 2007.

Dramaturgo, romancista, guionista, cineasta e tradutor de sucesso internacional, Eric-Emmanuel Schmitt estreou-se em 1991 com *La nuit de Valogne*, a que se seguiram muitas outras peças, pluripremiadas e representadas em muitas línguas e em muitos países: *Le visiteur* (1993), *Golden Joe* (1995), *Variations énigmatiques* (1996), *Le libertin* e *Milarepa* (ambas de 1997), *Frédéric ou le boulevard du crime* (1998), *Hôtel des deux mondes* (1999), *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* (1999), *Oscar et la dame rose* (2003), *Petits crimes conjugaux* (2003), *Mes Evangiles: L'Evangile selon Pilate* e *La Nuit des oliviers* (ambas de 2004), *La tectonique des sentiments* (2005) e as peças curtas em um acto *L'école du diable* (1996), *Le bâillon* (1999), *Mille et un jour* (2000)¹. Algumas delas convocam mitos literários (*La nuit de Valogne* é uma releitura do mito de Dom João e *Mes Evangiles* reinterpreta episódios do Novo Testamento) e figuras da história da cultura (em *Le libertin* surge Diderot e em *Le visiteur* Freud). Sobre temas de candente actualidade verte o "Ciclo do Invisível", que, servindo-se das modalidades dramática e/ou narrativa e cinematográfica, propõe a convivência

pacífica inter-religiosa, num mundo em que as religiões são por vezes pretexto para intolerâncias maiores e dissimuladas (*Milarepa* convoca o budismo, *Monsieur Ibrahim* o islamismo sufi, *Oscar et la dame rose* o cristianismo, *L'enfant de Noé*, de 2004, o judaísmo).

É quase exclusivamente como dramaturgo que o autor é conhecido também em Portugal, onde já teve visibilidade graças a várias produções, nacionais e internacionais, que foram levadas à cena em vários palcos do país: *A mordaza* (Teatro Plástico, 2000), *A visita* (Novo Grupo/Teatro Aberto, 2001), *Varições enigmáticas* (Teatro S. Luiz, 2002; Seiva Trupe, 2004), *Hotel dos dois mundos* (Teatro Nacional D. Maria II-Cristina Carvalhal Produções Artísticas, 2006), *Pequenos crimes conjugais* (Teatro Nacional D. Maria II, 2007), *O senhor Ibrahim e as flores do Corão* (Urúc Teatro, 2007; CAC-TAGV, 2007), *Óscar e a senhora cor-de-rosa* (Teatro Nacional D. Maria II, 2008)².

A produção portuguesa de *O senhor Ibrahim e as flores do Corão* (pela Camaleão Associação Cultural e Teatro Académico de Gil Vicente) foi apresentada em Coimbra no início de Julho de 2007 e em Lisboa, no Instituto Franco-

¹ Mais informações em www.eric-emmanuel-schmitt.com/.

² Veja-se www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm.



<
*O senhor Ibrahim
 e as flores do Corão,*
 de Eric-Emmanuel
 Schmitt,
 enc. João Maria André,
 Teatro Académico de Gil
 Vicente & Camaleão
 Associação Cultural, 2007
 (Hélder Wasterlain
 e Rui Damasceno),
 fot. Rita Carmo.

Português, em finais de Março de 2008. Se não fosse pela forma dialogada, poderia pertencer ao género do conto de iniciação (pelo seu enredo) de atmosfera fantástica (pela incidência da imaginação na transfiguração do real e até pelas insinuações semânticas da onomástica e da toponomástica). A acção passa-se na Rue Bleue (Rua Azul), onde o velho Ibrahim (forma árabe do hebraico Abraão, muçulmano sufi, literalmente "pai duma multidão") tem uma mercearia. O jovem adolescente Moisés (judeu, literalmente "aquele que foi salvo das águas") vai à mercearia desse homem roubar latas de conservas. O acanhamento do rapaz encontra a benevolência do velho, e o mútuo desconhecimento consegue ser suplantado pela familiaridade. O diálogo envolve-os progressivamente, e da conversa genérica passa-se à forma do intercâmbio intergeracional e, deste, a uma confiança e cumplicidade que, devagar, permitem a construção duma relação feita de afecto e respeito. Poder-se-ia considerar uma relação parental por escolha deliberada.

Do ponto de vista dramaturgico, o público presencia as trocas de informações e conversas que vão desde episódios do quotidiano a verdades insondáveis. Menciona-se uma passagem da vedeta Brigitte Bardot pela loja, ou então a promessa de redenção da carne pelo sexo mercenário na Rue du Paradis (Rua do Paraíso). Mas há também os pequenos gestos. Como o ensinamento do

sorriso, das boas maneiras e da boa disposição, bem como a distinção entre ricos e pobres, cujo reconhecimento é efectuado a partir da avaliação do seu lixo. A gorjeta para o rapaz quando vai fazer as compras e que é acrescentada por Ibrahim à conta que o jovem deverá apresentar ao pai. A oferta dum par de sapatos, como sinal de ingresso e admissão no mundo dos adultos. Ou ainda o convite para beber no espaço privado, numa comunhão ritual entre homens. Outras vezes basta a imaginação para viajarem num hipotético carro rumo às diferentes civilizações, ou então partilhar o espaço místico da dança cósmica dos dervixes rodopiantes, que assim procuram libertar o coração espiritual, prisioneiro dos seus remanescentes invólucros físicos. Porque todos os homens precisam de um templo onde rezar: nem que seja o do seu próprio corpo, ou o da interioridade.

Acerca de Ibrahim, fechado como aquele livro sagrado que tem na loja, permanece um certo mistério. Fleumático e de verbo comedido, por ele falam sobretudo as suas acções. Quanto ao jovem, saber-se-á que foi abandonado pela mãe, a seguir será pelo pai, que morrerá suicida. Mas quando ainda estava em vida, o pai já tinha abandonado o filho a si próprio. É por isso que o comerciante, que se apercebeu da solidão de Moisés, por ele chamado Momo, acaba por ocupar um enorme lugar vazio na afectividade do rapaz. Será Ibrahim que acalmará

<>

*O senhor Ibrahim
e as flores do Corão,*
de Éric-Emmanuel
Schmitt,
enc. João Maria André,
Teatro Académico de Gil
Vicente & Camaleão
Associação Cultural, 2007
(Rui Damasceno
e Helder Wasterlain),
fot. Rita Carmo.



ressentimentos e sentimentos de culpa pelo dúplice abandono: o pai biológico tinha a sua própria tragédia de desamparo, pois sobrevivera aos campos de extermínio nazi enquanto os pais dele morreram no massacre. E será ainda o velho que permitirá a reconciliação interior com a reaparecida mãe. Que uma aludida adopção passe a ter viabilidade legal é apenas um pormenor formal, pois de facto ela já está em vigor, na prática militante do quotidiano.

Na verdade, é pelo diálogo que, neste palco, mesmo acontecendo pouca coisa, se passa muito mais do que é dito: o encontro entre dois seres humanos de culturas diferentes e que vivem normalmente de costas viradas uma para a outra; a partilha da intimidade, de que o tratamento do rapaz pelo sobrenome Momo é um prenúncio desde o início; a aprendizagem da comunicação e a iniciação à vida, por parte do rapaz; a transmissão do saber, da memória e da vivência, por parte do velho.

O livro referido no título da peça, o *Corão*, é antes de mais o símbolo do inatingível, do enigma supremo e absoluto. As flores secas que aí estão guardadas representam a vida encerrada no âmago do mistério, bem como os rastros efémeros deixados pelos transeuntes de passagem. Por isso ler o livro não serve, estando o seu código ininteligível para os demais. No entanto, há pequenas frestas luminosas que apontam caminhos. Para se aprender, fala-se com as pessoas. Para se descobrir o segredo da felicidade, tem que se viver lentamente. Tendo presente a pequenez humana (de que os cheiros corporais são o memorando) e a sua miséria (cada homem só tem duas coisas: a sua cama e os seus sapatos). Contudo, se os pés habitassem os sapatos, haveria consciência do seu lugar no espaço, bem como da sua ligação com o pó da terra que pisam. Para estabilidade e orientação num universo sem norte.

Uma narração bonita, que faz apelo aos bons sentimentos, à fraternidade e à solidariedade, contra os fanatismos, em defesa de valores autênticos, de final sereno. O velho irá deixar a vida sem remorsos nem rancores, porque teve uma boa vida e soube vivê-la. O rapaz tornar-se-á mais confiante e seguro, acolhendo a sua identidade cultural adquirida, e mestiça, de cabeça erguida. Momo receberá a herança humana e patrimonial de Ibrahim, de quem irá ocupar o lugar na loja, passando a ser para todos, inclusive para a mãe reintegrada na sua existência, o "árabe" do bairro. Porque essa loja está aberta das oito à meia-noite, domingos incluídos.

A realização cénica foi pouco elaborada, despreziosa, de ilustração por vezes estereotipada, que se reflectiu também no registo imprimido na interpretação. Os actores Rui Damasceno (Ibrahim) e Helder Wasterlain (Momo) caracterizaram as suas personagens de forma algo previsível, mas não despidida: um velho de voz grave e tom pausado, um jovem de aspecto tímido e posturas desajeitadas. O espaço cénico realisticamente pobre permitiu algum movimento devido às estantes giratórias que criavam sugestões de outros ambientes. Para medir o desenrolar do tempo e as mudanças de cenas, recorreu-se ao baixar das luzes e à música de piano como fundo. Sem sobressaltos, nem rasgos de ousadia, esta produção foi porém muito digna e teve o mérito de reconciliar o espectador com um teatro humanista que não pode ser arredado dos palcos em nome de modas, ideologias ou experimentalismos de turno. Talvez procure ser complacente e agradar ao público, mas é por ideais que vale a pena preservar.

Meu Deus, dai-nos sempre poetas assim obscuros!

Catarina Maia



<

As portas da percepção, de William Blake, dir. Mário Montenegro, Marionet Et TAGV, 2007 (Tanya Ruivo), fot. Francisca Moreira.

Título: Uma ilha na lua (*An Island in the Moon*, 1784). Autor: William Blake. Tradução: Manuel Portela. Direcção artística: José Geraldo. Figurinos: Isabel Pereira. Música original: Joaquim Pavão. Maestro: Carlos Marques. Interpretação musical: Orquestra Clássica do Centro. Cantores: Carla Pais (soprano) e Bruno Pereira (baixo). Desenho de luz: Celestino Gomes e José Geraldo. Interpretação: António Mortágua, Filipa Freitas, Helena Faria, José Geraldo e Pedro Malacas. Vídeo: Filipa Freitas. Produção: Camaleão Associação Cultural e Teatro Académico de Gil Vicente. Local e data de estreia: Coimbra, Teatro Académico de Gil Vicente, 8 de Novembro de 2007.

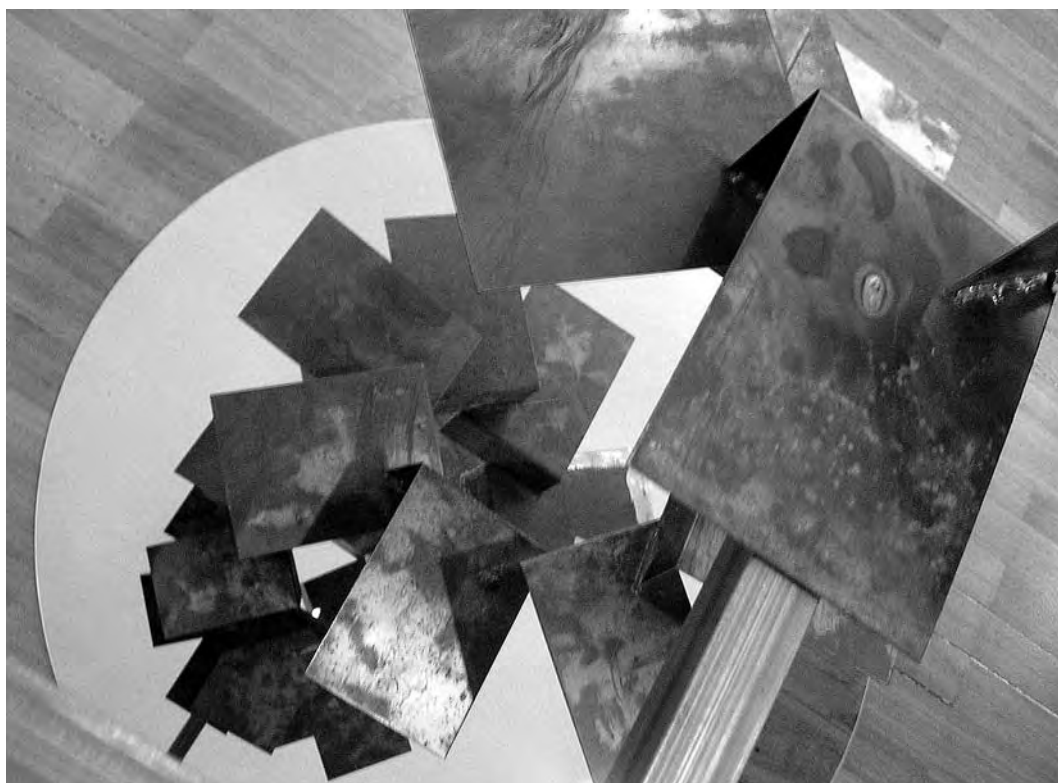
Título: As portas da percepção (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1790; *The Book of Thel*, 1789; *The [First] Book of Urizen*, 1794; *The Song of Los*, 1795; *The Book of Ahania*, 1795; *Visions of the Daughters of Albion*, 1793; *Songs of Innocence and Experience*, 1794). Autor: William Blake. Ideia, tradução e selecção de textos e imagens: Manuel Portela. Direcção artística: Mário Montenegro. Assistência de direcção e produção executiva: Alexandre. Cenografia e figurinos: Pedro Andrade. Sonoplastia: Rui Capitão. Desenho de luz: Rui Simão. Vídeo: Laetitia Morais. Interpretação: Anabela Fernandes, Mário Montenegro, Nuno Fareira, Tanya Ruivo. Produção: Marionet e Teatro Académico de Gil Vicente. Local e data de estreia: Coimbra, Teatro Académico de Gil Vicente, 23 de Novembro de 2007.

Depois do ciclo dedicado a Beckett em 2006, o Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV) escolheu o mês de Novembro de 2007 para celebrar William Blake (1757-1827). O ciclo de programação interdisciplinar *Blake no TAGV* mobilizou, durante todo o mês, exposições, música, rádio, teatro, multimédia, cinema e debates em torno e a partir da obra do autor inglês. Os 250 anos sobre o seu nascimento foram, nas palavras de Manuel Portela, director do TAGV

e responsável pela concepção do ciclo, apenas um pretexto. O objectivo foi sobretudo, e em primeiro lugar, o de "celebrar e dar a conhecer de forma alargada a obra de um dos grandes artistas da humanidade". Esta intenção integrou portanto uma justíssima homenagem ao rememorar o mundo da figura obscura e visionária que foi William Blake. Este ciclo abriu com a exposição "7 visões de William Blake", integrando a participação de sete artistas (Pedro

Catarina Maia é mestrande em Estudos Artísticos (especialização em Estudos Cinematográficos) e monitora na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

>
 Sete representações
 possíveis em torno da
 Escada de Jacob,
 Carlos Antunes, 2007,
 fot. Manuel Portela.



¹ Estas imagens podem ser vistas no sítio do *The William Blake Archive* (<http://www.blakearchive.org/blake/>), um arquivo *on line* dedicado à obra de Blake. Começou a ser publicado em 1996 e tem continuado a expandir-se desde então, com novos materiais digitalizados e acrescentados periodicamente. Trata-se de uma publicação do Instituto para Tecnologia Avançada nas Humanidades, da Universidade da Virgínia, organizado por Morris Eaves, Robert Essick e Joseph Viscomi. O arquivo oferece ao ciberleitor imagens digitalizadas das diferentes versões dos livros iluminados, além do texto completo dos poemas, com informação textual e comentários múltiplos.

² Manuel Portela, "Organizar o efémero 2", texto lido na abertura do ciclo, a 6 de Novembro de 2007, disponível no blogue institucional: <http://www.blogtagv.blogspot.com>.

Pousada, Armando Azevedo, António Olaio, Emanuel Brás, Teresa Amaral, Gilberto Reis e o Atelier do Corvo) a quem foi proposta a criação de obras originais a partir de sete gravuras do poeta inglês. A exposição ocupou (literalmente) a sala do café-teatro durante toda a extensão do ciclo (6 a 28 de Novembro) com vários quadros, entre os quais destacaria "Watching Newton from Outerspace", um trabalho de António Olaio que propõe um jogo inteligente com a gravura original, Newton (1795, c. 1805). A escolha de um novo enquadramento, como refere Olaio, valoriza a verticalidade ausente, "o espaço para onde este Newton não olha", e a destruição da pose perfeita e perfeitamente distante que Newton apresenta, conseguida com o uso de um modelo real (um aluno de Olaio), olhando directamente para nós. Desmonta-se assim a "farsa" da representação, transpondo o tema para a realidade imediata, ao mesmo tempo que o re-transcendentaliza, apostando no espaço sideral como ponto de vista. Para facilitar o confronto com as novas obras, foram expostas em paralelo reproduções miniaturizadas das sete gravuras seleccionadas.

Não sendo possível num tão curto espaço referir a totalidade das obras expostas, uma referência ainda para a instalação "Sete representações possíveis em torno da Escada de Jacob", produzida pelos artistas Carlos Antunes e Désirée Pedro (do Atelier Corvo), que chama primeiramente a atenção do visitante pela sua dimensão: um enorme cedro invertido (copa no chão e tronco no ar) ocupava o centro da sala. Passada esta primeira impressão, a obra destaca-se pelos pormenores que pedem ao visitante que a observe de perto, que a investigue e que a contorne. É precisamente na miniatura, através do uso privilegiado de espelhos paralelos, que se cria a ideia de ligação infinita ao infinito – conceito presente na pintura de Blake, *Jacob's Dream* (c. 1805), referindo-se, como é evidente, ao sonho de Jacob (Génese, 28: 12) onde este descreve uma escada que une a Terra ao Céu.

A inauguração desta exposição fez-se com a mesa-redonda Blakeana 1: "Blake pintor", que contou com a presença dos artistas que realizaram obras a partir de gravuras e pinturas de William Blake para a exposição. Em simultâneo, na sala branca do TAGV, "William Blake: Livros iluminados", uma videoprojecção integral das páginas de dezassete livros iluminados (1788-1820) do autor inglês, ofereceu aos curiosos a oportunidade de observarem em grandes dimensões e com excelente definição uma enorme amostra da obra extraordinária de William Blake¹. Trata-se de uma obra visionária e proto-vanguardista que uniu as áreas da gravação, da pintura e da poesia num tempo em que, como nota Manuel Portela, a industrialização do livro se começava a afirmar.

À semelhança das duas exposições, decorreu durante todo o ciclo o projecto "Rádio Blake: Versões de William Blake". A colaboração entre o TAGV e a Rádio Universidade de Coimbra fez a montagem e difusão de um conjunto de traduções de poemas de William Blake e de composições musicais baseadas na sua obra. Este projecto permitiu aos ouvintes não só ficarem a conhecer versões vivas dos poemas, como também perceberem a qualidade atemporal e verdadeiramente inspiradora da obra de Blake, visível nas mais ou menos improváveis apropriações criativas de músicos do século XX, entre eles, Billy Bragg, Bob Dylan, Patti Smith, Van Morrison ou os Doors.

Do que foi dito até aqui e do que se segue fica a ideia de "colaboração" como a palavra-chave deste ciclo. Se observarmos atentamente o programa de Blake no TAGV percebemos desde logo que ele testemunha uma aposta na criação, colaboração e co-produção com companhias artísticas locais. Esta é a intenção deliberadamente assumida pela actual direcção do TAGV, a sua linha orientadora, apesar das reais dificuldades financeiras que o Teatro atravessa. Em certa medida, estas dificuldades devem-se ao não reconhecimento público do



TAGV como aquilo que ele é, ou deveria ser sempre, "um instrumento de uma política artística estruturada para Coimbra"².

No âmbito deste ciclo foram estreadas duas produções do TAGV: *Uma ilha na lua*, pela companhia Camaleão e com a colaboração da Orquestra Clássica do Centro, e ainda o espectáculo *As portas da percepção*, pela Marionet. *Uma ilha na lua*, com direcção artística de José Geraldo e música composta de raiz por Joaquim Pavão para orquestra, soprano, baixo e narradores, parte do texto homónimo de William Blake, escrito em 1784. Este texto é uma obra inacabada, constituída por um conjunto de diálogos e canções satíricas, sem um nexo óbvio, o que torna a transposição para palco uma tarefa difícil, que a Camaleão soube, porém, contornar com engenho. Em vez de tentar disfarçar este carácter fragmentado do texto (utilizado na íntegra, em tradução de Manuel Portela), José Geraldo opta por exacerbar esse aspecto, apostando na forte demarcação operada pela música de Joaquim Pavão. A música vai progressivamente ocupando um lugar de maior destaque dentro da peça (três andamentos musicais, com 19 canções e narração), suplementando o texto dramático. Não é contudo certo que esta "solução" tenha ajudado à dinâmica do espectáculo, uma vez que para o final da peça os diálogos são constantemente interrompidos por canções e o canto não deixava perceber as letras que também eram paródias, que assim se perderam.

A paródia e a ironia são dois recursos muito caros a Blake. Em *Uma ilha na lua* o poeta tematiza os códigos sociais para, através das conversas de um grupo singular de habitantes de uma ilha na lua, cujos nomes alegóricos tipificam as personagens (Cínico, Pitagórico, Gás Inflamável, etc.), pôr em cena, por vezes de forma absurda, um conjunto de práticas artísticas, educativas, religiosas e científicas do seu tempo. Na encenação da companhia Camaleão,

esta crítica "aos costumes" não desaparece e a presença e versatilidade dos actores conseguiram, pela simples leitura pública, tornar o texto ainda mais divertido do que ele é em papel, exponenciando o carácter satírico original.

A encenação de *Uma ilha na lua* aposta na simplicidade que perpassa toda a obra; está presente no cenário (apenas algumas cadeiras), no vídeo (a imagem do planeta Terra) e no próprio grupo de actores (um narrador e quatro actores fixos que interpretam cada uma das personagens, desdobrando-se e multiplicando-se apenas através da mudança de voz). Esta simplicidade não impediu a criação de momentos visualmente poderosos, como quando os actores dançam em cima das cadeiras com vestes longas e coloridas a ondular, solução que transformou a palavra de Blake num verdadeiro corpo presente.

O outro espectáculo, intitulado *As portas da percepção*, com direcção artística de Mário Montenegro, foi também um trabalho assente na fragmentação. Não porque se baseasse numa obra inacabada, como sucedia no caso anterior, mas porque parte de uma colagem de excertos de sete livros de William Blake: *O casamento do céu e do inferno* (1790), *O livro de Thel* (1789), *O [primeiro] livro de Urizen* (1794), *A canção de Los* (1795), *O livro de Ahanian* (1795), *Visões das filhas de Albion* (1793) e *Cantigas da inocência e da experiência* (1794). O prólogo é composto por uma "Visão memorável" da tipografia infernal e o epílogo integra o poema "A rosa doente". Entre um e outro momento vemos as cenas com Thel, Urizen e Los, Enitharmon e Orc, Ahanian e, por último, Oothoon, Bromion e Theotormon. Este espectáculo contrasta ainda com o anterior pela diferença de humor que supõe. O tom de paródia é abandonado para entrarmos nos obscuros recantos da poesia de Blake, na sua mitologia própria, onde a paixão pela descoberta ocupa lugar central. É possível ver neste espectáculo e na escolha dos textos que o compõem o brilho do projecto maior que o poeta pretendeu

<

Newton,
impressão planográfica a
cores sobre papel, com
acabamento a tinta e
aguarela, 45x60 cm,
William Blake, 1795,
c. 1805, © Tate Gallery.

<

Uma ilha na lua,
de William Blake,
enc. José Geraldo,
TAGV, 2007,
(Helena Faria,
Pedro Malacas,
Filipa Freitas,
António Mortágua),
fot. Francisca Moreira.

>
Uma ilha na lua,
 de William Blake,
 enc. José Geraldo, TAGV,
 2007, (Orquestra Clássica
 do Centro, sob a direcção
 do Maestro Carlos
 Marques. Carla Pais,
 Bruno Pereira,
 António Mortágua,
 Filipa Freitas, Helena Faria,
 Pedro Malacas
 e José Geraldo),
 fot. Celestino Gomes.



levar a cabo; um projecto de ordem gnoseológica, segundo o qual a arte surgiria como expressão e função vital, enquanto técnica de conhecimento.

O corpo é para Blake lugar de conhecimento. A expressão "as portas da percepção", que aparece n'*O casamento do céu e do inferno*, refere-se precisamente ao enquadramento sensorial do corpo como mediador do que se pode conhecer. Neste espectáculo revela-se muito bela e intensa a imagem do corpo, a sua característica mais marcante é mediada, tal como nas gravuras de Blake, pela energia luminosa proveniente dos músculos, demarcados pelas posturas dos actores. O corpo blakiano mostra-se aqui luminescente, gerando luz própria como as estrelas. Louvando a leitura corporal que os actores fazem dos textos, como nota Manuel Portela, o seu trabalho pode/deve ser visto em confronto com as gravuras de Blake:

[A]s imagens das gravuras de William Blake são incorporadas nas marcações e posturas cénicas assumidas: em cada um dos quadros da peça há posições e movimentos dos actores que são recriações das gravuras (por exemplo, nas posições corporais de Thel, de Urizen, de Los, de Theotormon, das filhas de Albion, etc.), como se um determinado momento da peça pudesse ser parado e transformado numa das imagens dos livros, ou como se imagens dos livros pudessem ganhar movimento e dar a ver, sobre o palco, a sequência de movimentos anterior ou posterior àquela que a gravura fixou.³

Infelizmente esta força performativa do corpo não encontra igual correspondência nas restantes vertentes do espectáculo. Em toda a obra, sente-se um duelo entre o demasiado explícito e a pura abstracção. Assim, as portas atafalhadas de livros, de ecrãs de televisão e computadores que dominam o cenário estão lá para nos lembrar o óbvio, que isto medeia aquilo que podemos conhecer. Os vídeos oscilaram entre a simples denotação

(um campo verdejante ondulado ao vento) e a completa abstracção (rectângulos sobrepostos). Quanto aos actores, para lá do que foi dito em relação à excelente expressão corporal, a forma como diziam o texto, que em si é já bastante longo e difícil, tornou-o algo pesado, dificultando a criação de imagens mentais pelo espectador. É portanto uma proposta irresoluta, mas assinala-se a importância e o significado d'*As portas da percepção* enquanto tentativa de revisitar a própria percepção da fecunda poesia de Blake.

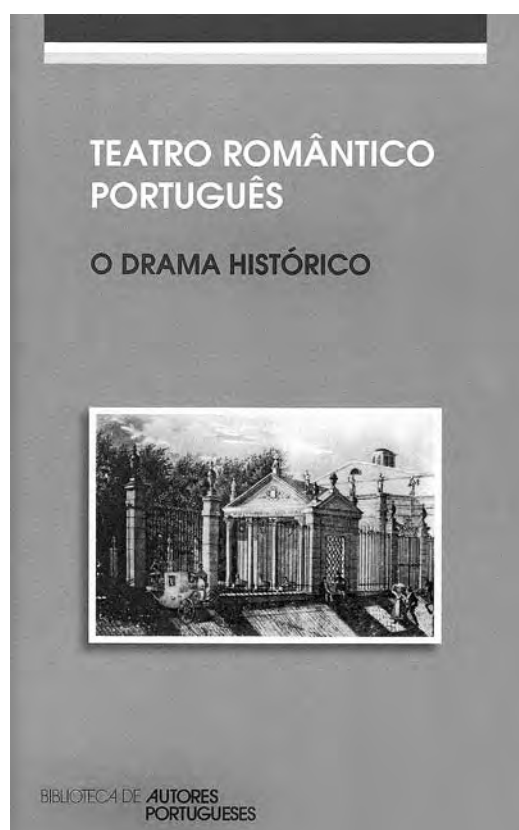
Todos estes espectáculos e exposições, assim como o ciclo de cinema *CineBlake*, mostraram como a obra de William Blake pode ser hoje objecto privilegiado da ressignificação que caracteriza os procedimentos das mais diversas áreas e suportes artísticos. Foi também este, de algum modo, o tema da segunda mesa redonda *Blakeana 2: Blake Poeta* que contou com a participação de Gastão Cruz e Manuel Portela, dois tradutores de mérito da obra de Blake. De Manuel Portela destaca-se ainda o lançamento por esta altura da fabulosa edição bilingue e ilustrada de *Cantigas da inocência e da experiência*. O subtítulo desta obra, "mostrando os dois estados contrários da alma humana", pode bem ficar como mote para o que foi este ciclo: uma viagem magnífica pela linguagem e pela figuração obscura de um poeta à (re)descoberta da secreta verdade dos seres.

³ Manuel Portela, "As portas da percepção", em <http://www.blogtagv.blogspot.com>.

Apresentação do drama romântico português

Mestria, inteligência e eloquência

Ana Isabel Vasconcelos



AA.VV., *Teatro romântico português: O drama histórico, prefácio, selecção e notas de Luiz Francisco Rebello*, Lisboa, Imprensa-Nacional-Casa da Moeda, 2007, 413 pp.

dos séculos XIX e XX, recordando, também aí, o perfil de dramaturgos, hoje praticamente arredados do nosso convívio cultural.

O volume *O drama histórico* é o primeiro de uma série dedicada ao *Teatro romântico português*, "integrando-se a sua edição no programa de resgate da dramaturgia portuguesa" (contracapa). Na verdade, a Imprensa Nacional tem demonstrado uma atenção invulgar à tão necessária recuperação e divulgação de textos de teatro, apresentando-os sempre acompanhados por estudos introdutórios de grande qualidade.

A publicação agora em apreço inclui quatro textos dramáticos, escritos e representados entre 1838 e 1841, e um longo e substancial prefácio da autoria de Luiz Francisco Rebello. Os dramas escolhidos são de desigual valor, em termos literários, mas de igual importância para o objectivo em causa: ilustrar a produção dramática que sustentou este período da vivência teatral oitocentista, consensualmente designado como "primeira fase do período romântico". Temos, assim, a abrir este conjunto, *Um auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett, representado em 1838, seguido de *O emparedado*, de António Maria de Sousa Lobo, e de *Os dois renegados*, de José da Silva Mendes Leal, ambos representados em 1839, e, a fechar, *O cativo de Fez*, de António Joaquim da Silva Abranches, que subiu, tal como os anteriores, ao palco do Teatro da Rua dos Condes, já em 1841. Todos estes textos vêm acompanhados dos respectivos prefácios autógrafos, que já precediam os dramas nas edições originais, opção que saudamos, quer pela utilidade das informações de carácter contextual aí contidas, quer pelo interesse dos pontos de vista apresentados e sustentadamente defendidos.

Como se sabe, era então usual que a apresentação e mesmo a justificação das produções textuais fossem expressas em paratextos, alguns dos quais se tornaram até autónomos, constituindo-se como "textos doutrinários", enunciadores de princípios estéticos de um movimento ou tendência literários. É o caso do prefácio que acompanha o drama de Mendes Leal, que, replicando alguns dos princípios defendidos por Victor Hugo, é tido como o texto de referência da estética do (melo)drama romântico.

Luiz Francisco Rebello não é "um" historiador, mas "o" historiador do teatro português, o autor que, durante muitos anos, esteve praticamente sozinho na tarefa de produzir estudos, parcelares ou abrangentes, recuperadores do nosso passado teatral. A Luiz Francisco Rebello se foram juntando outros nomes, também de referência, como José Oliveira Barata e Duarte Ivo Cruz, e hoje são já em maior número os investigadores que, sobretudo no âmbito académico, se vão debruçando sobre um passado afinal bem mais povoado do que se supunha.

É já consensual que uma história da cultura não pode prescindir dos textos, tradicionalmente chamados "menores", significando esta adjectivação que exigem um esforço dos investigadores para que regressem à nossa memória. E destes textos também se tem ocupado Luiz Francisco Rebello em publicações como as que reuniram as peças em um acto escritas e representadas ao longo

Embora o prefácio a *Um auto* já tenha também obtido o estatuto de "texto independente" e não necessite de publicitação – uma das suas frases deve ser a mais citada nos estudos de teatro –, Luiz Francisco Rebello optou sensatamente por não o dissociar do respectivo drama, tendo dado igual atenção às imprescindíveis "Notas", onde, entre outros assuntos, Garrett se debruça sobre a importância da formação de um repertório nacional.

O drama de Sousa Lobo e o de Silva Abranches fazem-se também acompanhar dos respectivos textos prefaciais, escritos, tal como aconteceu com os anteriores, depois de as peças já terem ido a "provas públicas", ou seja, terem sido representadas num dos teatros públicos, após a necessária autorização do Conservatório, baseada no parecer dos censores.

Para além dos dramas e dos respectivos prefácios, Luiz Francisco Rebello teve ainda a preocupação em apresentar o percurso biográfico de cada um dos autores, elencando e datando as produções literárias e correspondentes representações teatrais. A fechar cada uma destas resenhas biográficas, é indicado o elenco que se ocupou da primeira representação de cada uma das peças, onde vamos encontrar, como intérpretes, nomes que, com a maior justiça, farão parte da história do teatro oitocentista: Epifânio, Vitorino, Teodorico, Anastácio Rosa, Lisboa, Mata, Sargedas, Emília das Neves, Catarina e Carlota Talassi, entre muitos outros.

Mas, afinal, que textos são estes que agora podemos visitar pela mão de Luiz Francisco Rebello?

O primeiro dispensa apresentações, já que tem merecido alguns estudos e diversas edições. Tal como o responsável por esta edição refere, *Um auto de Gil Vicente* marca o início do romantismo no nosso país, tendo sido intenção do seu autor criar um "modelo" que incentivasse o aparecimento de originais, no sentido de constituir um repertório que sustentasse o relançamento do teatro português. Com o objectivo de o restaurar, recorreu à figura do seu fundador, Gil Vicente, tornando-a personagem da sua ficção, emoldurada pela vivência da corte de D. Manuel I, num momento especial: o da partida de D. Beatriz, filha do monarca, para Sabóia, em resultado do acordo matrimonial estabelecido. Tomando como motivo a partida, Garrett constrói uma trama ficcional que se apoia num acontecimento historicamente comprovado: a representação de uma peça de Gil Vicente, *As cortes de*

Júpiter, nas festas reais pelo casamento da princesa. Ao longo de 3 actos, entrelaçam-se várias e complicadas teias amorosas, destacando-se os amores, socialmente inaceitáveis e, agora, moralmente reprováveis, entre D. Beatriz e o poeta Bernardim Ribeiro.

A acção de *O emparedado*, de Sousa Lobo, o segundo drama aqui reproduzido, centra-se na noite de 6 de Dezembro de 1383, data do assassinato do Conde Andeiro, acontecimento completamente abafado pela importância que se confere a uma personagem enigmática, que percorre todo o texto e a que se atribui a designação de "Emparedado". Este vulto, sempre envolto em mistério, é João Lourenço da Cunha, primeiro marido de D. Leonor, cuja identidade só se desvenda no último acto, proporcionando o fim melodramático ao tempo tão apreciado: "A Rainha dá um grande grito e cai sem sentidos" (p. 226). Encontramo-nos, sem dúvida, perante o exemplo típico de um drama com características predominantemente românticas, que toma como pretexto um facto histórico, permitindo, no entanto, que acontecimentos extraordinários e inexplicáveis se achessem no decurso da acção e se apropriem do desenlace, que fica assim eivado de uma ficcionalidade quase desconcertante.

Segue-se o texto de Mendes Leal, *Os dois renegados*, cuja "acção ficcionada decorre em 1498, dois anos após o édito de D. Manuel que expulsava os judeus do reino" (p. 230). Na verdade, o enredo faz jus à intenção expressa pelo autor: "Não tive no pensamento fazer um drama histórico. Era-me necessário um ponto sobre o qual fixasse o meu painel. Tomei da história uma página, nesta página escolhi uma época e alguns nomes. São os pregos donde ele pende. Quanto ao mais, é um drama de imaginação" (p. 239).

O cativo de Fez é o drama de Silva Abranches que Luiz Francisco Rebello escolheu para fechar este conjunto. Tomando como ponto de partida o episódio narrado no capítulo XXIV da *História de São Domingos*, é tido como a causa próxima da escrita de *Frei Luís de Sousa*, utilizando também como motivo o regresso de alguém que se julgava morto. Longe da simplicidade e da eloquência da escrita de Garrett, Silva Abranches complica o enredo, introduzindo peripécias de fulgor ultra-romântico, sem contudo desprezar a vertente histórica do período sebástico. Apesar de desigual qualidade, "no plano da simbologia, as duas peças correspondem-se: a predição catastrófica de uma



das personagens criadas por Abranches – 'este reino todo irá precipitar-se nos areais d'África' – consuma-se, na obra de Garrett, com a destruição do núcleo familiar, entendida como metáfora do destino pátrio" (p. 51).

Evidentemente que, quando se trata de uma selecção, a escolha é sempre discutível, nem que seja por questões de gosto. Embora, como atrás afirmámos, os quatro textos que Luiz Francisco Rebello elegeu sirvam com toda a justeza e equilíbrio o fim desta publicação, atrevemo-nos a lamentar a não inclusão de um exemplar de *Morais Sarmento*, já que a produção dramática deste escritor ilustra um tipo de drama histórico que, nos antípodas de muitos outros, tem como preocupação primeira a fidelidade às fontes, chegando o dramaturgo a fazer a sua própria investigação histórica que apresenta detalhadamente em Notas apostas aos textos. Com uma peça deste autor – *Lopo de Figueiredo ou a Corte de El-Rei D. João II* ou *Diogo Tinoco ou a Corte de El-Rei D. João II em 1484*, ambas apresentadas em 1839 –, estaria ainda representada a escrita de autores como Perini de Lucca ou Serpa Pimentel, cujas composições dramáticas se encontram igualmente "bem encostadas às Crónicas", o que as torna (mais?) merecedoras do subgénero que motiva esta publicação.

Aliás, é precisamente entre estes dois pólos que Luiz Francisco Rebello situa as diferentes construções dramáticas e explica os cambiantes das convenções românticas em que se inscrevem os textos produzidos nesta época. Escreve o historiador: "Em termos muito esquemáticos, poderá dizer-se que no primeiro tipo de obras a História é ficcionada (posta em ficção) e no segundo a ficção é historicizada (situada na História)", ou seja, "de um lado, obras do género teatral em que a fábula e as



personagens se referem a sucessos e criaturas que realmente existiram" e "do outro lado aquelas que relevam inteiramente da ficção literária" (p. 70), tendo como traço de união o facto de a acção se situar num momento passado.

É é precisamente a propósito desta problemática que Luiz Francisco Rebello tece interessantes, pertinentes e até polémicas considerações sobre as relações entre a História e a Literatura, fechando com este assunto o seu estudo introdutório a que preferiu chamar "Prefácio". Nas cerca de 70 páginas que precedem os quatro textos dramáticos, Luiz Francisco Rebello presenteia-nos com um ensaio sobre o drama romântico português desta época (1838-1850), seus antecedentes, influências, textos, contextos e produções, com uma mestria, inteligência e eloquência que só nos resta aplaudir e esperar pelo volume seguinte, esse sobre os "dramas de actualidade", aqui anunciado pelo autor.

Ficamos então a aguardar.

< >

Um auto de Gil Vicente,
de Almeida Garrett,
enc. Luis Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia /
Teatro Nacional de S. João
1996
(< António Fonseca,
Rita Durão, Luís Assis,
Nicolau dos Mares,
Renato Aires
e Tónan Quito;
> Luis Miguel Cintra,
António Fonseca,
Tónan Quito,
José Manuel Mendes,
Alfredo Martinho,
Beatriz Batarda
e Margarida Marinho),
fot. Laura Castro Caldas
e Paulo Cintra.

Uma edição modelar

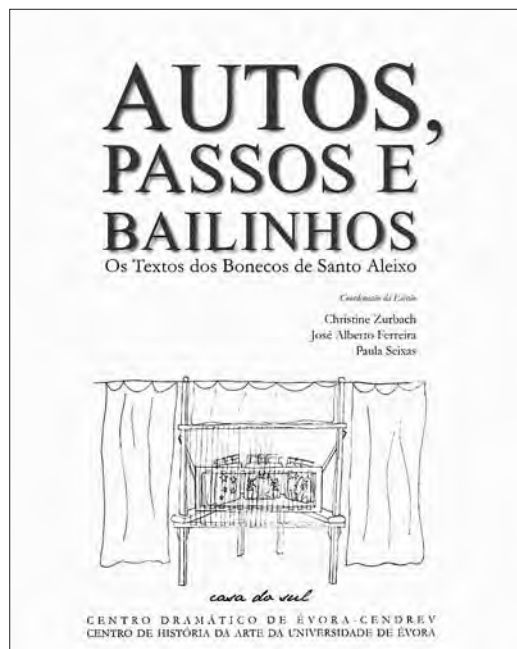
José Manuel Pedrosa

AA.VV., *Autos, passos e bailinhos: Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, coord. Christine Zurbach, José Alberto Ferreira e Paula Seixas, Évora, Casa do Sul / Centro Dramático de Évora (CENDREV) / Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, 2007, 315 pp.

A história dos Bonecos de Santo Aleixo (os "títeres" ou "marionetas de Santo Aleixo") perde-se nas brumas do passado de onde procede a maioria das manifestações da cultura mais enraizada e anonimamente oral e popular. E encaminha-se para um futuro que não podemos prever mas que será, sem dúvida, bastante mais luminoso, pois tudo parece indicar que estes bonecos, formosos, nervosos, de voz penetrante e incansáveis saltos, conseguiram agarrar firmemente a posteridade e salvar-se do naufrágio que afogou a maioria dos bonecos seus companheiros do mundo, vítimas de tempos implacáveis, de mentalidades demasiado ocupadas com assuntos importantes, de modos de construir os cânones mais prestigiosos da cultura – e da historiografia da cultura – em que os modestos e precários teatrinhos de bonecos ambulantes não tinham (ou não tiveram até há muito pouco tempo) nenhum lugar.

Tempos houve em que os bonecos e os bonecreiros, nômadas ou sedentários, faziam parte da paisagem visual, sonora e mental de cada povoado de Portugal, da Península Ibérica, de muitos mais lugares do mundo. Épocas em que os teatrinhos seriam improvisados com toda a facilidade e rapidez em qualquer praça ou em qualquer barracão, e em que os seus directores-actores-músicos-jograis (pois tudo isso os obrigavam a ser) deviam abrir, para crianças e adultos de mundos pobres e duros, pequenas e fascinantes janelas para outros mundos, mais amáveis e cheios de gargalhadas e de ficção. Se pudéssemos adequadamente avaliar a presença e o papel social dos bonecos e dos bonecreiros na preservação do fenómeno teatral no mundo (e não apenas na Península Ibérica ou na Europa) e nos séculos passados (não é possível saber quantos), surpreender-nos-ia, por certo, o grau de reconhecimento que seríamos obrigados a creditar-lhes. Em nome não apenas dos estudos de teatro em geral, mas dos estudos de teatro popular em particular, no terem (ou deverem ter) um lugar próprio e relevante, ao menos em nome também de muitíssimos dos nossos hoje esquecidos antepassados sem nome, pois é bem possível que apenas tenham visto um teatro quando alguém montou frente aos seus olhos um teatro de bonecos.

Hoje, o cânone da cultura está em pleno processo de transformação, e o teatro de bonecos está em pleno



processo de ingressar nesse cânone. Mas é demasiado tarde para muitos bonecos e para muitos bonecreiros. A sua maioria caiu na morte dupla e total que supõe terem morrido eles e morrido até os laços mais frágeis da sua memória. O património cultural dos nossos países, dos nossos mundos, sofreu, com isso, uma perda que nunca poderá ser reparada.

Porém, num ou outro caso pontual, sim, chegou-se a tempo e a prova proclamam-na todos os dias os Bonecos de Santo Aleixo, salvos quase milagrosamente da obscuridade e do esquecimento por uma feliz conjugação de circunstâncias em que a sorte e o esforço desempenharam, cada um, o seu papel: grande sorte foi que Mestre Talhinhas, o último "pai" que tiveram, o último titeriteiro autenticamente "tradicional" dos Bonecos de Santo Aleixo, cruzasse completamente a barreira dos noventa anos e que na sua última década e meia de vida (a partir de 1979) encontrasse um grupo de actores e estudiosos do teatro de Évora dispostos a escutá-lo, a aprender com ele, a projectar o seu trabalho no futuro; grande esforço supõe, também, que o velho mestre e, com ele, os seus muitos jovens discípulos, convertidos em "padrinhos protectores dos bonecos", conseguissem recuperar ou reconstruir boa parte das palavras, músicas, bailes, tons, ruídos, histórias, sapatadas, indumentária, repertório, iluminação, cheiro a pólvora, bonecos, retábulo, cenários... O espírito e a poética do espectáculo, definitivamente...



Ao actor Alexandre Passos, recentemente falecido, deveu-se o impulso inicial e mais durável deste inestimável trabalho de recuperação, quase arqueológica, dos Bonecos de Santo Aleixo, do seu repertório, da sua filosofia. Ele registou e transcreveu as palavras e as indicações de Mestre Talhinhas. Aos actores do Centro Dramático de Évora que (dirigidos por José Russo) levam hoje, sem descanso, o espectáculo por palcos do mundo inteiro, se deve, basicamente, o seu ingresso pela porta grande no Olimpo (ou seja, no cânone) da cultura teatral de maior e mais internacional prestígio. E a Christine Zurbach, professora da Universidade de Évora, e à sua magnífica equipa de colaboradores académicos (entre os quais se incluem os co-editores deste livro, José Alberto Ferreira e Paula Seixas), deve-se a entrada dos Bonecos de Santo Aleixo no cânone académico e no mundo dos estudos universitários. E, ainda, pela porta grande do trabalho bem feito, das jornadas regulares e periódicas de estudo e reflexão, partilhadas com grandes especialistas internacionais, como John McCormick, historiador irlandês, autor de clássicos como *The Victorian Marionette Theatre*, como Brunella Eruli, directora de la revista *Puck*, e tantos outros especialistas de países diversos, tantas vezes convocados a investigar e a debater em Évora o passado, o presente e o futuro dos Bonecos de Santo Aleixo e do teatro de títeres em geral.

Este livro é o fruto último e o mais maduro, em termos de investigação e difusão, de toda esta operação colectiva. Oferece uma crónica minuciosa de como se desenvolveu toda esta operação de resgate, reflexões profundas e escrupulosas sobre a poética deste fenómeno teatral, bem como uma edição cuidadíssima dos "textos" que lograram ser recuperados do repertório dos Bonecos de Santo Aleixo. Uma edição que por força há-de resultar incompleta, problemática, fria, se a compararmos com o seu modelo vivo, porque não é nada fácil pôr por escrito e dar por autorizada uma versão em tinta e papel daquilo que, nas suas fontes, na sua execução, na sua poética, é um discurso oral e teatral, sujeito aos imponderáveis de cada *performance*, aos tons e variações de cada representação, às improvisações que, pela sua própria norma poética, são introduzidas em cada espectáculo, às perguntas e diálogos, uns dias inofensivos e outros cheios de ironia e até de sarcasmo, que os bonecos estabelecem com cada público... Nenhuma descrição do carnaval pode ser comparável com a própria experiência do carnaval, e esta edição, em papel, é apenas uma fotografia – isso sim, uma fotografia que quer ser fiel e enamorada – não do espectáculo, mas sim dos aspectos mais susceptíveis de reflexão metapoética dos Bonecos de Santo Aleixo.

Se o volume – belamente editado, por certo – fosse acompanhado de um dvd que pusesse ao alcance do leitor-

espectador amostras audiovisuais do espectáculo, o fruto seria sem dúvida muito mais redondo, representativo, pedagógico. Oxalá possamos rapidamente abordar o espectáculo dos Bonecos de Santo Aleixo através não só de reduções textualistas e de reflexões críticas (e autocríticas), mas também de documentos audiovisuais, pois esta será a única maneira possível para quem não podendo assistir em directo a uma actuação chegue a apreciar, com verdadeira qualidade etnográfica, os ingredientes chave da sua poética.

Por ora, este volume oferece duas interessantíssimas revisões, a cargo de Alexandre Passos e de Mário Barradas, do processo de registo e recuperação do espectáculo dos Bonecos. Uma reflexão metateatral, a partir de dentro, dos seus valores performativos, a cargo do director e actor José Russo. Um estudo de José Manuel Pedrosa sobre os vínculos e conexões com a narrativa de tradição oral em que estes *Autos* mergulham as suas raízes. Uma avaliação do repertório e da sua dimensão teatral a cargo de Christine Zurbach. Uma aguda reflexão de José Alberto Ferreira acerca das dificuldades de converter a palavra em texto, de conciliar a variante com a edição. E, finalmente, uma fina análise de Paula Seixas acerca dos aspectos dialectais, dos reflexos da viva voz falada, neste repertório.

À edição dos textos, baseada nas transcrições minuciosas que fez há muitos anos Alexandre Passos, junta-se um minucioso quadro das variantes registadas nas sessões de gravação que Mestre Talhinhas manteve com os jovens actores-manipuladores a quem transmitiu o seu saber.

Resumindo: esta é uma edição modelar – embora não completamente fechada, pois o seu aperfeiçoamento e a investigação continuam em aberto – de textos e estudos de e sobre os Bonecos de Santo Aleixo. O dia em que os investigadores e o público em geral puderem aceder a um registo audiovisual de qualidade, que reflecta também o espectáculo, a *performance* (ou, dito com propriedade, "uma versão" viva e fiel do espectáculo ou da *performance*), os Bonecos de Santo Aleixo poderão ser recebidos por um público muito mais amplo e muito mais atento, como um fenómeno estético, social, cultural, mais vivo, mais próximo, mais deslumbrante ainda. O futuro far-lhes-á, então, a justiça que lhes negou o passado.

O teatro é uma arte política

Ana Campos

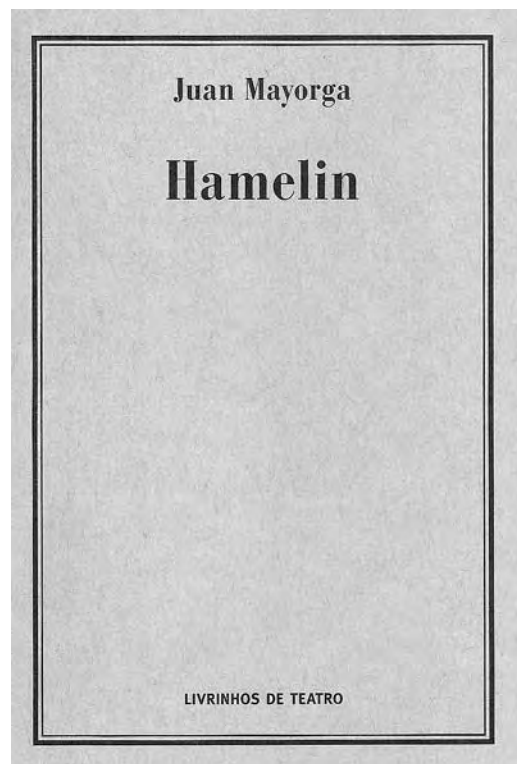
Juan Mayorga, *Hamelin*, tradução de António Gonçalves, Lisboa, Artistas Unidos/Cotovia, Livrinhos de Teatro, n.º 20, 2007, 71 pp.

Quando o que nos rodeia não é pacífico, quando a realidade nos incomoda, devemos agir. E o teatro é a forma artística por excelência de intervenção na cidade. É esta a pedra de toque da obra de Juan Mayorga (n. 1965) como o próprio afirmou num ensaio intitulado "El teatro es un arte político", onde expressou a sua crítica implacável à participação da Espanha na invasão do Iraque, sob o governo de José María Aznar, e a sua repulsa face ao discurso político, a seu ver, imperialista e prepotente com que os países invasores procuravam sufocar as consciências.

Juan Mayorga nasceu em Madrid, licenciou-se em Filosofia e Matemática tendo apresentado uma tese de doutoramento sobre *A filosofia da história em Walter Benjamin* onde se debruçava não só sobre a obra deste autor, mas também sobre autores como Ernst Jünger, Georges Sorel, Donoso Cortés, Carl Schmitt e Franz Kafka. É professor de Dramaturgia e Filosofia na Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, é também um dos membros do grupo de investigação *O judaísmo: Uma tradição esquecida na Europa* e membro do conselho de redacção da revista *Primer acto*. É autor de diversas obras filosóficas bem como de teatro, sendo conhecido em Portugal pelas peças *O caminho do céu*, *O jardim queimado* e *Animais nocturnos*, também publicados na colecção Livrinhos de teatro, n.º 12, e ainda pelas peças *Cartas de amor a Stalin*, Campo das Letras, 2002, e o *Tradutor de Blumemberg*, Revista dos Artistas Unidos, n.º 10. A sua obra dramática está traduzida em diversas línguas, como o árabe, o francês, o romeno, o servo-croata, entre outras, e muitos dos seus textos foram já encenados em diversos países europeus e latino-americanos. Em 2007 foi galardoado com o Prémio Nacional de Teatro atribuído pelo Ministério da Cultura de Espanha.

Em *Hamelin* (2005), de novo o autor se levanta para interpelar directamente a cidade. O que acontece enquanto a cidade dorme? Esta é a pergunta a que se propõe responder num texto que, antes de mais, fala da linguagem, do que ela permite construir e das limitações que nos impõe. Utilizada nesta obra de forma quase corpórea, a linguagem torneia as figuras, define o espaço, permite a percepção da passagem do tempo. E, como linguagem implica comunicação, o leitor/espectador é convocado desta forma a tomar uma posição activa na construção da cena. Ecoa assim, como vemos, no texto o conceito de linguagem mágica de Walter Benjamin, de acordo com o qual, contar é fazer acontecer.

Ana Campos é investigadora do Centro de Estudos de Teatro e professora do ensino secundário.



A importância da linguagem é ressaltada pela desconstrução do teatro assumida no texto através de um Comentador/personagem que interpela o público, que tece considerações sobre a cena e a sua construção, que narra acontecimentos, que convoca, por último, a crítica para dentro do próprio texto. Crítica que o autor entende ser uma peça fundamental na criação: "Sem crítica, a cultura prepara a barbárie. Ela mesma é barbárie", afirmou no ensaio "Cultura global y barbárie global".

Hamelin procura ser uma forma de criar memória e consciência. Rejeitando assumidamente o "choque" procurado pela imprensa, o texto retrabalha a realidade da pedofilia envolvendo figuras públicas sem que nunca esta palavra, já tão vulgarizada pelos *media*, seja proferida. Escândalos como o da Casa Pia ou outro semelhante ocorrido em Sevilha, desmantelamento de redes pedófilas que actuam pela *Internet*, por *mms* ou *sms*, envolvimento de 1500 padres católicos nos EUA em tais práticas, a existência de um partido pedófilo legalmente constituído na Holanda, a difusão da cultura dos *boylovers* fazem parte de um conhecimento que partilhamos diariamente com o autor. Mas que, ao contrário do que procura a imprensa – que aliás surge como personagem colectiva, no texto definida como devoradora insaciável de



<
Hamelin,
 de Juan Mayorga,
 Artistas Unidos, 2007
 (João Meireles
 e Sylvie Rocha),
 fot. Jorge Gonçalves.

escândalos, emissora de condenações sem julgamento e produtora prolifera de má literatura – em *Hamelin* procura-se fixar o problema de forma consciente e crítica.

Embora traçadas a grossas pinceladas, apenas na medida em que servem a fábula, as personagens deste texto assentam numa construção psicológica bastante bem fundamentada. Zé Maria, a criança abusada, após confessar o crime de que foi vítima, remete-se ao silêncio, no que o autor procura contrapor à mestria do uso da linguagem pelas personagens detentoras de poder (Rivas, o pedófilo, Monteiro, o juiz e Raquel, a psicóloga). Este silêncio é coerente com a interiorização da culpa do criminoso pela vítima – comum nestes casos –, e com o destruir das referências até aí tidas como aceitáveis pela personagem. Tal como é coerente, e assustadoramente familiar, a respeitabilidade do líder social, Rivas, no bairro onde encontrava as suas vítimas, cujo assédio começava com uma boleia para a missa, bem como o seu refúgio na religião depois de preso, e o seu afecto – verdadeiramente sentido mas pervertido – pela criança. Acreditamos facilmente também na família desestruturada de Zé Maria – com os seus cinco irmãos e mais outro a chegar, da sua irmã / mãe adolescente e do pai alcoólico –, e na prontidão com que a família ignorou os crimes sexuais perpetrados contra dois dos seus filhos em troca do pouco dinheiro com que se iam governando e da ilusão de que desse modo estavam a permitir que, pelo menos, um deles saísse do bairro e tivesse uma vida melhor.

A inquietação começa quando procuramos relacionar esta história com o conto de Hamelin, que dá nome à obra e é uma presença constante no texto. O que acontece enquanto a cidade dorme? A resposta é assustadora. Os ratos atacam as crianças. E esses ratos chamam-se possivelmente abandono, negligência, maus tratos físicos e psicológicos, abuso emocional, exposição a modelos comportamentais desviantes, e muitos outros, e também

aqui existe um flautista, quase sempre um conhecido que canta a doce melodia do afecto e da protecção, mas que, como paga, rouba a infância de alguém para sempre.

A fragilidade da criança no conturbado mundo contemporâneo surge no texto a dois níveis: é a história de Zé Maria, mas também de Jaime, o filho de Monteiro, abandonado pelo pai que não sabe como falar-lhe, que talvez nunca lhe conte a história de Hamelin, o menino rico que a psicóloga não consegue ajudar, nem a escola, nem a mãe, nem o pai, o menino rico que se revolta através da violência, que está livre dos perigos do bairro problemático mas a quem ninguém consegue dar a mão.

Esta obra detém-se sobre o lado mais escuro da realidade, interrogando-o, interrogando-nos. Os símbolos do discurso apologético do progresso, o museu de arte moderna, o novo estádio, o auditório, são a luz que nos impede de ver a cidade escondida que esta história procura trazer à cena. Se é incontornável que o autor consegue com este texto não nos fazer esquecer, também é legítimo perguntar que nova luz sobre a realidade da pedofilia nos traz para além do discurso que domina a opinião pública. A peça inquieta-nos, culpabiliza-nos, faz-nos reflectir enquanto pais e cidadãos, mas é talvez demasiadamente comprometida ideologicamente. O texto sustém uma tese: a ideia de que as vítimas do ritmo vertiginoso do progresso e das suas consequências sociais são as crianças, que ficam abandonadas, negligenciadas, à mercê de qualquer música encantatória, o que é, a meu ver, uma abordagem social e politicamente comprometida do problema mais complexo da pedofilia, das perversões afectivas e dos jogos de poder a ela subjacentes.

Hamelin estreou em Madrid, no Teatro da Abadía, a 12 de Maio de 2005 numa encenação de Andrés Lima e, em Portugal, a 12 de Abril de 2007, no Convento das Mónicas, numa notável produção dos Artistas Unidos.

Para uma estética da iconografia teatral?

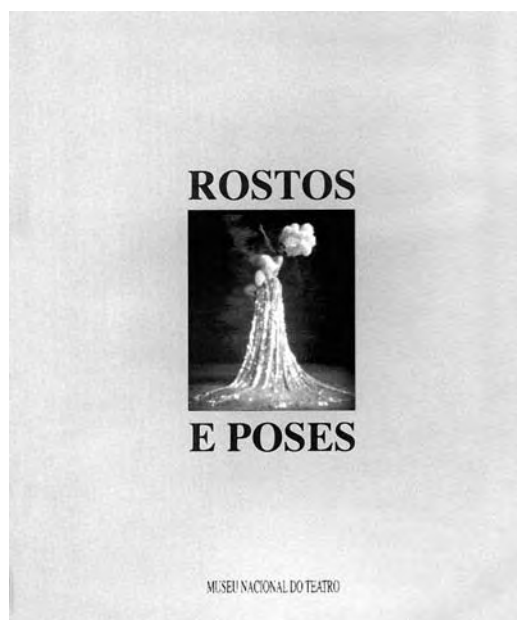
Vera Nobre Leitão

José Carlos Alvarez (Coord.),
***Rostos e poses*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro, 2007, 132 pp.**

Rostos e poses é o título do livro publicado, em Dezembro passado, pelo Museu Nacional do Teatro. Trata-se de uma selecção, da autoria de José Carlos Alvarez, director da instituição, de fotografias pertencentes ao espólio do Museu, tendo como base um critério cronológico: o objectivo foi agrupar retratos de actores nascidos até à segunda década do século XX. Organizados por ordem alfabética, figuram assim cinquenta e seis artistas nesta colecção, sendo apresentados dois retratos de cada um.

Embora a regra não se aplique em todos os casos, talvez por falta de material que possibilitasse a realização da empresa, podemos dizer que, para a larga maioria, se apresenta, em primeiro lugar, uma fotografia de rosto – um *close-up* – ao qual se segue um retrato de corpo inteiro. Mesmo não se tratando de uma estrutura rígida, a escolha dominante parece, no entanto, justificar o título: rosto numa página, pose na seguinte, organização que, como veremos adiante, não é assim tão linear. Note-se porém que, a uma dada altura, este objectivo parece ter sido levado demasiadamente a sério, conduzindo à introdução de um retrato de Aura Abranches que não apresenta os critérios de qualidade patentes no resto das imagens – sendo, no entanto, o único caso.

Considerar a fotografia de rosto como um retrato à civil do actor e a fotografia em pose como uma imagem do artista em personagem parece ser uma visão um pouco redutora mas, em diversas situações, verificável. Esta hipótese não exclui, no entanto, a pose por detrás da fotografia de rosto à civil, como é o caso de Amélia Rey Colaço, de Francis ou de Erico Braga, entre outros. Na "Relação de imagens" feita no final da obra, é importante sublinhá-lo, não se encontram informações pormenorizadas relativas a todas as fotografias passíveis de serem assimiláveis a imagens de cena. Muito embora alguns dados não fossem certamente de fácil obtenção, ou confirmação, a sua ausência não deixa de indicar uma certa inclinação da obra no sentido de não sublinhar demasiado a fronteira entre o retrato de actor enquanto cidadão comum e o retrato de actor em personagem. Podemos talvez afirmar que a própria opção de separar a informação sobre a imagem da mesma caminha no mesmo sentido: José Carlos Alvarez escolhe, junto às fotografias, apenas indicar o nome do actor representado e, mesmo nos casos em que possui mais referências sobre o documento em causa, como por exemplo o título do



espectáculo, não deixa de as remeter para a dita "Relação de Imagens". Interessante opção, numa recolha de imagens, na medida em que ela permite ao utilizador comum manter a dúvida sobre a natureza de certos documentos, confundindo provavelmente o actor com a personagem que representa para a objectiva. Esta mesma ambiguidade não deixa de ser irónica, e talvez mesmo produtiva, na medida em que permite compreender a encenação por detrás da arte fotográfica à época.

Nesta linha, a concepção de retrato de actor que parece transpirar de *Rostos e poses* é, de certa forma, híbrida: o artista está "presente" quer enquanto civil cuja profissão é ser actor, quer enquanto personagem porque, em última instância, a pose faz parte da estética fotográfica da altura, sobretudo tratando-se de fotografia de artistas:

O retrato de actor exerceu também diferentes funções, sendo a primeira a de autopromoção, que já não tem como objectivo a imagem do homem que também é actor, mas sim a do actor-interpretador, ou seja, a imagem do artista que é obra ao mesmo tempo. (Molinari 2002: 17, tradução minha)

Assim sendo, a fotografia assume a forma de uma folha em branco a colorir pelo actor de forma a escolher qual a imagem que quer guardar para a posteridade. Como muito bem aponta Carlos Alvarez no texto introdutório, talvez não existam duas artes tão antagónicas como o



<
Eugénio Salvador,
fot. Silva Nogueira /
Fotografia Brasil,
Arquivo Museu Nacional
do Teatro.

Amélia Rey Colaço,
fot. Photographia Londres,
Arquivo Museu Nacional
do Teatro.

>

teatro ou a fotografia, mas essa separação parece criar o vácuo sobre o qual assentam as bases para uma arte outra que será a fotografia teatral. Qualquer que seja a personagem vestida pelo actor em estúdio perante a objectiva do fotógrafo, certo é que existe uma noção de personagem, de máscara, a colocar. E, mesmo se a "personagem" em causa é Alves da Cunha ou Ângela Pinto, a matéria-prima que lhe dá vida tem conhecimento do poder da fotografia enquanto monumento, pelo que não deixa de o usar. São, assim, rostos de artistas face à possibilidade de dar um passo em frente no caminho para o que podemos chamar a "personalidade artística". Nada há de comum entre o retrato de Luísa Satanela e um retrato de rosto produzido nos nossos dias por uma qualquer máquina digital: antes de ter em conta o objecto a copiar, a fotografia teria que postular a noção de pose e de produção de uma imagem visual obrigatoriamente muito forte pela remodelação em curso dos códigos de representação vigentes noutras artes. A todo este processo não seria alheia a noção de *glamour* à qual faz referência o autor da compilação no seu prefácio. A este propósito, importa fazer referência a Barthes, no seu texto "O actor de Harcourt", no qual, com alguma ironia, nos fala sobre a importância do referido estúdio na construção da imagem do actor: "[I]mporta que sejamos tomados de perturbação ao descobrir suspensa da escadaria do teatro, como uma esfinge à entrada de um santuário, a imagem olímpica de

um actor que despiu a pele de monstro agitado" (Barthes 1976: 19).

Se o fotografado buscava um "eu" outro construído quer através de uma personagem quer numa pose que simulasse uma imagem "teatral", um processo semelhante se passaria com o fotógrafo, na medida em que também este procurava um reconhecimento que resultava tanto maior quanto maior fosse a popularidade do artista retratado – esta busca mútua ilustra claramente a relação de simbiose que enuncia Laurence Senelick:

O actor e o fotógrafo passaram a estar ligados numa relação simbiótica. O sucesso do fotógrafo estava dependente da sua capacidade de registar os notáveis da época, sobretudo actores e, mais especificamente, actrizes. O teatro, em contrapartida, estava cada vez mais dependente da fotografia para se publicitar. (Senelick 2002: 323, tradução minha)

Prova deste mesmo fenómeno é o facto de, já neste pequeno *corpus* datado de imagens de actores, ser notória a reduzida lista de casas de fotografia às quais recorriam as personalidades que se faziam retratar com o objectivo de adquirir maior notoriedade ou de manter uma imagem já de si importante.

Nesta medida, não pode deixar de ser tida em conta a mediação, sublinhada por tantos estudiosos de iconografia teatral, sempre presente em qualquer

documento fotográfico. Ora, em compilações como *Rostos e poses*, na qual o objecto fotografado é um actor, trata-se de sublinhar uma construção que passa, num só negativo, pelo somatório das expectativas do actor, enquanto personagem, enquanto profissional ou ambos e pelas expectativas do fotógrafo, sendo igualmente importante ter em conta aquilo a que podemos chamar a visão do mundo do fotógrafo.

A configuração visual das representações pré-fotográficas de actores, dos seus gestos, figurinos, adereços, poses, características faciais, expressões, tipos de corpos, e até mesmo dos cenários nos quais são retratados, está tão relacionada com a identidade, com os motivos e com a herança iconográfica dos artistas que os retrataram, como com a verdadeira aparência, espectáculos e cenários dos actores retratados. (Katritzky 1999: 81, tradução minha)

Qualquer uma das imagens publicadas apresenta, assim, uma textura diferente, como se ao utilizador fosse dado acesso a diferentes prismas para a compreensão de cada documento: "o dilema referencial" enunciado por Balme (1997: 190) aponta a dúvida de base com a qual se depara quem questiona uma imagem de teatro – qual o equilíbrio entre a realidade histórico-teatral representada e a influência do fotógrafo bem como do seu *background* e contexto artístico na época da captação? Não pretendemos responder, apenas sublinhar esta questão na medida em que a obra de que aqui damos conta nos parece ser reflexo de algumas destas problemáticas.

A verdade é que, quer a já referida remissão das informações para o final da obra, quer o prefácio da autoria do director do Museu Nacional do Teatro nos levam a crer que a problemática de Balme, muito embora sempre presente em qualquer iconografia teatral, parece ser sublimada em *Rostos e poses*. Não se tratará talvez de procurar a data exacta de produção da imagem, nem mesmo o espectáculo do qual foi retirada a personagem que veste o actor fotografado: a obra que aqui apresentamos supera claramente as questões meramente documentais (nalguns casos, bastante importantes) para apresentar os retratos pela sua "qualidade estética". Duas provas disso mesmo: em primeiro lugar, a fotografia escolhida para a capa (da qual não temos, infelizmente, nenhuma informação), dando como mote o que se considera como uma verdadeira imagem de teatro, da qual ressaltam as plumas, as lantejoulas e uma pose claramente artificial. Paralelamente, a série de fotografias de Estevão Amarante que figura mal abrimos o livro e que é pautada pela

diversidade das poses e pela mimica expressiva do actor: o seu rosto assume, claramente, o papel de protagonista.

Rostos e poses ou poses dos rostos ou rostos em pose. A obra aqui compilada por José Carlos Alvarez é prova viva da complexidade da profissão de actor, numa certa altura da História, profundamente ligada à arte da fotografia que se crê, em si, e pela sua capacidade de fixar o momento, mais fácil de analisar esteticamente do que um espectáculo teatral. *Rostos e poses* fixa, afinal, momentos esteticamente belos numa certa amostra de iconografia teatral. Aos actores, no século XIX, início do século XX, era exigido um longo tempo de imobilidade para que a fotografia fosse tirada com maior qualidade¹, pelo que facilmente se depreende que as imagens em causa não constituem documentos históricos de um dado espectáculo, mas sim produções quase novas, encenações de um teatro virtual. Nesta medida, podemos dizer que *Rostos e poses* põe este espólio de iconografia teatral no pedestal correcto – o do belo, o da estética, o da pose – sem se deixar prender nas malhas da sede de objectividade dos nossos dias.

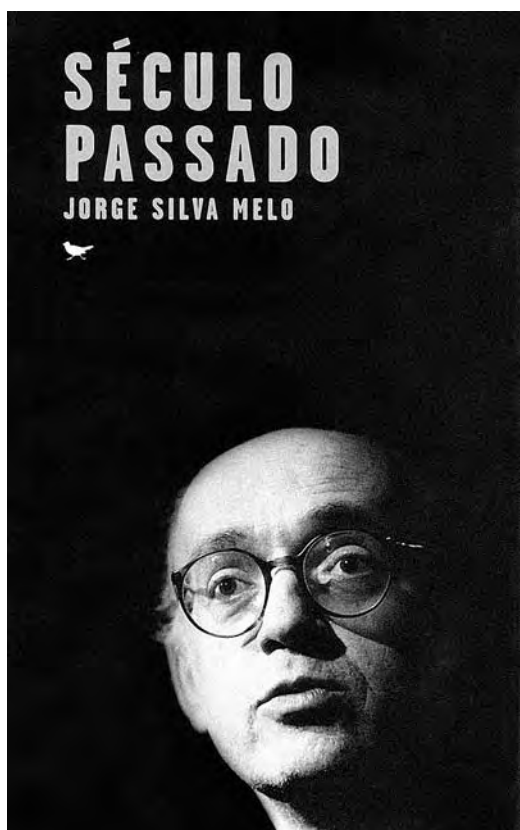
Referências bibliográficas

- BALME, Christopher B. (1997), "Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma", *Theatre Research International*, vol. 22, n.º 3, Oxford University Press in Association with the International Federation for Theatre Research.
- BALME, Christopher / ERESTEIN, Robert / MOLINARI, Cesare (eds.) (2002), *European Theatre Iconography: Proceedings of the European Science Foundation Network*, compil. Maria Chiara Barbieri e Sandra Pietrini, Roma, Bulzoni Editore.
- BARTHES, Roland (1976), *Mitologias*, trad. e pref. José Augusto Seabra, Lisboa, Edições 70, pp.19-21.
- KATRITZKY, M. A. (1999), "Performing-Arts Iconography: Traditions, Techniques, and Trends", *Picturing Performance: The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, Rochester, University of Rochester Press, pp. 68-90.
- MOLINARI, Cesare (2002), "Preface", *European Theatre Iconography: Proceedings of the European Science Foundation Network*, ed. Christopher Balme et al. (2002), pp.11-20.
- SENELICK, Laurence (1997), "Early Photographic Attempts to Record Performance Sequence", *Theatre Research International*, vol. 22, n.º 3, Oxford University Press in Association with the International Federation for Theatre Research.
- (2002), "Theatricality Before the Camera: The Earliest Photographs of Actors", BALME et al. (2002).

¹ "A fotografia dependia de poses cuidadosamente conservadas e, no que diz respeito à interpretação, o tempo relativamente longo em que a pose tinha que ser mantida não constituía obstáculo para a reprodução do momento teatral [...] Os climaxes e as fortes cortinas da cena teatral do século XIX faziam isso mesmo, exigindo dos actores a capacidade de transmitir física e graficamente o sentimento primordial de uma personagem", (Senelick 1997: 256, tradução minha).

Um quase manifesto contra a especialização

Eduarda Dionísio



Jorge Silva Melo, *Século passado*, Lisboa, Edições Cotovia, 2007, 536 pp + caderno de fotos (não numerado) de 24 pp.

colaboração regular: no *Público* saíram perto de metade dos textos aqui publicados (mais de cinquenta no extinto suplemento Mil folhas); no *Magazine artes*, uma vintena; em *Epidur*, sete. Outros textos, em número muito inferior, resultam de colaborações menos prolongadas ou mais esporádicas em diários (*A capital*), em semanários (*Expresso*, *Sol*, *Vida mundial*, *JL*), em revistas de literatura e artes (*Meus livros*, *Fictions*, *Relâmpago*) e em publicações de características mais militantes (*Gazeta do mês*, *Combate*, *Revista Abril em Maio*, *PREC*). Cerca de 20 são textos escritos para catálogos (de pintores, muitos de cinema) ou são "folhas de sala" de ciclos de cinema na Cinemateca e na Gulbenkian. Um texto foi um discurso.

São 12 os capítulos, e 12 não é um número qualquer. Todos eles têm uma introdução: um texto já escrito que passou a ter essa função ou um texto (inédito) escrito para ser introdução. E é um livro com "epílogo".

2.

É esta a primeira dificuldade: pega-se (alguns pegarão) neste livro com menos curiosidade do que noutros, com o pressuposto do *déjà lu*, mais para reconhecer, confirmar, lembrar, do que para descobrir. Já o conhecíamos (ou poderíamos conhecer), todo (ou quase), ou assim julgamos (se formos leitores de certas publicações e do Autor), uma vez que quase todos os textos aqui reunidos já tinham sido publicados.

Depressa se vê que não é afinal uma colectânea de artigos (ou de crónicas), uma daquelas mantas de retalhos com ordem cronológica, com que os Autores que escrevem na imprensa têm a tentação de lutar contra a tristeza do efémero – e assim ficarem para a História. Há em *Século passado* trabalho bem concreto, para lá de uma meia dúzia de textos inéditos, e encadeamentos que dão outros sentidos ao que já estava publicado – quase tudo bastante recente.

Mais de 100 textos foram escritos depois de 2000, um não tinha ainda sido publicado. Perto de 40 nos anos 90 (quase todos em 1995, quando JSM era colaborador regular do *Público* e escrevia sobre cinema). Menos de 10 nos anos 80. Um é de 1968 (sobre Tati), uma excepção.

1.

Não é fácil escrever sobre um livro como *Século passado* que não foi escrito para se escrever sobre ele mas para ser lido: primeiro, antes de ser livro, quase todo espalhado por páginas de jornais e de revistas e de algumas publicações não periódicas; depois, quando já é o calhamaço em que se tornou – depurado, completado, arrumado (por capítulos como é próprio dos livros), corrigido (reescrito), e com um caderno de belas fotografias de uma vida, e luxuosamente encadernado. Livro que até tem uma fitinha preta com que podemos marcar o andamento da leitura (lento ou rápido, ou saltado, depende), instrumento e decoração, a que já não estávamos habituados. Com o formato do guardar, contrário ao ler-e-deitar-para, uma vez por semana, uma vez por mês, que começou por ter.

São mais de centena e meia de textos. A maior parte já tinha sido publicada, em órgãos de informação onde JSM manteve uma

Eduarda Dionísio
é escritora e publicista.

Novos sentidos de que não se suspeitava, se calhar, quando se tinha lido esses mesmos textos (ou quase os mesmos) no tempo deles e dentro do nosso tempo. Muitos estavam então colocados debaixo das palavras (que a mim me agradam) "fora do mercado". Aqui aparecem remodelados, mais que não seja pelo contexto, pelo lugar, pela paginação.

Pelo menos cinco dezenas de textos aqui republicados saíram na secção quinzenal do *Mil folhas do Público* (2001-2006) a que JSM chamou "Fora do mercado". Em muitos números, era a única rubrica que eu lia. É para mim incompreensível que a sua colaboração tenha sido dispensada quando o *Ye* e o *Mil folhas* se fundiram em *Ípsilon*.

Esta primeira dificuldade é, pois, a de escrever sobre textos que comecei por ler (quase todos) como nascidos de uma vontade de intervenção (não é isso responder que sim a encomendas, escrever nos jornais com regularidade ou frequentemente, enquanto não se é dispensado?), diria mesmo de resistência (ao lugar comum, ao corrente, ao aparente, ao consensual, aos ditames da moda) e que agora são textos-textos, fixados, componentes de um volume com as características do que está no mercado. O seu estatuto mudou. E, com o "estatuto", o sentido. Mas o primeiro sentido não desapareceu.

3.

Volume sem género. A segunda dificuldade: escrever sobre um livro que não tem género e que colhe um pouco de (quase) todos eles. O Autor escreve de muitas maneiras em cada linha. Sobre "a vida real" que tem, naturalmente, Arte dentro.

"Pois é". Somos logo avisados na bela e brilhante capa que envolve o objecto que temos nas mãos: "este pode parecer mas não é um diário, são os dias de festa, os centenários, mortes, casamentos, é um calendário privado mas sazonal, mas foi assim que vivi e vivo. São artigos, foram notas que fui escrevendo, algumas que reescrevi, a pedido ou porque me meti no barulho".

E se "diário" não é, já que o Autor o diz, autobiografia também não (mas às vezes parece), e memórias também não (mas são tantas...).

Leiam-se os títulos dos capítulos e as introduções, sobretudo dos primeiros ("Maiores de 12", "Paris ficava no meu quarto"), do capítulo viragem na vida e hiato no livro ("De Renault 4, nas autoestradas"), do último ("Talvez, um gato"), do epílogo ("Revisão da matéria dada"). E não só. Ver as fotografias, mais "do que fez" do que "de quem o fez".

Há memória da infância, da família, dos pais e da irmã, do colégio e de um castigo, das idas ao cinema; da adolescência e de depois: de viagens, de amigos e de professores (alguns morreram), de cafés, de cidades, de museus, de espectáculos...

Seríamos tentados a considerar *Século passado* uma literatura-do-eu, de um eu bem concreto, que "viveu e vive" – diz o Autor. E esse viver é (ou quase) o de-todos-os-dias, que todos temos, mas aqui bastante diferente do normal.

A cena no Café Nicola (2005) com que o Autor teve a bela ideia de abrir *Século passado*, talvez porque está lá tudo (ou quase), é dos exemplos mais claros do convívio entre banal e excepcional, onde entra o poder da coincidência e do trocar-as-voltas que vai seguindo pelo livro fora.

E com sentimentos "à vista" – que todos temos, mas que é costume disfarçar quando sobre artes se escreve – e que aqui são quase sempre especiais. E com vasta (e inquietante) cultura-geral (bem maior e superior à nossa, à do leitor vulgar e mais ainda, se calhar, do actual crítico especializado...), mas que não impede o Autor de ter e cultivar fixações (no grande sentido da palavra) naqueles poucos cineastas, pintores, actores, escritores (poucos, num tão grande mar de gente que conhece) que são os seus, pelos quais batalha. Quase sempre, pelo menos no caso português, menos reconhecidos e chamados do que deveriam ser¹. Talvez porque incertos, inseguros, inacabados, duvidosos, com qualquer coisa de "arte menor", que pode ser a maior para este eu, que parece (quase) não se esconder no seu "calendário privado".

Portanto, sem rigor científico (como a Academia o entende), subjectivo (como se costuma dizer). Mas é um livro que de crítica (de teatro, de cinema, de literatura, de pintura, de todas as artes um pouco, de música quase não) e de ensaio tem o seu quê².

Mas, mesmo que o classifiquemos com o novo e abrangente termo "não-ficção" de que as listas dos *tops* se socorrem, o nosso sossego não será duradouro. A epígrafe do livro é uma frase de Simone Weil que diz: "a nossa vida real é, em mais de três quartos, composta de imaginação e de ficção".

Pois é. Género não tem. (E já agora, qual é o assunto, se tem tantos?) *Século passado* é o encadear do dia-a-dia na(s) cidade(s) – as permanências, as recorrências, as novidades, os desaparecimentos, os regressos, as transformações – com o que já se viu escrito, filmado, pintado, representado – e as artes correspondem-se³. É

¹ Bastará (mas não basta) ler o índice onde os nomes de famosos e menos famosos são muitos, e até se repetem, às vezes em séries.

² Sobretudo nos textos que primeiro surgiram em catálogos (de cinema, de pintura). Mas não só.

³ Por isso, poucos capítulos há em que a arte "tratada" é só uma (excepção: o cinema). E nos textos passa-se muitas vezes o mesmo.

isso que vai deslocando (sem esforço) cada texto (quase todos) dos pontos de partida até aos pontos de chegada, não através da análise, da teoria, da metáfora ou da paráfrase⁴, mas do a-propósito, da associação, da comparação, do encavalgamento, no desejo de apanhar (quase) tudo de uma vez só e não por partes. Género (que não existe): itinerário.

4.

À terceira dificuldade (que já está nas duas anteriores) podemos chamar-lhe incomodidades-do-tempo, o mal-estar central desta escrita e desta vida⁵ (arriscaria eu), sendo esse mal-estar (raramente confessado) uma necessidade e um valor que levam à descoberta de coincidências e de recusas – lugares da razão de viver.

São as incoincidências do tempo: uma mais nossa – entre a primeira leitura e a segunda (primeira dificuldade); outra, tanto de quem lê como de quem escreve – a do tempo que é só de um, sendo de todos nós (segunda dificuldade).

Qualquer coisa que se assemelha ao fenómeno do antes-e-depois, de que se faz a vida: "Tinha visto o filme [*Pamplinas maquinista*] há uns três anos e parecera-me igual ao que sempre vira. E, como sempre, tinha rido muito. Mas hoje lavei a louça, sentei-me a ver e não ri nada, é que nem uma só vez. / Terá o *Pamplinas maquinista* morrido como vão morrendo os poemas (ler Valéry sobre La Fontaine)? Que ideia, vi o filme de ponta a ponta, e a sua livre invenção, a sua dinâmica frenética tocou-me fundo, muito fundo, só que não ri. / Eu mudei com certeza, nestes três desamparados anos, mas juro que o filme também." 1995 (pp. 302)

É o "barulho" onde o Autor "se mete" por ser assim que "vive e vive": o tempo que foi e ainda é, o tempo que foi e já não é, a diferença da duração de certas coisas, lugares, pessoas, vidas, ideias. O tempo cronológico (do mundo e de cada um, com o Autor à cabeça) e o tempo traduzido em épocas de que aqui nascem fulgurantes retratos, aos pedaços⁶.

É nestas incomodidades do tempo que aparece várias vezes o drama (ou o conforto) da idade, escrito por alguém que, inimigo declarado do mito-da-juventude, sempre terá querido crescer (envelhecer) depressa, mesmo depois de atingidos os 12 anos (e os 17, de que fala menos) que o deixaram ver finalmente os muitos filmes da sua vida, ou seja viver.

É assim que diz: "velho, isso mesmo, velho, é isso que eu quero ser" (p. 509). E completa: "A juventude, que maldição!" (p. 136).

Esse tempo nada pacífico puxou-o o autor para título, ampliando nele a subjectividade que o tempo tem, e brincando, como gosta de fazer. Se século é uma medida (objectiva) de tempo, "século passado" não quer dizer (neste momento) o mesmo para todos: se significa (ainda) século XIX para quem nasceu no meio do século XX (como o Autor, como eu), vai significando cada vez mais século XX para quem nasceu depois (ou para quem faz História).

É o século XX o de muitas destas histórias (que estamos autorizados a chamar ficções) e que esperaram pelo século XXI para serem narradas.

Claro que o título também pode fazer pensar em coisa muito antiga, coisa que já não volta, às vezes com essa tristeza de o tempo não voltar para trás – o que aqui não acontece. Ou seja, coisa arrumada. Quando é precisamente do contrário que se trata.

Daí precisamente, a saudável ausência do futuro. O que chega a ser explicado: "Somos tão feitos de passado mesmo neste dia de hoje, presente, e o futuro não o vemos, nem o vislumbramos sequer aqueles que a essa magia tanto afincam dedicam. [...] O futuro – e não é só a História, apenas o dia seguinte – limpa-nos, ossuário, retira-nos a velha carne. Tira-nos a vida, dando-lhe respiração e electricidade. Mas também nos desfigura, nos uniformiza, trapaceia".

Anda por aqui um tratamento do tempo que tem qualquer coisa de Blanqui, comunista do "século passado" (leia-se XIX): "Ocupemo-nos com o hoje. O amanhã não nos pertence, não temos nada a ver com ele. O nosso único dever é preparar-lhe bons materiais para o seu trabalho de organização. O resto não é da nossa competência"(1971).

5.

A estas dificuldades acrescenta-se uma quarta, derivada do tipo de publicação que me fez a encomenda, uma revista de teatro, portanto lida por gente que vive dele, que vive nele, estudiosos ou fabricantes.

Ora, se bem que o Autor tenha feito teatro desde os tempos da faculdade, primeiro universitário, depois profissional, com uma rápida passagem pelo de amadores; se bem que tenha fundado duas companhias cuja importância nem vale a pena lembrar – uma com Luís Miguel Cintra antes do 25 de Abril (Teatro da Cornucópia), outra sozinho, muitos anos depois (Artistas Unidos) –; se bem que tenha feito estágios com Peter Stein (Alemanha) e Strehler (Itália); se bem que seja actor (em Portugal, em

⁴ A propósito de teoria, ver a introdução de "Doutrina, por enquanto"; a propósito de paráfrase, ver "Louvor da paráfrase. Saudades de Roger Blin".

⁵ Raramente explicitado em *Século passado*. Uma excepção, entre poucas: "o meu coração ficou lá atrás, com aqueles alunos, que vida será a deles, que mundo lhes vamos deixar?" (p. 468).

⁶ O retrato da segunda metade dos anos 60, que não é feito de uma só vez, é particularmente pormenorizado (e entusiasmante) na introdução do V capítulo, "Mesmo agora que anoitece".

França)⁷, encenador, e mais recentemente "director de companhia"; se bem que escreva teatro, traduza teatro e tenha sido crítico de teatro, o teatro não é a arte que ocupa mais páginas de *Século passado*.

"Mais sobre quem me fez do que sobre aquilo que fiz, mais sobre quem me desafia (ou desafiou mas desafia ainda), do que sobre os desafios que fui, também lançando. Um homem feito do que vê, do que ouve, dos passeios, e eu foi assim que fui vivendo, feliz, na passiva" – frases bem à vista na contracapa, vindas da "Nota final".

Por isso, raramente o Autor fala das suas muitíssimas experiências de fabrico – quer no teatro quer no cinema.

Por isso, a literatura-escritores-leitura-edição-livrarias (mais de 30 textos, além de referências noutros) e a pintura-pintores-exposições-museus (perto de 30 textos, além de referências noutros) têm um peso considerável no volume.

Por isso, o pouco teatro e o muito cinema: o muito teatro foi vivido sobretudo "na activa"; muito do imenso cinema, "na passiva".

São dois os capítulos todos (ou quase) sobre cinema (II, VIII), são dois os capítulos com muitos textos sobre cinema (I, VI), não o cinema que JSM fez, mas aquele que viu. Cerca de um quarto dos textos do livro. O cinema, esse "princípio de conversa". E alguma coisa mudou desde a ânsia de ter 12 anos: "Agora, vou pouco ao cinema, passamos as semanas. E não vejo filmes na televisão, nem uso os dvds a não ser para assuntos profissionais. Fico aqui em casa. Também não tenho ninguém com quem conversar sobre os filmes – e o que é um filme a não ser um princípio de conversa?" (p. 415)

Por isso, talvez também, muito do teatro, que são pessoas, apareça concentrado num só capítulo, "Bairro dos Actores"⁸. O ponto de partida aqui é a passagem pelo bairro que assim se chama e, por sinal, mal conhecido de quem escreve. Será sobretudo um dos terrenos por onde a história da sua formação passou – contrária àquela que os programas políticos e pedagógicos e os cursos didácticos e técnicos de "formação do público" preconizam, e que não esquece (para o bem e para o mal) as escolas e (para o bem) os mestres. Grande tema de *Século passado*.

... encanta-me o teatro, este sítio impossível onde pessoas vindas de tantos sítios diferentes se unem por semanas, por dias, em volta de um texto vindo de outro lugar, vindo de longe e de há tanto tempo, se unem numa esperança, num amor. (p. 199)

O teatro, parcela da história de uma (auto)formação que nunca acaba, aparece a propósito de homenagens (de tipo diferente) a Pessoas para o Autor determinantes, vários esquecidos ou em vias disso (e não só porque o teatro é mais efémero do que a literatura, a pintura, o cinema): Glicínia Quartin, Isabel de Castro, Augusto Figueiredo, Jacinto Ramos, Cecília Guimarães, Artur Ramos... e também Amélia Rey Colaço. E há ainda referências a gente, alguns bem novos, com quem trabalha.

Porque não é na juventude que nos formamos, maldita maldição: é no resto da vida (que não é nenhum cruzeiro mas trambolhões e solavancos) que em nós fazemos as rugas que tão bem filmou Varda. Ou a calvície de Piccoli, cabelos que a vida matou. (p. 138)

6.

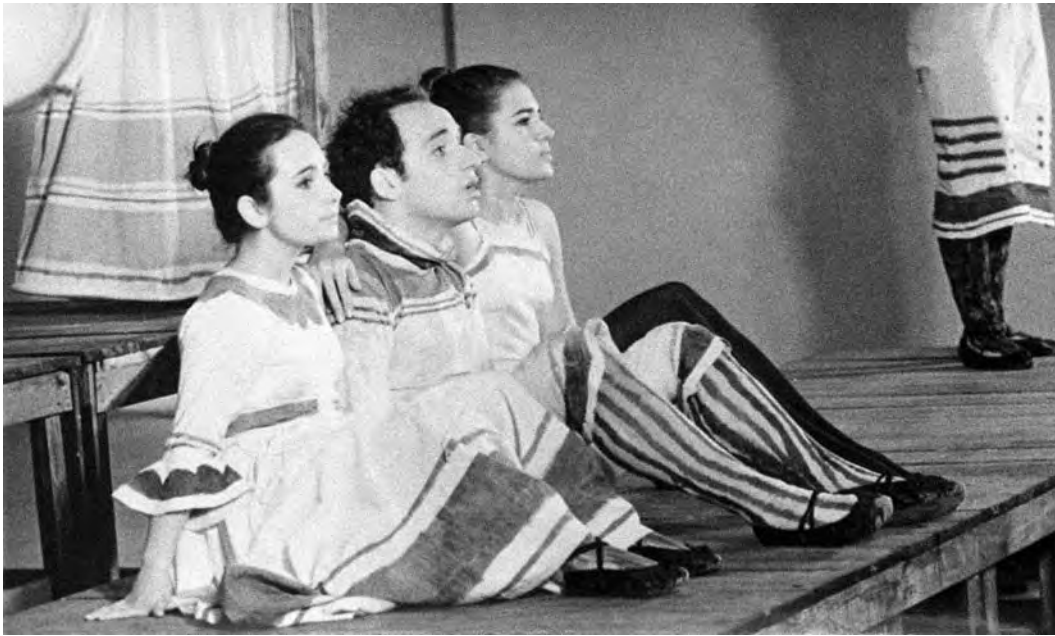
Deixo para último, nesta lista de dificuldades, aquela que deveria ter aparecido primeiro: as relações que tenho com o Autor e o ter vivido com ele alguns acontecimentos, lugares, épocas, e conhecido gente de que aqui se vai falando (que bom!). E que, como é natural, conheci e vivi às vezes diferentemente, noutras situações e por outras razões. É o tal direito-à-diferença (no sentido não estafado do termo) que esta obra, para além do resto, nos dá.

Mais difícil ainda, portanto, escrever sobre *Século passado*, por ser o livro de alguém com quem me cruzei mais do que uma vez. Sobretudo num viver "na activa", que não é aqui, voluntariamente, o assunto. Mas acontece que foi nesse viver "na activa" que fui encontrando "quem me fez", também o Autor, e muito pelos "desafios" que foi "lançando" aos outros, em tempos de muitos inimigos, o que aqui não é (quase) tema.

Admito que ir buscar textos mais antigos estragasse a unidade da escrita deste volume, que é um valor. Admito que o "século passado" escrito no século seguinte se veja melhor. Mas sinto a falta de textos sobre (e de) tempos

⁷ Das 26 fotografias, oito são de JSM em cena. Duas são de JSM em filmagens.

⁸ Há mais textos além destes sobre teatro ou gente de teatro (cerca de 20) e muitos outros em que o teatro entra. Amélia Rey Colaço, o Teatro Moderno e dois textos sobre Glicínia Quartin estão no Cap. I; Artur Ramos, no V; Strehler, no VII; Roger Blin e Harold Pinter, no X. Com tudo o que anda à volta.



<
3 entremeses de
Cervantes,
enc. Luis Miguel Cintra,
Grupo de Teatro do
Ateneu Cooperativo, 1970
(Eduarda Dionísio,
Jorge Silva Melo
e Ermelinda Duarte),
fot. Laura Luzes.

daqui ausentes. Terão sido, percebo, mais importantes para a minha formação do que para a do Autor, cuja vida se fez, ao contrário da minha, (quase) sempre nos mundos das artes.

Tenho pena que a obrigação de escolher (para o livro não ter 1000 páginas...) não tenha trazido até às 500 publicadas coisas como estas: as pateadas (ao Nacional e a outros teatros); o *Anfitrião* que fizemos em 69, mais as suas *tournées*; a curta passagem pelo Ateneu Cooperativo logo a seguir, esse Cervantes na SNBA mais os embates com os mundos das políticas; algumas férias e passeios (há uma fotografia, é verdade) com projectos dentro; os demolidores textos sobre espectáculos, filmes, textos (1971-72) na *Crítica* (referida na p. 528); os complicados 74-75 onde cada um estava no seu lugar; bem mais tarde, a escrita a várias mãos dos textos para a primeira campanha das europeias do PSR (1987).

E também me apetecia que aparecesse mais a ida ao Festival de Avignon em 68 (há cinco fotografias, é verdade), onde pela primeira vez vi Straub, Garrel (p. 274) e em que assistimos à estreia dos *Baisers volés* do Truffaut no Palácio dos Papas, e a debates; que houvesse mais textos do jornal *Combate* (há um, p. 297); que houvesse outros ligados à associação Abril em Maio que nasceu em 1994 (há um, publicado na revista AEM, p. 455). Penso em declarações de princípios, propostas, para mim bem mais do que isso... Penso em intervenções – no colóquio "Em tempo de Expo há outras histórias para contar" ("A arte para os novos reis", já publicada em livro, bem sei) ou nos colóquios *Estaca zero* ("Deus, Pátria, Autoridade já fizeram filhos"), etc. etc.

É assim. E outros, que também viveram pedaços de vida com o Autor, sentirão outras faltas.

Faltas em parte explicadas no próprio livro, eu li: "Não, não procurei o que escrevi – se é que escrevi coisas de jeito, a memória inebria-se, ao pensar – naqueles anos, entre 1972 e 1979, em que terei vivido a criação e os primeiros, difíceis anos do Teatro da Cornucópia. Nem falo quase do Luís. É assim mesmo, um homem não chora" (p. 375).

E mais difícil ainda é para mim escrever sobre *Século passado* quando nele se diz: "Não encontrei todos os textos que me lembro de ter escrito nem encontrei nada sobre autores que, mais até do que outros, me fizeram". Na lista que se segue a isto: "Eduarda Dionísio, a escritora" [que talvez tenha sido] "e também a amiga" [que seguramente sou].

7.

Tentando então não cair no favoritismo (ou na excessiva exigência) a que as minhas estreitas relações com o Autor levarão certamente, e sobretudo tentando imaginar os leitores a que estas linhas se destinam, só não tenho dificuldade em lhes propor os modos-de-usar deste livro, tão singular como a vida e a obra de quem o escreveu: a ler como manifesto – contra a especialização e fechamento ao mundo-mundo para que tendem as gentes dos teatros e o seu fazer; a usar como instrumento – contra o esquecimento, apagamento, alheamento das formas de dizer, de fazer, de viver (que já houve e continua a haver) que nem sempre garantem o que se chama sucesso nem são maioritárias, como se diz, por vezes mais difíceis mas nem sempre, e daqueles que viveram nelas; a consultar como fonte – de informações, e tantas aqui são tão raras.

Manifesto, instrumento, fonte. Tanto por aquilo de que fala como pela maneira de o fazer.

Termino com uma viva saudação à ausência de índice onomástico, que contraria a nossa preguiça e nos ajuda a descobrir tanta coisa. E é para isso sobretudo que (o) *Século passado* serve.

Referência bibliográfica

BLANQUI, Auguste (1971), "Critique Sociale", in *Auguste Blanqui: Textes choisis*, pref. e notas de V.P. Volguine, Paris, Editions Sociales.

Eram precisos mais documentários sobre o teatro¹

Daniel Boto

Margarida Cardoso, *Era preciso fazer as coisas*, Filmes do Tejo II, 2007.

Rui Simões, *Ensaio sobre o teatro*, Real Ficção, 2006.

Ensaio sobre o teatro seria quase como qualquer outro documentário sobre o erigir de uma peça em palco, não fosse o elevado grau de comprometimento da câmara com aquilo que filma. Estreado no dia 16 de Julho de 2007 no cinema São Jorge em Lisboa, a obra de Rui Simões não tem nada que ver com teatro filmado, já que nem sequer chega a filmar a encenação de *Ensaio sobre a cegueira* de João Brites na íntegra. Também não é um simples documentário sobre o processo criativo que presidiu à montagem desta peça em particular (que se estreou em 2004 no Teatro Nacional São João, no Porto, para assinalar os 30 anos d'O Bando), pois não se limita a reconstituir, em vídeo, as várias etapas da sua preparação e execução.

Era preciso fazer as coisas também seria quase um documentário sobre a encenação de Nuno Carinhas de *O tio Vânia*, de Tchekhov, não fosse a realizadora/autora Margarida Cardoso tê-lo denominado como filme, o que pressupõe uma qualidade ficcional avessa a essa categoria.

No primeiro caso, trata-se de uma obra de natureza ensaística *per se*, abordando em profundidade e explorando de forma transversal as alegrias e as dores que subjazem a todas as encenações, enquanto trabalho simultaneamente individual e colectivo, doce e amargo, pleno de satisfação mas também de dúvidas, de desistências, de disputas, de incertezas e de interrogações.

No segundo, a câmara é mais calculista e encenadora, procurando intervir nos processos da criação teatral, construindo a sua actividade narrativa a partir das "vozes interiores" dos intervenientes neste processo. Ao contrário do primeiro, importa-se menos com a *mise-en-scène*, embora os espaços da representação (Teatro Carlos Alberto, no Porto) ocupem sempre o ecrã.

Ambos partilham um interesse comum: os actores e encenadores enquanto agentes teatrais superando os múltiplos desafios que a teatralização impõe. Nesta matéria, Rui Simões é mais documentarista e mostra estes desafios como parte naturalmente integrante da feitura do espectáculo teatral, que é, no seu estado mais puro, a adaptação dramática de um texto escrito. No caso de Margarida Cardoso, o abismo criado algures neste trajecto que vai da escrita ao palco é cavado com mais gosto, por uma lente mais pungente.



Falar do documentário *Ensaio sobre o teatro* implicaria falar de *Ensaio sobre a cegueira*, adaptação teatral, e de *Ensaio sobre a cegueira*, obra literária. Implicaria, por conseguinte, falar de três autores distintos, unidos por esta obra e apartados pela mesma. A visão de Rui Simões, ocultada sob o kino-olho documentarista que, por natureza, procura abstrair-se daquilo que vê, não é a mesma de João Brites, que procura, por princípio, tornar visível algo que no seu conjunto não o é, a palavra, e nem a mesma de Saramago, encerrada no insondável e egoísta génio autoral.

¹ Pelo apoio recebido para a redacção deste artigo, ficam aqui registados os agradecimentos a Miguel Jesus (O Bando) e a Salvador Santos (TNSJ).



<>

Stills de

Era preciso fazer as coisas,

(< Emília Silvestre;

> João Pedro Vaz).

E a grande e esmagadora ironia comum a estas diferentes visões é o facto de todas elas se debruçarem sobre a cegueira. Em todo o caso, a figura do documentarista não ocupa lugar preponderante nem pretende afirmar-se nesta cadeia autoral, limitando-se ao papel de espectador privilegiado que viaja no tempo para nos mostrar o antes e o depois, em constante paralelismo.

Já a visão de Margarida Cardoso é menos inocente, ignorando as artimanhas temporais. Segue em linha recta do princípio ao fim, acompanhando cada momento de dúvida – e mesmo de agonia – até à representação como juízo final, implacável como o tempo directo da cena. Não obstante, mistura o antes da estreia, o muito antes e o imediatamente antes. A realizadora não é imparcial, na medida em que parece colocar-se do lado de Tchekhov e dos problemas criados no/pelo texto, mostrando os actores no seu papel de intrusos e de violadores do estranho universo cómico do autor russo que toda a gente teima em considerar trágico. A questão que a realizadora reitera é: por que não nos rimos da fatalidade?

Ensaio sobre o teatro é um título à partida (muito) pretensioso, mas acaba por concretizar inteiramente a ambição de se debruçar sobre as várias componentes da arte da representação, fazendo um autêntico estudo de caso. Se *Era preciso fazer as coisas* é menos bem sucedido neste aspecto, é porque nem sequer pretende ensaiar sobre coisa nenhuma, muito menos sobre o teatro, embora seja ele, em todo o seu esplendor, a "coisa" que era preciso fazer. Isto é, podia ter sido preciso fazer outra coisa qualquer, o que confere ao filme uma maior liberdade expressiva e criativa – em todos os aspectos.

Ensaio sobre o teatro começa – ou melhor, vai começando – com a câmara que acompanha os actores nos momentos nervosos que antecedem a estreia, ultimando mil e um pormenores. A maquilhagem, os figurinos, as figas e os beijos que se trocam. Os oráculos sucedem-se a espaços, ao fundo do ecrã, baptizando os intervenientes (e revelando um cuidado adicional com a apresentação do produto, técnica que, pelo contrário, não se verifica no trabalho da realizadora). Daqui em diante, o protagonismo passa para o minucioso trabalho de montagem (Márcia Costa), que virá a ser o grande sustentáculo do documentário. Transitamos imediatamente para fora do palco, para onde tudo começou ainda antes de começar; informalmente, os actores aquecem os motores, preparando-os para a intensa viagem de escuridão branca que se há-de seguir. Mais do que criar a personagem de um cego, como se faria num mero exercício de teatro académico, interessa compreender a dimensão da cegueira

no texto, que é uma cegueira de não compreender, diferente da cegueira de não ver.

A câmara caminha em paralelo aos actores nesta tarefa; constrói-se uma cena, por tentativas, e logo a montagem milimetricamente encadeada nos mostra como foi o efeito final em palco, fazendo a transição imediata entre a experiência e o resultado.

Este paralelismo constante, para além de economizar do ponto de vista narrativo, acrescenta interesse na medida em que permite ao espectador inteirar-se da diversidade de processos que estão implicados numa encenação séria. Neste aspecto, assistimos ao registo em vídeo puramente documental da construção da peça, que simultaneamente a engrandece e a desmascara.

Mas o filme opera uma outra "revelação": a do trabalho prévio de experimentação dos actores com vista à construção de uma corporalidade adequada (assinada por Luca Aprea), que foi moroso mas fundamental. Deslocar um grupo numeroso de actores para fora, em regime semelhante ao de residência artística e com tudo o que isso implica, para ver com os dedos o espaço em volta e tentar uma aproximação com o ambiente dantesco do livro, é algo que requer uma grande entrega, entusiasmo e perseverança por parte de todos. Mesmo se falamos de um grupo de profissionais, o desafio de adaptar para teatro um livro como este, aparentemente mais favorável a apropriações cinematográficas (problema que cabe ao encenador resolver), adivinha-se grande. Mas, como se verifica, todos intervêm num imenso, rigoroso e por vezes lento processo de criação de uma autêntica *persona*, trabalhando-se inclusive pormenores como a voz, que se esforça por encontrar um registo quase inverosímil para nele se manter.

Seleccionado para o primeiro Festival de Lisboa do Cinema Ibérico (Hola Lisboa), Famafest 2007 e Festival Cinesul 2007 (Brasil), o filme capta o carácter experimental inerente à construção e montagem da peça. Sendo um ensaio sobre o teatro, é também um ensaio sobre o actor e o seu trabalho. Os 90 minutos de filme captam, no seu conjunto, muito mais que as três horas de peça; o DVD vem também munido de "Recordações do Hospital Velho" (em Viseu), espaço onde os actores operaram a sua preparação. Falando de extras (e porque convém mostrar mais do que um ponto de vista, tratando-se de um ensaio), figuram igualmente entrevistas ao escritor e ao encenador. Quanto à visão do realizador, ela manifesta-se, como um texto, na montagem.

Noutro plano, a música parece ter conduzido igualmente a montagem do documentário; na verdade,

<>
Stills de
Ensaio de teatro.



este ensaio sobre o teatro é também um ensaio sobre a música no teatro.

Outro distintivo deste documentário, que o torna ensaísta e não meramente uma câmara narradora, é a sua atitude indiscreta; ela flagra os actores nos seus momentos sem máscaras, denunciando a sua difícil relação com as personagens e com o palco, o que, apesar de tudo, constitui um desafio aliciante. Este efeito contribui para a erradicação definitiva da quarta parede, se é que resta alguma depois desta encenação tão vívida e tão próxima do público. Se, por um lado, o objectivo é que todos tomemos consciência da nossa cegueira, por outro, o filme não esconde o processo de (dis)simulação que é o teatro, de construção de uma realidade falsa e artificiosa pelo actor que, à semelhança do poeta pessoano, não passa de um fingidor, querendo enganar um público cego.

No documentário, como na peça e como no livro, existe uma força positiva oculta por detrás de tanta negrura, cegueira, nudez, frieza e violência. Existe o Amor, essa noção abstracta que tudo redime e absolve, e que não permite que esta obra, independentemente da sua forma, seja totalmente negra. Trágica, sim, mas luminosa. Afinal, "os olhos não são mais que duas lentes, duas objectivas. O cérebro é que realmente vê". Por outras palavras, este documentário não é mais que uma lente que torna visível a ilusão teatral.

Em *Era preciso fazer as coisas*, a exploração da vertente de dissimulação no teatro surge como consequência de um interesse maior, que é o de captar o genuíno intuito do actor em se aproximar da sua personagem. Fazer uma leitura dela, conseguir chegar-lhe, é por si só tarefa dramática. A luta pelo despojamento interior, que permitirá encaixar no eu-actor o eu-personagem, é o tema principal do filme. Para atingir este objectivo, Margarida Cardoso pediu aos actores que falassem na primeira pessoa sobre

as suas dificuldades, as suas expectativas e os seus medos. Vemo-los (leia-se: ouvimo-los) confessar os seus percursos de vida individuais e apercebemo-nos de que os actores são afinal pessoas como nós, talvez apenas mais corajosos e obstinados, querendo chegar ao texto e ao palco, lutando contra uma omnipresente pulsão que os impele a desistir perante as adversidades e o medo de falhar, de não estar à altura da personagem, de comprometer-se a si e ao "outro".

Querendo mostrar-nos aquilo que foi a preparação da encenação da peça de Tchekhov, por Nuno Carinhas, este filme, premiado na última edição do Festival Doclisboa (Grande prémio Tobis para melhor filme português de longa-metragem e Prémio Midas para melhor filme português presente no festival), excede completamente a aparente valência de *making of*. Ademais, nem sequer chegamos a ver a encenação final. Trata-se de um exercício puramente cinematográfico, com linguagem própria, que nada tem a ver com teatro.

Em suma, os dois documentários partem de uma mesma realidade – a montagem de uma peça de teatro – embora sobre ela se debrucem sob diferentes perspectivas; uma mais formal, mais documental e mais generalista, a outra mais cinematográfica, assumidamente mais autoral e menos comprometida com o que filma. Em comum têm a inegável habilidade para gerar interesse em torno da actividade teatral, dignificando o trabalho e a *persona* dos seus agentes, contribuindo para o envolvimento do público em geral com as artes do palco. A participação financeira de entidades públicas revela que são sensíveis a esta necessidade de (re)conciliação do público português com o teatro (em) português. Faltaria talvez que as televisões também reconhecessem a importância destes trabalhos. E, sem dúvida, era preciso mais ensaios como estes.



Publicações de teatro em 2007

Lista compilada por Sebastiana Fadda

Peças originais (ou volumes de peças) em primeira edição

- A., RUBEN, *Triálogo; Júlia; Relato 1453*, ed. Liberto Cruz, pref. Armando Nascimento Rosa, Lisboa, Assírio Et Alvim, 2007.
- AA.VV., *Autos, passos e bailinhos: Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, coord. Christine Zurbach, José Alberto Ferreira e Paula Seixas, Évora, Casa do Sul / Centro Dramático de Évora (CENDREV) / Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, 2007, 315 pp.
- AA.VV., *Panos: Palcos novos, palavras novas (Auto do Branco de Neve, de Armando Silva Carvalho; Copo meio vazio, de Alexandre Andrade; Justamente, de Ali Smith, trad. Miguel Castro Caldas)*, Lisboa, Culturgest, 2007.
- AA.VV., *Teatro português do século XVI*, vol. I, *Teatro profano*, tomo I (*Auto do caseiro de Alvalade, Auto dos escrivães do pelourinho, Auto do escudeiro surdo, Auto de Florisbel, Auto de Guiomar do Porto*), ed. e introd. José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- AA.VV., *Teatro romântico português: O drama histórico*, prefácio, selecção e notas de Luiz Francisco Rebello, Lisboa, Imprensa-Nacional-Casa da Moeda, 2007, 413 pp.
- ALMEIDA, Virgílio, *B.B. Bestas bestiais*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, 2007.
- BARROS, Orlando Ferreira, *A elegia da madre seca*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, 2007.
- , *A simetria do útero*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, 2007.
- BORGES, Paulo, *Folia: Mistério de uma noite de Pentecostes*, Lisboa, Êsquilo, 2007.
- BRANCO, A., *7 (sete)*, Lisboa, Grande Prémio INATEL do Concurso INATEL/Teatro – Novos Textos, 2007.
- CÂMARA, D. João da, et al. [Gervásio Lobato, Henrique Lopes de Mendonça, Eduardo Schwalbach, Moura Cabral, Jaime Batalha Reis, Fernando Caldeira e Delfim Guimarães], *Teatro completo*, vol. IV: *Obras em colaboração (Zé Palonso, O burro do sr. alcaide, O burro em pancas, O solar dos barrigas, Cocô, Reineta e Facada, O testamento da velha, Bibi Et C.º, Aldeia na corte, O João das Velhas)*, org. e notas Rita Martins, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- COSTA, Artur, *Camilo e Ana Augusta*, Porto, Campo das Letras, 2007.
- COSTA, Mário da, *Monólogo de um actor com o seu público*, Porto, Papiro Editora, 2007.
- ESCOBAR, Carlos Henrique, *Teatro (Médeia masculina (José Medéia); A tragédia de Althusser (Paixão do Marxismo); Ana Clitemnestra; A caixa de cimento)*, Águeda, Moira, 2007.
- GUIMARÃES, Jorge, *Vermelho transparente*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, 2007.
- LOPES, Teresa Rita, *Teatro reunido*, org. e pref. Sebastiana Fadda, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols., 2007.
- MELO, Jorge Silva, *Fala da criada nos Noialles que no fim de contas vamos descobrir chamar-se também Séverine numa noite do Inverno de 1975 em Hyères*, Lisboa, Livros Cotovia, 2007.
- MENDES, José Maria Vieira, *A minha mulher; Onde vamos morar*, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2007.
- MORGADO, Paulo, *O corrupto e o diabo*, Lisboa, D. Quixote, 2007.
- MESQUITA, Marcelino, *Teatro completo*, vol. II (*O Regente, O tirano da bela Urraca, O sonho da Índia, Peraltas e sécias, O auto do busto, A morta galante, Sempre noiva*), org. Duarte Ivo Cruz, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- NEGREIROS, João, *Os vendilhões do templo; Silêncio*, introd. José Manuel Mendes, s/l, Teatro Universitário do Minho, 2007.
- OLIVEIRA, Mickael de, *O que é teu entregou aos mortais*, Lisboa, Maria Matos, 2007.
- PATRÍCIO, António, *O fim (história dramática em dois quadros); Diálogo na Alhambra*, ed. Armando Nascimento Rosa, Lisboa, Assírio Et Alvim, 2007.
- PESSOA, Carlos J., *Comédia em 3 actos*, Lisboa, Teatro da Garagem, 2007.
- , *Teatro-clip*, Lisboa, Teatro da Garagem, 2007.
- , *A morte de Danton na garagem*, Lisboa, Teatro da Garagem, 2007.
- POPPE, Manuel, *Pedro I*, Lisboa, Editorial Teorema, 2007.
- PORTELA, Patrícia, *Odília ou a história das musas confusas do cérebro de Patrícia Portela*, Lisboa, Editorial Caminho, 2007.
- TAVARES, Rui, *O arquitecto*, Lisboa, Edições Tinta-da-china, 2007.
- TORRADO, António, *A casa da lenha*, posfácio do autor, Porto, Campo das Letras, 2007.



Peças em reedição

BRANDÃO, Raul / PASCOAES, Teixeira de, *Jesus Cristo em Lisboa*, Lisboa, Assírio Et Alvim, 2007.

Traduções

BENET I JORNET, Josep, *Desejo e outras peças (E.R.; Precisamente hoje; O quarto do miúdo)*, trad. Ângelo Ferreira de Sousa e Joana Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2007.

BRECHT, Bertolt, *Histórias do senhor Keuner. Versão de Zurique*, trad. Maria Herminia Brandão, Porto, Campo das Letras, Campo do Teatro, 2007.

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

JOSEPHSON, Erland, *Uma peça de teatro*, trad. Solveig Nordlund e Joana Frazão, introd. Solveig Nordlund, s/l, Livros de Areia, Teatro, 2007.

KAUFMAN, Moisés, *O projecto Laramie*, trad. Filipa Mourato, Lisboa, Maria Matos, 2007.

MAALOUF, Amin, *Adriana Mater*, trad. António Pescada, Lisboa, Difel, 2007.

MAYORGA, Juan, *Hamelin*, trad. António Gonçalves, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2007.

MACDONAGH, Martin, *The Pillowman: O homem almofada*, trad. Tiago Guedes, Lisboa, Maria Matos, 2007.

MOLIÈRE, *O misantropo*, edição bilingue, trad. e pref. Vasco Graça Moura, Lisboa, Bertrand Editora, 2007.

NERUDA, Pablo, *Fulgur e morte de Joaquín Murieta*, trad. e pref. José Viale Moutinho, Porto, Campo das Letras, 2007.

O' CASEY, Sean, *A charrua e as estrelas*, trad. Helena Barbas, s/l, Livros de Areia, Teatro, 2007.

ORTON, Joe, *O saque*, trad. Luísa Costa Gomes, Porto, Campo das Letras, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo, *Calderón*, trad. Mário Feliciano e António Barahona, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2007.

--, *Pilades*, trad. Mário Feliciano e Luíza Neto Jorge, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2007.

ROSTAND, Edmond, *Cirano de Bergerac*, edição bilingue, trad. Vasco Graça Moura, Lisboa, Livraria Bertrand, 2007.

SCHWAB, Werner, *As presidentes; PESO A MAIS, sem peso: SEM FORMA*, trad. Vera San Payo de Lemos, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2007.

SHANLEY, John Patrick, *Dúvida: Uma parábola*, trad. Filipa Mourato e Ana Luísa Guimarães, Lisboa, Maria Matos, 2007.

SHAKESPEARE, William, *Canseiras de amor em vão*, trad., introd. e notas de Rui Carvalho Homem, Porto, Campo das Letras, 2007.

--, *Júlio César*, trad. José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e Luís Miguel Cintra, Lisboa, Livros Cotovia, 2007.

--, *Romeu e Julieta: A mais bela história de amor de todos os tempos*, trad. Fernando Villas-Boas, il. João Fazenda, Cruz Quebrada, Oficina do Livro, 2007.

SÓFOCLES, *Antígona*, introd., versão e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (7ª ed. rev.), 2007.

--, *Filoctetes*, introd., versão e notas José Ribeiro Ferreira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (4.ª ed.), 2007.

TARANTINO, Antonio, *Vésperas da Virgem Santíssima; Brilharetos*, trad. Tereza Bento, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2007.

TCHÉKHOV, Anton, *O cerejal: Comédia em quatro actos*, trad. António Pescada, Porto, Campo das Letras, Coleção Teatro Nacional S. João, 2007.



Estudos / Documentos

- AA.VV., *Opalco da ilusão*, catálogo da exposição apresentada no âmbito do XXX FITEI, Porto, Campo das Letras / Antiqua Escenas, 2007.
- AA.VV., *Um teatro sem teatro*, catálogo da exposição, Lisboa, Museu Coleção Berardo, Arte Moderna e Contemporânea / Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.
- ALMEIDA, Maria João, *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- ALVAREZ, José Carlos (coord.), *Rostos e poses no teatro português ou a Irrepetível presença próxima de algo sempre muito distante*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro, 2007.
- BORGES, Vera, *O mundo do teatro em Portugal: Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007.
- BRILHANTE, Maria João / CARVALHO, Manuela (org.), *Teatro e tradução: Palcos de encontro*, ACT 15, Porto, Campo das Letras, 2007.
- CAMPOS, Tânia Filipe e, *A recepção do teatro de August Strindberg em Portugal*, Évora, Caleidoscópio, 2007.
- DOMINGOS, Nuno, *A Ópera do Trindade: O papel da Companhia Portuguesa de Ópera na "educação cultural" do Estado Novo*, Lisboa, ASA / Lua de Papel Série Músicas, Vol. 1, 2007.
- FRANÇA, José Augusto, *O essencial sobre António Pedro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- GARCIA, Orlando et al., *Formações e profissões nas artes e ofícios do espectáculo: Artes cénicas e performativas em Portugal 2006-2007*, Lisboa, Chapitô, 2007.
- GOLDBERG, RoseLee, *A arte da performance: Do futurismo ao presente*, trad. Jefferson Luiz Camargo, adapt. e rev. Carla Oliveira e Rui Lopes, Lisboa, Orpheu Negro, 2007.
- GOUVEIA, Marcelo (coord.) / BRILHANTE, Maria João (comissariado científico), *O que é o teatro?*, Lisboa, Direcção Geral das Artes, Território Artes, 2007.
- MARTINS, Rita, *Raul Brandão do texto à cena*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- MATOS, Luís de, *Manual de caracterização*, Lisboa, INATEL, 2007.
- MELO, Jorge Silva, *Século passado*, Lisboa, Livros Cotovia, 2007.
- MENDES, Conceição, *Manual de produção cultural: Algumas reflexões sobre o tema*, Lisboa, INATEL, 2007.

- PACHECO, Natércia / CALDAS, José / TERRASÉÇA, Manuela (org.), *Teatro e educação: Transgressões transdisciplinares*, Porto, Edições Afrontamento, 2007.
- RIBEIRO, João Mendes, *Arquitecturas em palco / Architectures on Stage*, Coimbra, Instituto das Artes / Ministério da Cultura / Almedina, 2007.
- ROSA, Armando Nascimento, *Peças breves no teatro escrito de Natália Correia*, Separata da Revista *Forma Breve*, n.º 5, Aveiro, Universidade de Aveiro / Centro de Línguas e Culturas, 2007.
- SANTOS, Ana Clara / VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e, *Ensaios sobre Aristófanes*, Lisboa, Cotovia, 2007.
- TRIGO, Jorge / REIS, Luciano, *Chaby Pinheiro: Um senhor actor (1873-1933)*, Lisboa, SeteCaminhos, 2007.
- ZURBACH, Christine, *A tradução teatral: O texto e a cena*, Évora, Caleidoscópio, 2007.

Publicações periódicas

- Adágio*, n.º 42, 1.º Semestre de 2007, dir. Mário Barradas, Évora, Centro Dramático de Évora (CENDREV).
- Artistas Unidos: Revista*, n.º 19 (Julho 2007) e n.º 20 (Dezembro 2007), dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia.
- Obscena: Revista de artes performativas*, n.º 5 (Junho-Julho 2007), Lisboa, dir. Tiago Bartolomeu Costa.
- Sinais de cena*, n.ºs. 7 (Junho 2007) e 8 (Dezembro 2007), dir. Maria Helena Seródio, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro & Centro de Estudos de Teatro, Porto, Campo das Letras.



Adenda à lista publicada na *Sinais de cena* n.º 7

- ARTAUD, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, trad. Fíama Hasse Brandão, pref. Vasco Tavares dos Santos, Lisboa, Fenda, 2006 [Estudos / Documentos].
- Artistas Unidos: Revista*, n.º 18 (Dezembro 2006), dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia [Revista].
- BARATA, José Oliveira / OLIVEIRA, Fernando Matos / SANTANA, Maria Helena (ed.), *O melodrama*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa Et Faculdade de Letras, 2006 [Estudos / Documentos].
- BERGMAN, Ingmar, *Fanny e Alexander*, trad. Armando Silva Carvalho, Lisboa, Assírio Et Alvim, 2006 [Peça].
- CASTRO, Fernanda de, *Teatro completo (A pedra no lago; A espada de cristal; Maria da Lua e Os cães não mordem)*, Lisboa, Circulo de Leitores, 2006 [Peças].
- CABRAL, Carlos, *Manual de encenação*, Lisboa, INATEL, 2006 [Estudos / Documentos].
- ESPADA, José, *Manual de cenografia*, Lisboa, INATEL, 2006 [Estudos / Documentos].
- OLIVEIRA, Filomena / REAL, Miguel, *1755: O grande terramoto*, pref. Carlos Fragateiro, Póvoa de Santo Adrião, Europress, 2006 [Peça].
- PINHO, Sebastião Tavares de (coord.), *Teatro neolatino em Portugal no contexto da Europa: 450 anos de Diogo de Teive*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006 [Estudos / Documentos].
- RODRÍGUEZ, Gemma, *Mal vistos*, trad. Ana Vitorino, Carlos Costa e Catarina Martins, prefácio de Francisco Louçã, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2006 [Peça].
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e, *Furor: Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006 [Estudos / Documentos].

Adenda à lista publicada na *Sinais de cena* n.º 3

- CASTRO, Paulo, *Red Shoes*, pref. Jorge Reis-Sá, posfácio Paulo Brandão, Quasi Edições, Vila Nova de Famalicão, 2004 [Peça].
- FERNANDES, Ângelo Miguel dos Passos, *Albérico ponto final!*, Lisboa, INATEL, Teatro, 2004 [Peça].
- GERALDO, José, *Inesperadamente na continuação ou Férias na barbearia com Elizabete*, Lisboa, INATEL, 2004 [Peça].
- SÉGUR, Condessa de, *Os desastres de Sofia*, com ilustrações de Maria Helena Vieira da Silva, Lisboa, Artemágica / Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2004 [Peça].

Adenda à lista publicada na *Sinais de cena* n.º 1

- MONTEIRO, Ofélia Paiva / SANTANA, Maria Helena (org.), *Almeida Garrett: Um romântico, um moderno*, Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Escritor, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Temas Portugueses, 2 vols., 2003 [Estudos / Documentos].

Teatro do Ginásio

Uma fábrica de gargalhadas

Paula Magalhães



<
 Bilheteira do Teatro do Ginásio (início do séc. XX), fot. Alberto Carlos Lima [cortesia do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa].

Teatro do Ginásio antes de 1921 [cortesia do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa].

>

Uma das fachadas que alberga o "Espaço Chiado", em Lisboa, do lado da Rua Nova da Trindade, preserva, ainda hoje, um último vestígio, pálido e quase imperceptível, do que em tempos guardaram aquelas paredes. A inscrição em relevo que nela vislumbramos – Theatro do Gymnasio – permite-nos identificar o propósito da construção do edifício mas deixa-nos a léguas do que aquele nome verdadeiramente significou.

Para isso, há que voltar atrás no tempo e percorrer ao contrário as "estórias" de uma história que remonta a 1845 – ano em que foi erguido um modesto barracão, que começou por ser divertimento circense mas depressa foi transformado em palco da arte declamada –, e termina em 1952, ano que marcou, em definitivo, o fim do espaço como sala de espectáculos.

Ao longo de mais de um século de existência, o Ginásio mudou várias vezes de aparência, foi palco de estrondosos sucessos e de espectáculos que não passaram da primeira representação, viu florescer géneros que se tornaram moda e artistas que se tornaram referência no panorama nacional e foi um dos palcos mais acarinhados da cidade, muito por culpa dos risonhos espectáculos que apresentava.

Por ali passaram nomes grandes do teatro como Francisco Alves da Silva Taborda (que debutou naquele espaço no espectáculo de inauguração e se tornou uma das suas "imagens de marca"), José António do Vale (que lhe seguiu em muitos aspectos as pisadas), Isidoro, António Pedro, Lucinda Simões, Telmo Larcher, Alves da Cunha, Maria Matos, Palmira Bastos, Amélia Rey Colaço, entre tantos outros actores mas também autores e ensaiadores que deixaram marca. Por ali passaram também muitas estrelas do teatro mundial (como Sarah Bernhardt e Ernesto Rossi), estrelas de modas passageiras que não ficaram para a história (como os campanólogos escoceses e as sonâmbulas profissionais), e as estrelas de uma nova arte, o cinema, que a partir de 1932 passou a dividir os aplausos com os espectáculos de teatro.

Porque começou como divertimento circense e enquanto espaço de teatro declamado, pelo menos nos primeiros tempos, não abandonou por completo essa vocação, alternando dramas e comédias com números de variedades, o Ginásio cedo conseguiu a afeição do público mas não as comodidades que seriam desejáveis, acabando por ser as deficientes condições e a pouca experiência de

Paula Magalhães é jornalista da rádio RADAR e investigadora do Centro de Estudos de Teatro num projecto de iconografia- Opsi.

alguns artistas a ditarem o caminho daquela que seria a sua principal vocação: a comédia.

Aos poucos, o Ginásio delineava os traços que acabariam por marcar a sua identidade, caracterizada pelos espectáculos que aspiravam simplesmente a divertir o público, pelos actores, autores e tantas outras figuras que se tornaram num ícone indissociável do espaço, pelo público que mais não ansiava que umas horas de boa disposição, e pela afectividade que conseguia reunir à sua volta – sentimento transversal a literatos, jornalistas e políticos (que não dispensavam dois dedos de conversa no *foyer*), homens de dinheiro ou de boa vontade (que contribuíram para as necessárias remodelações e que tantas vezes o salvaram de um fim precoce), críticos e cronistas (que embora, por vezes, defendessem uma maior dignificação da arte dramática, acabavam por se render à popularidade e boa disposição que emanava do espaço) e actores, autores e tradutores (para quem o palco foi viveiro, escola e símbolo maior de camaradagem).

Os primeiros anos

O Ginásio, que começou por se chamar Novo Ginásio Lisbonense, foi erguido em meados da década de 1840, pelas mãos de João José da Mota (tipógrafo e empresário circense), em pleno centro nevrálgico da capital, a dois passos da Lisboa tradicionalista, que habitava uma das zonas altas da cidade – o Bairro Alto e arredores –, e colado à Lisboa elegante, que subia e descia o Chiado, atraída pelas mais finas lojas da capital do reino, por um sem número de cafés onde se reuniam os mais ilustres conversadores da cidade, por clubes e sociedades que organizavam bailes muito bem frequentados e pelo incontornável Teatro de São Carlos, ponto de encontro da aristocracia e burguesia em ascensão, de políticos e homens de letras e de todos os que aspiravam entrar na alta roda da sociedade.

Era um barracão exiguo e sem comodidades de maior, que, embora tentasse piscar o olho à Lisboa culta e janota, cativava maioritariamente a Lisboa tradicionalista, que se divertia com todo e qualquer acontecimento e habitava os bairros populares, escuros, sinuosos, sujos e superpovoados que rodeavam a cidade baixa, traçada a régua e esquadro pelos arquitectos do Marquês de Pombal. Era uma cidade de contrastes, agitada pela instabilidade política que reinava desde a Revolução Liberal de 1820, e onde o desenvolvimento chegava a passo de caracol.

Nascia na Travessa do Secretário da Guerra, a 12 de Outubro de 1845, só mais tarde renomeada Rua Nova da Trindade, em terrenos do antigo Palácio de Geraldês (propriedade da Irmandade da Igreja de Nossa Senhora do Loreto), para fazer desfilar as mesmas danças, acrobacias, proezas gímnicas e pantomimas que faziam as delícias da Lisboa popular, aos domingos à tarde, durante os meses mais quentes do ano, nas praças circenses do Salitre, Rua da Procissão, Travessa do Abarracamento de Peniche e Circo Nacional Amor da Pátria, com a diferença de ser coberto, o que permitia a realização de espectáculos à noite e durante o Inverno.

Mas talvez porque os apelos que vinham do teatro declamado começaram a ser cada vez maiores, com as animadas lutas entre o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro do Salitre (os palcos que em 1845 apresentavam espectáculos com regularidade), pela designação de Nacional e pelo respectivo subsídio que tal designação significava, e a tinta que a construção de um verdadeiro Teatro Nacional fazia correr nos jornais de então, os responsáveis do Ginásio resolveram abandonar as artes circenses, remodelar por completo o barracão e abrir as portas como sala de teatro, em Maio de 1846, cerca de um mês depois da abertura do D. Maria II.



<
Actor Vale,
A madrinha de Charley
[cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

Actor Taborda,
José do Capote
[cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

>



<
Cena da peça
A nova agência feminina,
1910,
fot. Alberto Carlos Lima
[cortesia do Arquivo
Fotográfico Municipal de
Lisboa].

Remodelado de acordo com as disponibilidades financeiras, que na verdade não eram muitas, o espaço, que já tinha sido Novo Ginásio Lisbonense e que os proprietários ainda quiseram que fosse Teatro Nacional Lisbonense, reabriu a 16 de Maio de 1846 como Teatro do Ginásio e com a apresentação da peça *Paqueta de Veneza ou os fabricantes de moeda falsa*, ensaiada pelo professor do conservatório César Perini de Lucca. De acordo com o jornal *O Patriota*, de 6 de Junho de 1846, o barracão, que passou a ser também gerido pelo fiscal do Teatro de S. Carlos, Manuel Machado, para além de João José da Mota, tinha sido alvo de uma metamorfose completa.

O célebre folhetinista Júlio César Machado, que assistiu com o pai ao espectáculo de inauguração, descreve o novo

espaço como "um teatrinho de cartas, sem proporções, sem espaço, sem comodidades, mas alegre, simpático, espécie de criança do povo, pobre rotinha e risonha, que dá mais gosto ver que alguns moninhos frisados, embocados em arminhos, de olhos franzinos e carinha de asnos. Teatrinho de ocasião, que parecia sair de uma habilidade de berliques e berloques! Tinha duas vistas. Uma de bosque, outra de sala. Como nos teatros particulares devia caber tudo e fazer-se tudo ali" (Machado 1878: 13-14).

Embora a política tenha perturbado e muito o primeiro ano de exploração do novo espaço, com a Revolta da Maria da Fonte a obrigar à suspensão das representações, ao encerramento da sala e ao agudizar da já complicada

situação financeira, o Ginásio foi tentando afirmar-se no difícil firmamento do teatro declamado com a seriedade de dramas políticos ou de lágrima obrigatória, apesar de serem as comédias e as farsas que maior adesão conseguiam por parte do público. Fosse com o intuito de tentar afastar a clientela barulhenta que insistia em frequentar a sala, de apagar de vez a imagem de espaço de divertimento circense ou, simplesmente, de querer ser encarado como teatro sério – à imagem do que então acontecia com o Teatro Nacional – não foi pelo riso que o Ginásio tentou a primeira conquista, facto que quase lhe custava a sobrevivência.

O caminho para o inevitável abismo foi travado pela chegada de Émile Doux. O francês, que já tinha operado no Condes e no Salitre uma verdadeira revolução na arte de representar, acabou por ser o salvador do Ginásio, devolvendo-lhe o público e orientando-o para o que viria a ser procurado e lembrado.

Facilmente Doux percebeu que não tinha nem condições físicas nem humanas para dramas de fôlego, passando desde então a dedicar-se às comédias, género para o qual o palco servia na perfeição, e no qual os actores do Ginásio se movimentavam com maior facilidade. Imitadas ou traduzidas do francês, de enredo simples mas recheado de peripécias, satisfiziam o público que passou a visitar com maior frequência a sala.

Durante o tempo em que dirigiu e encenou a Companhia do Ginásio (entre Agosto de 1847 e Setembro de 1848), a sala da Travessa do Secretário da Guerra apresentou cinco dramas, um melodrama, uma farsa e nada mais nada menos que 45 comédias, 26 das quais em um acto.

A consolidação como espaço de comédia – com a imprensa a determinar que o choro ficaria, a partir de então, reservado para o Rossio (Teatro Nacional), e o riso para a Travessa do Secretário da Guerra (Teatro do Ginásio) – conferiu aos actores a segurança suficiente para se aventurarem por géneros menos explorados em Portugal, como a ópera-cômica, ou praticamente desconhecidos, como a revista.

A aposta na ópera-cômica e na farsa lírica ditou o fim da colaboração de Émile Doux com o Ginásio, por este não concordar de todo com a ideia, e fez tremer a crítica mais conservadora, admirada com a ousadia do teatro em querer cantar árias e duetos a escassos metros da "catedral", mas acabou por ajudar a elevar o Ginásio à categoria de "templo" da diversão e do riso.

As coplas de *A Marquesa* e de *O conselho das dez*, compostas pelo maestro António Luís Miro, com libreto de Paulo Midosi, andaram de boca em boca, o Símplicio Paixão que Francisco Alves da Silva Taborda encarnava n'*A velhice namorada sempre leva surriada*, de Francisco Xavier Pereira da Silva, catapultou-o para o sucesso, e a paródia de Francisco Palha à ópera *Lúcia de Lamermoor*, de Donizetti, foi reposta vezes sem conta no Ginásio, sempre com o mesmo sucesso.

Quanto à revista, embora não tenha sido nem dos géneros mais explorados nem dos que maior adesão teve por parte do público, merece a referência por ter sido ao palco do Ginásio que, pela primeira vez em Portugal, subiu um espectáculo apelidado como tal: a 11 de Janeiro de 1851 o Teatro do Ginásio estreava a revista em 3 actos *Lisboa em 1850*, uma espécie de retrospectiva, em tom cómico e crítico, dos principais acontecimentos do ano anterior.

Os dias alegres

O sucesso crescente, com as óperas-cômicas e as revistas a coabitarem no Ginásio com farsas e dramas, mas maioritariamente com comédias ligeiras e de riso fácil, transformou o barracão da Travessa do Secretário da Guerra num dos mais concorridos teatros da capital, frequentado por gente "de todas as classes e de todos os sexos" (*A Semana Teatral*, 06.02.1851: 35), e obrigou a melhoramentos sucessivos na sala que, em 1852, significariam mesmo a construção de um novo edifício.

O barracão deu lugar a um elegante edifício em alvenaria, com vários corpos a comunicarem entre si, construído devido aos préstimos de muitas personalidades: Rodrigo da Fonseca Magalhães (à data responsável pelo Ministério do Reino), que auxiliou dando créditos à nova empresa; os cenógrafos Rambois e Cinatti, que se prontificaram, gratuitamente, a desenhar a planta e a dirigir os trabalhos; o empreiteiro Francisco Ruas, que forneceu todo o material e pagou os ordenados aos operários; os fornecedores que se prontificaram a entregar o material e a mais tarde receber o pagamento; e a família real, que, para além de visitar as obras, terá alugado dois camarotes, mandando-os ornar e mobilar à sua custa.

O periódico *A revolução de Setembro* escreveu, na altura, que o novo teatro não se assemelhava a nenhuma outra casa de declamação e que as suas decorações revelavam bem "a inteligência de quem as dispôs" (09.09.1852: 2), enquanto o *Gil Vicente* destacava a beleza do tecto, o desafogo e a disposição dos camarotes (em número de três ordens), os assentos de palhinha da plateia e a iluminação a gás (10.11.1852: 4). Foi este o Ginásio das muitas glórias que Lisboa conheceu durante muitos anos.

Na realidade, bastariam os anos do exíguo barracão para que os espectáculos apresentados no Ginásio ficassem para a história como autênticas "aulas de alegria", classificação atribuída por Júlio César Machado no tempo em que Émile Doux ali ensaiava "as comédias mais engraçadas do repertório de França", mas, acabou por ser essa a ideia que prevaleceu ao longo dos anos, aliada às "propriedades curativas" que os mesmos espectáculos evidenciavam, capazes que eram, como proclamava a imprensa da altura, de aliviar, durante umas horas, os males do dia-a-dia. Originais ou traduções, ao Ginásio interessavam comédias que seguiam um modelo capaz de divertir a assistência, fazendo-a esquecer, ainda que momentaneamente, o cansaço e as agruras da vida.



Os críticos apelidavam-nos de "fábricas de gargalhadas", resumindo desta forma entrecos impossíveis de descrever, já que era nos quiproquós, no ilógico da acção, no imprevisível das cenas e das personagens, que encontravam interesse e graça.

Não faltavam no Ginásio comédias simples e de enredo engraçado como *A sonâmbula sem o ser* (1853), *O juiz eleito* (1854), *Duas bengalas* (1854) ou *Por causa de um emprego* (1855), e outras que, apesar de totalmente desprovidas de valor literário, tinham o condão de "divertir os espectadores, tanto pela engraçada variedade dos lances, como pela muita vida que ha[via] na sua acção" (*Revista dos espectáculos*, Fevereiro de 1856: 28), como *Sonambulismo e pimenta* (1856), à qual a revista se refere, *O vilão em casa do seu sogro* (1856) ou *Uma novela em acção* (1859), onde tudo era absurdo, tudo era monstruoso de disparate e, todavia, o público tinha de "estar a rir durante os três actos, para evitar o incómodo de rir de instante a instante" (*Revista de Lisboa*, 28.10.1858: 2).

Muitos surpreendiam-se com as casas cheias do Ginásio, em oposição ao aspecto desolador que o elegante D. Maria II muitas vezes apresentava, outros foram-no proclamando "palco da boa disposição", "albergo da gargalhada" ou "fábrica de riso", epítetos que manteve até ao início do séc. XX, sem que fossem evitados, ao longo dos anos pequenos deslizes naturais, que respondiam a seduções passageiras, vontades de artistas de renome ou às mudanças a que o tempo e a arte sempre obrigam.

Com a construção do novo edifício, em 1852, o público do Ginásio generalizou-se por completo, rendido a um repertório de peças divertidas e ligeiras, passando a ser definido, mais do que pela classe social a que pertencia, pelas intenções que o levavam a frequentar aquele espaço: a boa disposição e o riso fácil das comédias que ali eram apresentadas.



<
Os bombeiros combatem o incêndio do Teatro do Ginásio, fot. Salgado, in *Ilustração Portuguesa* (12.11.1921: 370).

Incêndio no Teatro do Ginásio, 1921, fot. Ferreira da Cunha [cortesia do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa].

>

Ajudavam às enchentes, as cenas cómicas e as cançonetas do actor Taborda, que não podia adoecer nem partir em digressão pela província que a casa logo se ressentia, e o repertório do actor Vale, que, embora ainda estivesse em início de carreira, já era acolhido com muito apreço por parte de um público que cedo lhe adivinhou o talento.

Com o passar dos anos, o Ginásio foi vivendo altos e baixos, com o repertório a espelhar, por vezes, ou a instabilidade da gestão (só solidificada em 1878 quando José Joaquim Pinto tomou conta dos destinos do teatro) ou o constante sai e entra de actores, que muito determinavam as peças que eram levadas à cena, mas conseguiu manter o pedestal de "fábrica de riso", de onde só viria a ser desalojado poucos anos antes do incêndio que o destruiria por completo, em 1921, não porque a cidade tivesse encontrado um substituto à altura, mas apenas porque os palcos do século XX deixaram de obedecer à lógica que prevaleceu durante boa parte da segunda metade do séc. XIX, que "arrumava" os dramas e as tragédias no Nacional, as operetas no Trindade (a partir de 1867) e as comédias no Ginásio.

Quando José Joaquim Pinto tomou as rédeas do Ginásio, cargo que ocupou entre Julho de 1878 e Maio de 1904, tinha a seu lado Leopoldo de Carvalho, como ensaiador, e António Sant'Ana, na bilheteira, figuras que a história do teatro confirma terem sido os dois grandes auxiliares da empresa. Durante este período, o Ginásio viveu outra das suas épocas áureas, primeiro com as comédias de Gervásio Lobato e Eduardo Schwalbach e depois com as traduções que Freitas Branco fazia de originais alemães.

A crítica mais moralista insurgia-se, por vezes, contra espectáculos que pouco contribuíam para a educação e virtuosidade do povo, a mais fundamentalista protestava

contra o menor desvio da comédia e a mais literária, embora desejasse ver no palco comédias de outra elevação, por serem boas para a arte e para a educação do gosto do público, acabava em alguns casos por concluir que, se tal acontecesse, ficaria a plateia às moscas e a empresa a morrer à fome, pelo que o melhor seria continuar a promover o riso, sem preocupações de professor de instrução primária. As peças do Ginásio podiam não agradar à crítica mais exigente mas agradavam seguramente ao público, que demonstrava o seu apreço, enchendo a plateia e os camarotes do teatro.

Em 1890, encheu o Ginásio até não mais poder por culpa de Gervásio Lobato e do seu *Comissário de polícia*, peça que passaria a figurar na prateleira das que constituíam a "imagem de marca" daquele espaço, tantos foram os anos que se manteve em cena. Outras até então tinham conseguido o mesmo estatuto, partilhado com actores, autores, ensaiadores e tantas outras figuras que, pela sua associação ao Ginásio, ajudaram a definir uma identidade e uma memória, indissociável do espaço e da sua história.

Imagens de marca

Actores como Taborda e Vale foram, cada um a seu tempo, a imagem do Ginásio, o seu principal sustentáculo e uma fonte inesgotável de alegria, muito para além dos espectáculos que protagonizavam.

Não eram de estranhar as enchenches sempre que Taborda apresentava uma das inúmeras cenas cómicas – *José do Capote*, *Amor pelos cabelos*, *O tio Mateus ou Ventura*, *o bom velhote* – ou os cartazes anunciavam coroas de glória do actor Vale – *A madrinha de Charley* ou *Comissário de polícia* –, como não eram de estranhar as salas vazias cada vez que um dos dois ficava doente ou resolvia partir para mostrar os seus talentos noutras paragens.

Para Taborda, o Ginásio foi o teatro onde debutou, onde cresceu para a arte de representar, onde criou o seu repertório e onde a sua glória foi sempre maior do que as dimensões da pequena sala. Júlio César Machado, que lhe esboçou a biografia em 1871, escreveu ter muitas vezes corrido o boato de que abandonaria o Ginásio para entrar no D. Maria, mas isso não chegou a acontecer, "felizmente para o Ginásio, que morreria nessa hora, felizmente talvez para Taborda mesmo, que morreria horas depois" (Machado 1871: 43).

Representou sempre enquanto pôde, sem que a surdez ou a velhice fossem impedimento, não negava um convite para um espectáculo, promovia benefícios em favor dos mais desfavorecidos, estendia a mão a todos os jovens aspirantes a actores e, até ao ano da sua morte, abriu todas as temporadas do Ginásio, ora com a cançoneta de Paulo Midosi *Ventura, o bom velhote*, ora com o cómico *Tio Mateus*. Sempre que o fazia, tinha à disposição o seu velho camarim, que só ele podia abrir nos dias de representação.

À imagem de Taborda, também o actor José António do Vale viu o seu destino intrinsecamente ligado à história do Ginásio, primeiro como escola, depois como trono de glória, e, mais tarde, como empresário. Ficou conhecido como "o Vale do Ginásio", embora tenha passado uma longa temporada no Brasil e tenha mostrado o seu talento fora do palco da Rua Nova da Trindade. Quando no início do séc. XX escreveu sobre o Ginásio, Alfredo de Mesquita não hesitou em afirmar que o actor fazia parte daquele teatro "como o tronco faz parte da árvore ou o telhado faz parte da casa" (Mesquita 1994: 136).

Gervásio Lobato, e o seu fiel seguidor, Eduardo Schwalbach – dois dos mais aplaudidos comediógrafos de finais do Séc. XIX – ao proporcionarem no Ginásio sucessivas enchenches, com os mais dignos exemplares do período de ouro da comédia portuguesa, tornaram-se, também eles, um símbolo daquela sala, da mesma forma que os ensaiadores Romão e Leopoldo de Carvalho, cujo estilo pessoal passou a ser o estilo do teatro, foram muitas vezes considerados entidades inseparáveis do palco onde apresentavam o seu trabalho. Se um faltasse como complemento do outro, ambos os elementos se ressentiriam.

São figuras que representam, todas elas, pedaços da identidade do Ginásio, pelo que foram, pelo trabalho que ali desenvolveram mas, principalmente, por com ele terem estabelecido uma importante relação de afectividade, sentimento partilhado por muitos dos que ajudaram a perpetuar a memória do espaço.

Essa "imagem de marca" pode ainda ser encontrada numa certa tipologia de espectáculos – comédias ligeiras, muitas vezes episódicas, que retratavam a vida burguesa de então, castigando de modo brando alguns dos seus costumes, com o simples objectivo de divertir a audiência – no público que frequentava o teatro – que sempre ali procurou umas horas de distração – ou na forma como, durante muito tempo, a sala funcionou como espaço de sociabilidade, substituindo o café para a cavaqueira de muitos intelectuais.

Um palco de afectividades

Embora praticamente não figurasse na lista dos expoentes máximos da arte dramática em Portugal, devido à menor qualidade literária dos espectáculos apresentados, o Ginásio raras vezes se queixou da falta de afeição, por parte dos actores que ali apresentaram o seu trabalho – que encontravam naquele espaço um espírito de camaradagem, uma vivência acolhedora e uma atmosfera de simpatia sem igual –, por parte de jornalistas e homens de letras – que frequentavam assiduamente a plateia e os bastidores daquela sala, cavaqueando sobre questões de arte ou de estética, sobre uma causa de tribunal ou um artigo de jornal literário, morte ou casamento, mudança de ministério ou farsa nova" (Machado 1878: 23) –, por parte do público indiferenciado –, que procurava uns momentos de distração ao fim de um dia de trabalho –, e até por parte



<
Teatro do Ginásio em
1944 (ainda em
funcionamento),
fot. Eduardo Portugal
[cortesia do Arquivo
Fotográfico Municipal de
Lisboa].

de críticos e folhetinistas, que procuravam uma maior elevação da arte de Talma.

Surpreendia-se o crítico d'*A semana teatral* por ver, ainda no tempo do barracão, o que apelidava de "asquerosa espelunca", "cabaret mascarado", "cocheira metamorfoseada em teatro" e "indecente casebre" a transbordar de uma audiência que ria e folgava, quando no elegante D. Maria II eram apresentadas peças como *Frei Luís de Sousa* ou *O casal das giestas* (28.10.1851: 8), enquanto o cronista Francisco Maria Bordalo se mostrava convicto de que as peças de Racine e Corneille "afugentariam os espectadores ou seriam barbaramente pateadas", já que a melhor sociedade da capital era levada, pela moda, para a ópera italiana do S. Carlos, e as classes inferiores preferiam "os teatros de *vaudeville* ou mesmo os arlequins e cavalinhos, à representação de um drama conscienciosamente escrito", deixando às moscas as salas que ficassem entre estes dois extremos, como o D. Maria II (Bordalo 1855: 56 e 57).

Embora o modelo de espetáculos do Ginásio não cumprisse os requisitos da maioria dos críticos, que preferiam comédias "finas", "delicadas", "bem urdidas" e "com excelentes tipos", muitos acabavam por se render às opções do teatro pelos enredos movimentados das comédias de costumes, por estas resultarem numa melhor saúde financeira para a empresa. Ao comparar, em 1883, a comédia *Testamento de César Giradot*, apresentada no D. Maria, com as peças *A casamenteira* e *Rua da Paz* n.º 115, apresentadas no Ginásio, Cristóvão de Sá concluía que "com a do D. Maria não se ri a gente e acha-a boa", enquanto "com as do Ginásio ri-se a plateia a bandeiras despregadas e no fim de contas não achou nada lá dentro" (*A revolução de Setembro*, 09.01.1883: 1). Pouco tempo antes, o folhetinista já tinha dado razão às empresas que, nos teatros não subsidiados, apimentavam os menus ao

gosto do público, como fazia o Ginásio, mesmo quando só arrancavam da crítica os habituais epítetos: "fábrica de gargalhadas", "sucesso doido", "comédia desopilante", "de fazer reventar o riso".

O Ginásio era a descrição perfeita de um teatro assumidamente popular, com as divertidas representações a elevarem-no à condição de preferido na cidade. Nas páginas da publicação *Perfis artísticos*, Caetano Pinto demonstrava o sentimento que percorria muitos dos que frequentavam a plateia do Teatro do Ginásio: "a gente entra na plateia do Ginásio como quem entra na sala da sua casa, numa continuação do jantar, alegre e satisfeito de família. Não concordam? Ali – no Ginásio – encontramos os nossos amigos do café, os nossos companheiros de trabalho e às vezes os nossos antigos condiscípulos. (...) Há boa disposição, vai-se precavido contra as tríades medonhas dos Ennery, não se está para pensar os longos enredos fastidiosos e impossíveis dos dramalhões. Vai-se ali para se rir, para passar a noite. Vou eu, vais tu, vão todos. Que bela plateia a do Ginásio" (Outubro, 1881: 5).

Os últimos anos

Porque se tratava de um espaço não subsidiado, com os cofres sujeitos aos apetites do público, à boa ou má gestão dos empresários e a constrangimentos políticos e sociais, as dificuldades financeiras acabaram sempre por marcar a sua história, condicionando melhoramentos, opções de repertório e a constituição de elencos. No entanto, embora lhe faltassem o dinheiro, a tecnologia de ponta e as comodidades que o vizinho do lado, o Teatro da Trindade, ostentava, nunca lhe faltaram as pessoas e nunca lhe faltou a boa disposição.

Nunca... até à madrugada de 6 de Novembro de 1921, quando as chamas reduziram a escombros o espaço edificado em 1852.

Vivia o Ginásio dias que lembravam a folia de outros tempos, com a comédia *O célebre Pina*, que proporcionava boas enchentes à casa e satisfação à companhia Alves da Cunha, quando foram outras as chamadas que irromperam, reduzindo a cinzas as paredes e os "dias alegres" da sala da Rua Nova da Trindade.

Os jornais lamentaram a perda do velho e glorioso teatro e discorreram sobre a mágoa de ver desaparecer, pouco a pouco, as salas de espectáculos de Lisboa, rendidas umas ao fascínio da sétima arte, consumidas outras pelas chamadas.

Não se perderam as glórias passadas, porque essas ficam registadas na memória, mas poucas foram as glórias dignas de registo do presente que começou em 1925, ano da inauguração do "quarto" Ginásio. Ao novo espaço não faltava o luxo, a tecnologia nem a comodidade, mas passaram a faltar a alegria e também as pessoas.

Quando o teatro reabriu as portas, totalmente renovado, o público demonstrou, durante alguns anos, querer continuar a acompanhar de perto o trabalho que ali era desenvolvido, mas, porque os tempos começavam a mudar e com ele também as artes, o cinema acabou por tomar conta do Ginásio, da mesma forma que já tinha tomado conta de outras salas como o Teatro da Rua dos Condes, o Politeama e o São Luiz: assim nascia, em 1932, o Cine-Ginásio.

Apesar de as artes dramáticas intercalarem, a espaços, com as luzes da ribalta cinematográfica – porque assim o exigiam as disposições legais dos espaços classificados oficialmente como cine-teatros – com o passar dos tempos, as projecções acabariam por ofuscar quase por completo as estrelas do palco.

O início dos anos 50 marca o fim da vida do Teatro Ginásio, cujo interior foi, anos depois, completamente demolido para dar lugar a um espaço comercial. No entanto, porque outras disposições legais não permitiam que um recinto de teatro pudesse ser ocupado para outros fins, as obras foram embargadas e assim se mantiveram durante muitos anos.

Em 1980, o Teatro do Ginásio foi considerado imóvel de interesse público pela Câmara Municipal de Lisboa mas, porque o interior há muito que estava demolido, a classificação abrangia apenas a fachada do edifício, motivo pelo qual ainda hoje se mantém intacta.

O edifício acabaria por ser adquirido pelo grupo Grão-Pará Agromá, que decidiu colocar em marcha o projecto de construção de um centro comercial onde, possivelmente para contornar a já referida lei, seria também construída uma sala-estúdio. A 7 de Outubro de 1992 era inaugurado o "Espaço Chiado – Centro Comercial e Cultural Theatro do Gymnasio", com 67 lojas, 28 escritórios e um Cine-Teatro.

Os corredores labirínticos e as lojas maioritariamente vazias que preenchem hoje o que outrora foi o Ginásio, contrastam com o relato de dias alegres que o teatro viveu durante muitos anos, mas não apagam a memória da boa

disposição que reinava no foyer, no palco e na plateia, os aplausos que as comédias bem dispostas sempre arrancavam do público e a glória de, em tempos, ter sido um dos mais populares teatros da capital, acarinhado inclusive por quem defendia uma elevação das artes de palco a patamares a que o Ginásio não se atreveria ascender.

O Ginásio nunca contribuiu particularmente para a dignificação pela qual alguns literatos se batiam, mas sempre respondeu aos desejos de boa parte do público de então, com espectáculos de riso obrigatório, fossem comédias, óperas-cómicas, *vaudevilles*, paródias, revistas, cançonetas ou cenas cómicas.

Durante muitos anos, o Ginásio conservou o epíteto de "fábrica de riso", perpetuando a imagem de um teatro de comédia que apesar das dificuldades, sempre soube manter a alegria como tradição, no palco, na plateia e nos bastidores.

Referências bibliográficas

- BASTOS, Glória / VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira (2004), *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa, IPM, Museu Nacional do Teatro.
- BASTOS, Sousa (1947), *Lisboa Velha, Sessenta anos de recordações: 1850 a 1910*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Câmara Municipal de Lisboa.
- (1994), *Dicionário de teatro português* (Reprodução facsimilada da 1.ª edição 1908), Coimbra, Minerva.
- BORDALO, Francisco Maria (1855), *Viagem à roda de Lisboa*, Lisboa, Tipografia da Rua dos Amadores, 31.
- CARNEIRO, Luís Soares (2002), *Teatros portugueses de raiz italiana*, dissertação de doutoramento policopiada, apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- CARVALHO, João Pinto de (1898/1899), *Lisboa de outros tempos* (3 volumes), Lisboa, Livraria de António Maria Pereira.
- COSTA, Mário (1950), *Feiras e outros divertimentos populares de Lisboa*, Lisboa, Município de Lisboa.
- DIAS, Marina Tavares (1990), *Lisboa desaparecida*, vol. 2, Lisboa, Quimera.
- MACHADO, Júlio César (1871), *Homenagem a Tabora: Esboço biográfico do actor Francisco A. da S. Tabora*, Porto, Imprensa Portuguesa.
- (1878), *Apontamentos de um folhetinista*, Porto, Tipografia da Companhia Literária.
- (1884), *Lisboa de ontem*, Lisboa, Empresa Literária.
- MESQUITA, Alfredo de (1994), *Alfacinhas*, 2.ª ed. (1.ª ed. 1910), Lisboa, Vega.
- NORONHA, Eduardo de (1922), *Estroinas e estroinices: Ruína e morte do Conde de Farrobo*, Lisboa, João Romano Torres.
- REBELLO, Luiz Francisco (s. d.), *Dicionário de teatro português*, Lisboa, Prelo.
- RIBEIRO, M. Felix (1978), *Os mais antigos cinemas de Lisboa: 1896 – 1939*, Lisboa, Instituto Português de Cinema, Cinemateca Nacional.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1916), *Depois do terramoto*, vol. 2, Lisboa, Academia das Ciências.
- (1939), *O Carmo e a Trindade: Subsídios para a história de Lisboa* vol. 3, Lisboa, Câmara Municipal.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de (2003), *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, IPM, Museu Nacional do Teatro.



Presidente honorário	Carlos Porto
Direcção	Maria Helena Seródio Paulo Eduardo Carvalho João Carneiro
Assembleia Geral	Luiz Francisco Rebello Sebastiana Fadda
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Mónica Guerreiro Rui Pina Coelho
ESTATUTOS	Capítulo Primeiro (Da Associação e dos seus fins) Art.º 2.º A Associação tem por objectivo: Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade crítica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade crítica não só a crítica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas.

Colaboração com *Sinais de cena*

A revista está aberta à participação de quem deseje colaborar enviando artigos que julgue corresponderem aos objectivos da publicação e às modalidades enunciadas pelas rubricas existentes. A consulta do sítio da APCT na Internet (www.apcteatro.org) e o contacto por correio electrónico (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 **10** e **11** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Dezembro de 2008 e Junho de 2009), 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 n.º

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:

