

Sinais de cena 10

APCT | Associação Portuguesa de Críticos de Teatro | Dezembro de 2008



Sinais de cena 10

Dezembro de 2008





Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 10, Dezembro 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 Vaís, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Alexander Gerner, Aglika Stefanova, Ana Pereira, Ana Raquel Lourenço Fernandes, Brent Meersman, Carmelita Celi, David Edgar, Daniel Tércio, Deepa Punjani, Fernando Guerreiro, Georges Banu, Ian Herbert, Jean-Pierre Han, Joana Capucho, Katayaoun Hosseinzadeh Salmasi, Luís Varela, Manabu Noda, Maria Helena Seródio, Mark Brown, Miguel Falcão, Miguel Seabra, Miloš Mistrík, Paulo Eduardo Carvalho, Rita Martins, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda.
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@fuselog.com
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31 1069 - 153 Lisboa geral@apcteatro.org www.apcteatro.org CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade 1600 - 214 Lisboa Tel. Fax: [351] 21 792 00 86 estudos.teatro@fl.ul.pt www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm
Edição	Campo das Letras - Editores, S.A., 2007 Edifício Mota Galiza Rua Júlio Dinis 247 - 6.º E1 4050 - 324 Porto Tel.: [351] 22 608 08 70 Fax: [351] 22 608 08 80 campo.letras@mail.telepac.pt www.campo-letras.pt
Impressão	Papelmunde, SMG, Lda.
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	1000 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	   

Índice

Editorial

sete | Carlos Porto: O imprescindível testemunho crítico | Maria Helena Seródio

Dossiê temático

onze | Mostrar... e contar | Ian Herbert

treze | Os lugares do corpo | Jean-Pierre Han

quinze | O corpo no teatro de vanguarda: O caso Miloš Karásek | Miloš Mistrik

dezoito | Sem corpo, sem problemas: Narradores e contadores de histórias | Rui Pina Coelho

vinte e dois | O corpo como objecto de consumo: Ivo Dimchev no palco e dentro do corpo | Aglika Stefanova

vinte e cinco | O corpo em ruptura como espaço de diferenças | Manabu Noda

vinte e oito | Das técnicas ilusionísticas à tecnologia do abismo | Daniel Tércio

trinta e dois | O corpo trágico: O Teatr Pieśń Kozła | Mark Brown

trinta e quatro | Corpos em guerra | Rita Martins

Portefólio

trinta e sete | Silêncio perfumado | Ana Pereira

Na primeira pessoa

quarenta e nove | Miguel Seabra: O que fazemos aqui | Rita Martins

Em rede

cinquenta e nove | Dramaturgia na rede | Joana Capucho

Estudos aplicados

sessenta e um	Do sangue e sêmen às cadeiras e bancadas: A nova dramaturgia britânica dos anos noventa e de agora	David Edgar
sessenta e oito	Teatro da violência numa sociedade violenta	Katayoun Hosseinzadeh Salmasi
setenta	Em memória de Anna Politkovskaïa ou a importância de ser sério	Margareta Sörenson
setenta e quatro	Armas culturais	Brent Meersman
setenta e oito	<i>Titus Andronicus: Non docet</i>	Carmelita Celi
oitenta e dois	A "língua baixa", um "efeito de real"?	Georges Banu
oitenta e cinco	Crises de representação	Paulo Eduardo Carvalho

Notícias de fora

noventa e um	O teatro indiano em inglês	Deepa Punjani
noventa e sete	Revistas de teatro em diálogo peninsular	Sebastiana Fadda
noventa e nove	Razões para festejar o teatro no Canadá (Ontário)	Maria Helena Serôdio

Passos em volta

cento e três	Pontes diplomáticas e arte política: Alkantara 2008	Alexander Gerner
cento e sete	Estamos provavelmente no teatro	Rui Pina Coelho
cento e dez	Variações sobre <i>O mercador de Veneza</i> , de Ricardo Pais <i>et al.</i>	Paulo Eduardo Carvalho

Leituras

cento e treze	Pier Paolo Pasolini: " <i>Vox clamans in solitudine</i> "	Sebastiana Fadda
cento e dezoito	Boca de cena	Fernando Guerreiro

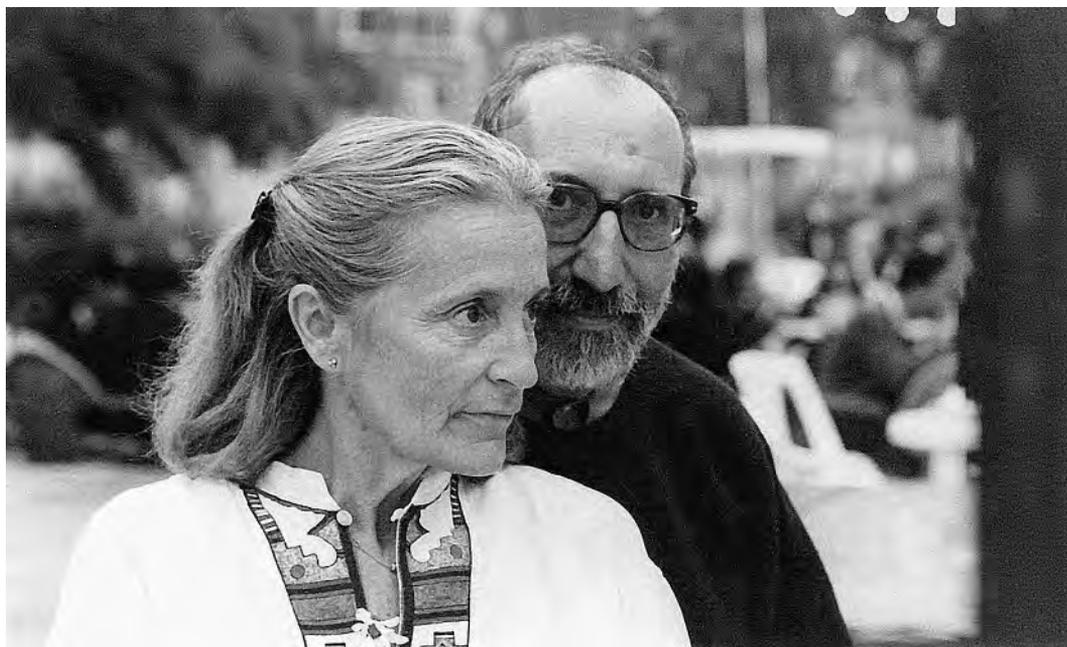
Arquivo solto

cento e vinte e um	Companhia do Teatro de Sempre (1958-1959): No cinquentenário de uma temporada "única"	Miguel Falcão
--------------------	--	---------------

Carlos Porto

O imprescindível testemunho crítico

Maria Helena Serôdio



<
Teresa e Carlos Porto,
Almada 2002,
fot. Armindo Cardoso.

Este é um adeus sentido ao eminente crítico de teatro que foi durante várias décadas uma das vozes mais informadas, mais competentes e mais apaixonadas para falar do teatro que ele ia vendo aquém e além fronteiras. Aquele que tornou a crítica de teatro numa tribuna cívica em tempos de difícil respiração política. Aquele que vibrava de alegria ou corajosamente registava o seu protesto numa relação crítica que não dispensava a militância cultural, a exigência artística e o registo emotivo em tudo o que escrevia. Aquele que afavelmente recebia as novas vozes da crítica com um intenso desejo de aceitação, de diálogo e de produtivo debate. Aquele que hoje nos enche de saudade pelo muito que soube ensinar, numa humilde passagem de testemunho que gostaríamos de saber honrar.

É de importância decisiva o seu testemunho crítico para a reconstituição de parte importante da história do teatro em Portugal na segunda metade do século XX e inícios do novo milénio. Incluímo-lo, por isso, no conjunto de outros grandes intelectuais portugueses que enriqueceram o debate em torno do teatro, cada um a seu modo, como é o caso de Jorge de Faria, António Pedro, Eduardo Scarlatti, Jorge de Sena, Deniz Jacinto, Urbano Tavares Rodrigues, Luiz Francisco Rebello ou Osório Mateus, para citar alguns dos que reputo como mais importantes e decisivos na construção da nossa memória cultural.

Reunindo em si a capacidade de responder a quente, como jornalista, e desenvolver interessantes digressões críticas em torno do que via em cena, foi com ele que aprenderam várias gerações a ver e a gostar de teatro, sentindo que essa arte estava integrada na respiração da cidade e era componente indispensável para compreender os contornos estéticos do tempo em que se vivia. A sua figura – esguia, ágil, atenta e afável (simbolicamente bem representada na capa que Isabel Laginhas criou para os dois volumes *Em busca do teatro perdido*) – e a sua escrita – em estilo acessível e cativante – fizeram dele um guia imprescindível até porque, mesmo discordando ou não gostando de um espectáculo, abria sempre caminho para a sua discussão.

Presente em quase todos os fóruns em que se discutia teatro, dava sempre testemunho do seu empenho na criação artística que ele sabia ser parte configuradora do humano. Recordo por isso palavras que proferiu no contexto do 1.º Congresso do Teatro Português realizado na Fundação Calouste Gulbenkian em 1993, quando falou do "sentido trágico do teatro", afinal, do seu sentido verdadeiramente social, lembrando como no Brasil, na Austrália, em países do Golfo Pérsico, em tantos lados, o teatro tem sabido medir o mundo de encontro a idealidades que não podemos nem devemos dispensar. afirmou então:

Se a ferida que o mundo exhibe é a imagem da nossa própria desolação, o teatro representa, exige-se que represente, a outra face do combate, esse combate que, como homens de teatro, não podemos deixar de enfrentar. Na nossa política de todos os dias, na insignificância dos nossos despeitos, dos nossos ódios e das nossas mediocridades, não podemos aceitar, não podemos deixar de rejeitar, que o Poder, seja ele qual for, não aceite a condição mais profunda e mais íntima, também a mais dolorosa, da nossa tarefa, do actor ou do encenador, do autor ou do músico, do cenógrafo, do figurinista, do técnico, do crítico, essa condição que é, para os melhores de nós, os mais puros, a tarefa de toda a vida, o sacrifício de toda a vida. (...) Devemos aceitar e tornar aceitável o (...) sentido social [do teatro]. Como o da vida. E fazer dele um archote que ilumine o nosso caminho, todos os caminhos. (*apud* Seródio 2003: 62)

Para além da crítica, da análise, da documentação e da história que investigou e redigiu para falar de teatro, Carlos Porto escreveu ainda poesia, traduziu dramaturgos, assinou composições dramáticas¹ e foi autor de uma curiosa narrativa – *Fábrica sensível* – que se revelou de uma indiscutível originalidade, por cerzir, de forma brilhante, a prática da crítica, o amor pelo teatro, o profundo conhecimento da dramaturgia universal, um desbragado gosto pela efabulação, e a paixão pela actriz – a sua “diva” Sónia dos Santos – afinal, a refração ficcional da musa, que nós todos reconhecemos bem na sua Teresa.

Foi Jorge Listopad quem levou à cena na Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II esta *Fábrica sensível*, escolhendo parte de um capítulo para lhe conferir forma e vida teatral. Esse capítulo é, pelo menos formalmente, uma confusa crítica de teatro (que o jornal recusará publicar), e o espectáculo que se apresentou então em 1996 tinha curiosamente como autores primeiros – de texto e encenação – dois críticos de teatro, como sublinhava então Rodrigues da Silva no *Jornal de Letras* a 24 de Abril: “Dois críticos em cena”. A ordenar a lógica ficcional estava uma sobreposição de discursos – do crítico, do autor, dos actores e das personagens – e a eles juntavam-se as memórias de si e dos outros, bem como memórias de outros textos (principalmente dramáticos) num monólogo que reproduzia atormentados diálogos inventados, tudo numa curiosa indistinção de vozes (diríamos de rumores) e de processos criativos. O texto ronda, de facto, procedimentos da heteronímia pessoana e não está isento de alusões a Pirandello, mas outros universos se insinuam ainda como referentes obsessivos, como são os de Shakespeare, Tchekov e Beckett, não faltando mesmo algum imaginário ultra-romântico. Sucodem-se declarações

sobre a verdade do teatro e a ilusão da vida, a sobreposição infinita de máscaras, o estilhaçar do rosto em mil espelhos. E essa oscilação (ou indecisão), que assim se criava, foi habilmente potenciada pelo jogo cénico: na encenação subtil e judiciosa de Jorge Listopad, na expressiva cenografia de José Manuel Castanheira, na esplêndida interpretação de João Grosso, acompanhada, de resto, pelo registo discreto e inteligente de António Rama e a presença serena e competente de Isabel Ruth e Alexandra Rosa.

Baptista Bastos, numa justa homenagem que a SPA dedicou a Carlos Porto em Outubro de 2007, recordou “a espantosa comunidade de afectos e de convívios que foi a dos camaradas antifascistas” em que Carlos Porto pontuava pela verticalidade, pela coragem e por uma espantosa riqueza intelectual avessa a maniqueísmos desfiguradores: “um homem cheio de pudor e escrúpulos, um ser incomum, um importante intelectual português. E um dos homens mais livres que conheço” (Baptista-Bastos 2007).

No estrangeiro e durante muito tempo a presença de Carlos Porto concitou respeito e admiração, tendo escrito para importantes revistas de teatro – *Primer acto, Travail théâtral, Théâtre en Europe, El Público, Sipario, Alternatives théâtrales* –, colaborado no importante *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin e dirigido o capítulo sobre Portugal para a excelente edição em quatro volumes de *Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamerica* que Moisés Perez Cotterillo organizou. Entre nós reuniu artigos e informação sua para historiar a vida teatral nos dois volumes *Em busca do teatro perdido 1 e 2*, para dar conta de *10 anos de teatro* (entre 1974 e 1984), para contar a história do Teatro Experimental do Porto (TEP) e fazer um saldo provisório do que vinha sendo o Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI), entre muitos outros trabalhos de pesquisa e reflexão que deu à estampa. Muito está ainda para ser coligido e publicado e disso carecem os que se esforçam por conhecer melhor o que por cá se fez em teatro na segunda metade do séc. XX.

No campo do trabalho associativo deve-se a Carlos Porto – e a Luiz Francisco Rebello – o dinamismo que imprimiram à Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, de que foram sócios fundadores e seus dedicados oficiais. Por isso – e depois de ser seu Presidente da Direcção durante vários anos – Carlos Porto era, desde 2003, merecidamente, o seu inquestionável Presidente Honorário. E o Festival de Almada em 1994 celebrou, judiciosamente, a sua actividade dedicando-lhe uma exposição comemorativa.

¹ Ver a sua ficha pessoal em <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>.



<
Jean-Pierre Sarrazac,
fot. Paul Fave.

Jean-Pierre Sarrazac
e Ludmila Patlanjoglu,
em Sófia, Bulgária,
Abril de 2008.
>

Nascido no Porto em 1930, Carlos Porto – pseudónimo de José Carlos da Silva Carvalho – colaborou com várias publicações periódicas (entre elas, *Planície, Flama, Vida Mundial, Ponto, Vértice, Colóquio-Letras* e, mais recentemente, *Jornal de Letras*), mas foi sobretudo no *Diário de Lisboa* que a sua coluna ganhou não apenas um formato mais amplo e uma presença mais assídua, mas também um influente estatuto de reflexão crítica continuada sobre o teatro, reflexão essa que, de resto, veio a marcar várias gerações de críticos e estudiosos de teatro.

Coloco-o facilmente na geração de críticos que em França se agigantaram na defesa intransigente do teatro para a defesa de valores humanistas e para interrogar o valor estético das suas formulações mais vanguardistas, como foi o caso de Bernard Dort, Roland Barthes ou, mais perto de nós, Jean-Pierre Sarrazac.

E foi justamente a Sarrazac – crítico, professor universitário, dramaturgo e encenador francês – que este ano a Associação Internacional de Críticos de Teatro atribuiu o Prémio Thália com que escolhe distinguir os que mais vêm contribuindo para o estudo crítico do teatro, desenvolvendo reflexão original e importante em torno do fenómeno teatral. Tendo há dois anos atrás atribuído o prémio pela primeira vez, foi Eric Bentley (nascido no Reino Unido em 1916, mas naturalizado americano em 1948) que a AICT escolheu, distinguindo assim uma vasta obra reflexiva em torno de dramaturgos como Bernard Shaw e Bertolt Brecht, e com títulos que marcaram de forma decisiva a compreensão do drama e do teatro nos anos 50 e 60 do séc. XX, como foi o caso de *O que é o teatro?* (1956), *A vida do drama* (*The Life of the Drama*, 1964) ou *O teatro comprometido* (*The Theatre of Commitment*, 1967), entre muitos outros.

Nesta segunda atribuição do prémio, foi destacada, na reflexão original de Sarrazac, a fortuna teórica da sua proposta de leitura e compreensão crítica do drama contemporâneo em torno do que designou como “teatro rapsódico” no seu estudo *O futuro do drama* (*L’avenir du drame*, 1981), que teve 2.ª edição actualizada (com um importante Posfácio: “O drama em devir”) em 1998. Iniciara o seu percurso na importante revista *Travail Théâtral*, fundada por Denis Bablet, Emile Copfermann, Françoise Kourilsky e Bernard Dort, tendo desde essa altura escolhido estudar de forma mais atenta a dramaturgia contemporânea, dando assim seguimento crítico – com importante inovação conceptual – às reflexões de Peter Szondi (*A teoria do drama contemporâneo*, 1965).

A atribuição do galardão decorreu no contexto do 24.º Congresso da AICT que se realizou em Sófia, na Bulgária, no âmbito do qual decorreu um debate em torno da violência no teatro. Algumas das comunicações aí apresentadas – diversas nas suas radicações nacionais e culturais, mas argumentadas de forma consistente e com expressivas exemplificações artísticas – surgem aqui na secção Estudos aplicados, evidenciando a pluralidade de vozes críticas, mas também o empenho colectivo em debater questões candentes no seio da Associação Internacional.

No Dossiê temático resolvemos incluir os textos do colóquio que a APCT organizou em Julho passado – *Corpos em palco e práticas cénicas* – em colaboração com o Festival de Almada que, cada vez mais, sob a direcção dinâmica de Joaquim Benite, se vem alargando em fóruns de grande interesse e actualidade na teoria crítica do teatro e das artes performativas. No roteiro definido para o debate em Almada, partia-se da constatação de que “após um século durante o qual se sucederam os mais diversos modelos de representação e os mais distintos entendimentos das funções expressivas reservadas ao ‘intérprete’, paralelamente a audaciosos cruzamentos disciplinares”, seria importante debater “como as diferentes práticas cénicas contemporâneas vêm explorando as infinitas virtualidades do corpo em palco”. O conjunto significativo de contribuições – de Ian Herbert, Jean-Pierre Han, Milos Mistrík, Rui Pina Coelho, Aglika Stefanova, Manabu Noda, Daniel Tércio, Mark Brown e Rita Martins – permite uma curiosa cartografia teatral que atravessa diversos territórios artísticos (da dança ao teatro, do musical à *performance* radical e à música) e abrange lugares geográficos e culturais muito distintos.

Na secção Na primeira pessoa, Miguel Seabra revela, pela primeira vez de forma elaborada, a sua singular – e apaixonante – forma de entender e oficiar o teatro, numa importante digressão conduzida por Rita Martins, enquanto uma jovem fotógrafa do Porto – Ana Pereira – abre o seu álbum para nos mostrar alguns dos seus trabalhos mais interessantes neste Portefólio.

Da incidência da escrita no teatro fala-nos o Em rede que Joana Capucho assina, e Sebastiana Fadda recorda nas Leituras o universo dramático de Pasolini tal como foi traduzido e editado entre nós. Esta secção conta ainda com a referência a um interessante livro sobre o melodrama, coordenado por José Oliveira Barata (entre outros), que Fernando Guerreiro aqui recenseia.

<>
Fábrica sensível,
 de Carlos Porto,
 enc. Jorge Listopad,
 Teatro Nacional
 D. Maria II, 1996
 (< António Rama,
 João Grosso
 e Alexandra Rosa;
 > Isabel Ruth,
 Alexandra Rosa
 e João Grosso),
 fot. Joaquim Nabais.



Numa escrupulosa investigação documental para o Arquivo solto, Miguel Falcão relembra o papel importante do Teatro de Sempre, sob a direcção de Gino Saviotti, naquela que foi a sua grande – e única – temporada de 1958-1959, e os Passos em volta trazem a análise de alguns espectáculos recentemente mostrados ou encenados em Portugal.

De fora, entretanto, chega-nos notícia de algum teatro no Canadá que fala inglês, bem como o teatro que na Índia se expressa nesse mesmo idioma, enquanto, mais perto de nós, Sebastiana Fadda traz a notícia de um encontro de revistas ibéricas na Galiza, onde ela pôde apresentar este nosso projecto da *Sinais de cena*.

Falando da revista, como um dos lugares mais visíveis do labor colectivo dos críticos portugueses que integram a APCT, merece destaque o prémio com que o blogue *Guia dos teatros* (www.guiadosteatros.blogspot.com), de forma simpática e generosa, distinguiu em Maio passado a nossa Associação. Promovendo uma atribuição de prémios ao teatro feito em 2007, o blogue nomeara 25 categorias, tendo deixado que a decisão fosse do público que quisesse participar pela Internet na votação. Reservou, todavia, para a equipa do blogue a possibilidade de atribuir 5 prémios, entre os quais estava o "Prémio Crítica" que, como explicou Frederico Corado, autor do blogue, se destina "a atribuir a quem se dedica a fazer crítica e divulgação do teatro português e em Portugal". Assim, no primeiro ano da sua existência, o Prémio Crítica foi atribuído pelo Guia dos Teatros à APCT, distinguindo, por aí, "todo o trabalho desenvolvido pela Associação como a Revista, o Prémio da Crítica, ou os Seminários". Em missiva atenciosa e simpática, Frederico Corado acrescentava que o Guia dos Teatros ao conferir essa distinção o fazia revelando "grande admiração, e aplaudindo o notável trabalho que [se] tem feito na Associação [esperando] que a instituição destes Prémios de Teatro [do Guia dos Teatros] venha fortalecer todo o trabalho desenvolvido pela Associação através do Prémio da Crítica, que se reveste de uma importância crucial no panorama teatral português".

No plano internacional é justo também referir que Paulo Eduardo Carvalho foi, no Congresso da AICT, nomeado o Director de Estágios de Jovens Críticos da Associação Internacional de Críticos de Teatro, e foi atribuída à Presidente da APCT a responsabilidade de dirigir a Comissão Redactorial da revista electrónica – semestral – da AICT que em 2009 será lançada com o nome *Critical Stages / Scènes Critiques*.

E se por cá vamos podendo prosseguir o nosso caminho editorial – completando cinco anos de publicação ininterrupta desta *Sinais de cena* – é porque não nos vão

faltando apoios (ainda que precários): de quem aceita publicitar aqui a sua programação (no que muito agradecemos, a propósito deste número, à Culturgest e ao CCB), dos que partilham a responsabilidade da aquisição de alguns números – como a Direcção Geral do Livro e das Bibliotecas e o Instituto Camões –, bem como os muitos fazedores de teatro, fotógrafos e bibliotecários (sobretudo do Museu Nacional de Teatro) que incansavelmente, generosamente, afectuosamente, nos dão tanto da sua arte e saber para que esta seja a tarefa comum que nos reúne e cumplicia.

Referências bibliográficas

- BAPTISTA-BASTOS, Armando (2007), "A honra e a integridade", *Autores*, n.º 16, Outubro-Novembro, dossiê p. 7.
- CORVIN, Michel (Coord.) (1991), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.
- PORTO, Carlos (1973), *Em busca do tempo perdido: vols. I e II*, Lisboa, Plátano Editora.
- (1984) *10 Anos de teatro: 1974-1984*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (1988), "Portugal", *Escenários de dos mundos: Inventário teatral de Iberoamerica*, vol. IV, Ed. Moisés Perez Coterrillo, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- (1992), *Fábrica sensível*, Lisboa, Cotovia.
- (1997a), *O TEP e o teatro em Portugal: Histórias e imagens*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.
- (1997b), *FITEI: Pátria do teatro de expressão ibérica*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas (L'avenir du drame, 1999)*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras.
- SERÓDIO, Maria Helena et al. (Ed.) (2003), *Teatro em debate(s)*, Lisboa, Livros Horizonte.

Breve acerto de contas

Por lapso, no n.º 9, Junho de 2008, p. 92, a ficha do espectáculo *O senhor Ibrahim e as flores do Corão* não menciona a responsável pela sua produção que é Margarida Mendes Silva. Com um pedido de desculpas, aqui fica a correcção necessária.



<

A visita (The Visit),
de Friedrich Dürrenmatt,
enc. Simon McBurney
e Annabel Arden,
Théâtre de Complicité,
1991,
fot. Red Saunders.

Mostrar... e contar

Ian Herbert

Gostaria de começar por colocar alguns elementos em cena, para depois acrescentar algumas provocações. Assim, embora o nosso tema seja contemporâneo, deixem-me recuar um pouco no tempo por alguns instantes.

Os atenienses, aos quais devemos tantas das nossas ideias do que é o teatro, ficariam provavelmente chocados com a separação entre discurso e movimento que ocorreu ao longo dos séculos, uma vez que ambos estavam tão eficazmente combinados nos seus festivais. Considerariam muito provavelmente essa divisão uma "tragédia", mas não uma tragédia grega, na qual os cânticos e a dança surgiam inextricavelmente ligados à declamação. Essas tragédias podem ser encaradas como o prolongamento de uma tradição mais primitiva de festivais, em que acontecimentos, como as colheitas, eram celebrados com canções e danças, bem como da tradição mais tardia dos festivais mais formais e sofisticados a que concorriam Píndaro e outros poetas com as suas odes esperando ser premiados. Em Atenas, a tradição estática de Homero combinou-se com a tradição dinâmica de Thespis, conferindo expressão física à palavra.

Desde então, o discurso e a sua encarnação no movimento tenderam a voltar a dividir-se. As peças de Shakespeare têm as suas canções e danças, o mesmo acontecendo nas de Molière, muitas vezes aproximando-se das tradições paralelas das "mascaradas" ou do bailado, como *n'A tempestade* ou *n'O burguês fidalgo*. Mas a afirmação da ópera e do bailado como agora os conhecemos conduziu esses ramos do teatro por caminhos separados, enquanto que o drama naturalista e psicológico,

que se tornaria a norma no século XX, tinha pouco espaço para a canção e para a dança. Em meados do século passado, tanto a ópera como o bailado tinham-se ambos quase perdido num formalismo que inibia a exploração intensa do destino humano que era o verdadeiro objectivo dos gregos, tanto na tragédia como na comédia, enquanto que a busca da vida real pelo teatro se encontrava seriamente ameaçada pelo cinema e, mais tarde, pela televisão, meios muito mais adequados à representação da vida comum.

Por muito que me custe reconhecê-lo, devemos agradecer ao modernismo e depois ao pós-modernismo o terem-nos despertado para as alargadas possibilidades das artes do espectáculo: o abstracto, o surreal, o absurdo, até mesmo o sem-sentido, foram celebrados de muitas maneiras diferentes, oferecendo-se como desafios às nossas percepções do teatro, da dança, do teatro musical e do mimo.

Tem sido o mimo, na verdade – o uso controlado do corpo para veicular sentido –, que tem transformado o teatro convencional, pelo menos na Grã-Bretanha, durante os últimos vinte anos. Nas mãos de intérpretes tradicionais, como Marcel Marceau, o mimo arriscou-se a morrer devido à sua própria esterilidade, com os espectadores perplexos com os movimentos seguros de um mimo que representava algo que significava tudo para ele, mas nada para o espectador. Mas, ao mesmo tempo, professores talentosos como Jacques Lecoq mostravam o que podia ser feito com o corpo. Aquilo que eu assinalaria como o momento de revelação surgiu há quase vinte anos atrás, em 1989,

Ian Herbert
é Presidente do Círculo
de Críticos de Teatro
do Reino Unido,
Presidente Honorário
da Associação
Internacional de
Críticos de Teatro,
fundador da revista
Theatre Record e autor
do livro *Who's Who in
the Theatre (1977)*.

>

Hamlet: um monólogo
 (*Hamlet: a monologue*),
 a partir de William
 Shakespeare,
 enc. Robert Wilson, 1995
 (Robert Wilson),
 fot. Marc Enguerand.

quando a companhia britânica formada nos princípios de Lecoq, o Théâtre de Complicité, como era então conhecido, apresentou *A visita*, de Friedrich Dürrenmatt, no Teatro Nacional, em Londres. Os primeiros dez minutos desta criação histórica desenrolavam-se sem quaisquer palavras e era pela primeira vez possível ver actores ingleses, encorajados até muito recentemente a "ficarem quietos e a falar de forma clara", a fazerem um uso adequado dos seus corpos.

Desde então, a utilização do corpo no teatro britânico tornou-se quase a sua característica dominante, através de encenadores como Deborah Warner e Katie Mitchell e companhias dedicadas ao movimento como a Frantic Assembly e a Kneehigh alcançando grandes êxitos, inspirando-se não só na tradição de Lecoq, mas também no trabalho de grupos como Gardzienice, na Polónia – uma influência muito grande em Katie Mitchell.

Fora dos circuitos mais conhecidos, o corpo tornou-se o foco de uma experimentação tão inventiva quanto chocante, muitas vezes, através de espectáculos sangrentos como os de Franko B. Stelarc e outros auto-mutiladores que se tornavam objectos de grande admiração e de muitas teses académicas. Richard Schechner, na sua intervenção no colóquio da AICT / IATC em Tessalónica, em 2008, durante o Prémio Europa, lembrou-nos que a vanguarda só pode ir para a frente e que muitos dos seus avanços serão becos sem saída, algumas visões imperfeitas do que poderia ter sido extraordinário. Na semana seguinte, em Sófia, inspirados pelo encenador letão Alvis Hermanis, muitos dos participantes no congresso da nossa associação – entre os quais me incluo – reclamaram o seu direito, até mesmo o seu dever, de exprimir choque e horror face a algumas das manifestações físicas mais extremas no domínio das artes do espectáculo.

Mas o problema para os críticos actuais é a vasta gama de espectáculos disponíveis. Os críticos britânicos tendem a esquivar-se a muitas das suas implicações – o crítico de teatro dirá que não lhe diz respeito, porque se trata de dança, enquanto o crítico de dança dirá que só se ocupa de dança e não da *performance*. Temos de reconhecer que as fronteiras estão a ser quebradas, as barreiras derrubadas diariamente, e que – gostemos ou não – temos todos de desenvolver uma visão coerente do que é novo e estranho, de modo a torná-lo menos estranho para os nossos leitores.

Por outro lado, é possível sermos levados pelo encantamento espúrio do que é chocante. Participei recentemente na selecção dos vencedores do Prémio



Europa para as Novas Realidades para o ano de 2009, e um número imenso de candidatos tinham sido propostos simplesmente porque apresentavam estafadas, mas ainda muito admiradas, propostas conceptuais de ruído, nudez e crueldade que seriam capazes de aborrecer até o próprio Artaud. Muitos dos críticos contemporâneos ficam completamente seduzidos por estas criações. Vi recentemente um espectáculo dirigido por Luk Perceval, que parece ter cedido à actual moda na Alemanha de apresentar lixo como se fosse arte. O seu *Molière* pode ser capaz de alargar o nosso vocabulário escatológico – se não souberem o significado de *Scheisse* e *Arschloch* quando o espectáculo começa, já o saberão quando ele termina. De forma surpreendente, ele identifica o dramaturgo com as vítimas do seu desprezo satírico, e, longe de ser uma nova abordagem ao seu teatro, é pouco mais do que um concerto *rock punk* sem canções, no qual uma sucessão de actores grita obscenidades ao microfone. A sua contribuição para o nosso prazer na expressão física é ter Molière a masturbar-se no palco e o facto de obrigar todo o elenco a correr de um lado para o outro.

Por isso, embora aceite o enorme valor potencial da nossa atenção actual ao corpo no palco, permaneço obstinadamente conservador no apelo a que não deixemos que esta riqueza recentemente encontrada nos conduza à negação da palavra. Os atenienses tinham alguma coisa, tal como Peter Sellars, Bob Wilson e muitos outros da nova geração de encenadores têm demonstrado. E aos puristas do Teatro de Arte, talvez eu me atreva a chamar a atenção para o facto de que o género em que o discurso e a canção, o movimento e a dança são ainda explorados de forma harmoniosa é o muito desprezado musical, que, por alguma estranha razão, tem feito as delícias de milhões de espectadores em todo o mundo.



Os lugares do corpo

Jean-Pierre Han

Penso ser necessário partir do postulado que me propõem segundo o qual o lugar do corpo nas práticas cénicas contemporâneas é actualmente dominante e um fenómeno em expansão. Mas eu gostaria de colocar as coisas em perspectiva quanto ao que se passaria antes. Ou melhor, de as colocar no seu contexto. Esta atenção consagrada ao corpo não é um fenómeno puramente teatral e, bem pelo contrário, o corpo invadiu a nossa vida quotidiana. Sinto vontade de dizer que se trata de um fenómeno civilizacional; basta ver a atenção que é dada ao corpo nos mais pequenos actos da nossa vida de todos os dias. A este nível, seria bom estudar a relação entre a atenção dada ao corpo e o desenvolvimento das nossas sociedades liberais avançadas. Quero com isto dizer que o corpo se tornou um objecto que é possível comercializar (com todos os ingredientes que lhe estão associados). Porque é que o teatro haveria de ser poupado a esta lógica?

Uma outra questão bastante mais séria e que nada tem a ver com a lógica mercantilista: a atenção consagrada ao corpo não é, pelo menos em França, uma coisa nova, unicamente ligada às artes do espectáculo. Gostaria de referir que Alain Corbin, Georges Vigarello, Jean-Jacques Courtine e Antoine de Baecque publicaram recentemente três volumes de uma obra extremamente séria sobre a história do corpo¹. Estes investigadores sublinham o facto de a atenção dada ao corpo não datar dos anos setenta, que constitui sem dúvida um ponto de viragem importante, mas ser antes muito anterior a isso. Bastará recordar que em França, desde o século XVII, nomeadamente com a Madame de Sevigné, os escritores manifestam as suas

preocupações sobre este assunto. A partir daí, os referidos autores estabelecem uma rápida genealogia dessa história, citam Jean-Jacques Rousseau, Michelet e alguns outros grandes nomes da nossa literatura. Mas detenho-me aqui sobre este assunto para evocar uma outra questão.

Essa outra questão prende-se com o facto de em França, país dominado pelo catolicismo, ter existido sempre uma separação entre o corpo e a alma e, conseqüentemente, nós termos vivido durante muito tempo, e em alguma medida vivermos ainda hoje, sob esse regime, ainda que a data de separação entre a Igreja e o Estado date de 1905!

Uma outra questão que se prende com o nosso teatro (do qual não pretendo afastar-me!): a dramaturgia francesa é bem conhecida por ter estado e estar ainda sob o domínio da literatura: o texto acima de tudo. De acordo, mas quando se enuncia esta formulação é para acrescentar que o texto se impõe contra o corpo! Remeto-vos para o que se passou em 2005 no Festival de Avinhão, a que regressarei mais adiante. Tentemos por enquanto evocar o nosso tema numa ordem cronológica.

Sabem sem dúvida que em França comemoramos este ano, com grande pompa, por se tratar do quadragésimo aniversário do Maio de 68. (É bem verdade que as nossas sociedades mercantilistas celebram tudo o que conseguem recuperar!) Pois bem, Maio de 68 assinala justamente a emergência do corpo sobre os nossos palcos e nas nossas práticas cénicas. No plano teatral, esta data assinala efectivamente uma viragem. Primeiro ponto: era necessário libertarmo-nos do sacrossanto texto ("Sua Majestade a

<

O rei do plágio,
texto, cenografia e
encenação de
Jan Fabre, Troubleyn,
2005 (Dirk Roofthoof),
fot. Wonge Bergmann.

¹ O autor refere-se certamente a *Histoire du corps*, vol.1: *De la Renaissance aux Lumières* (2005), vol. 2: *De la Révolution à la Grande Guerre* (2005), vol. 3: *Les mutations du regard, le XXe siècle* (2006), Paris, Seuil. (N.T.)

Jean-Pierre Han
é Presidente da
Associação Francesa de
Críticos de Teatro e
director da revista
*Fricions: Théâtres /
Écritures*.

>
Capa do programa do
Festival de Avinhão, 2008.

Palavra", dizia um dos nossos grandes homens de teatro, Gaston Baty). Fizemo-lo. As jovens companhias teatrais fizeram-no. Daí também o número incalculável de espetáculos sem autor (as pessoas voltaram-se para a criação colectiva; utilizaram-se textos não teatrais, etc.). O Living Theater, que veio a França em 1966, fez os seus estragos (recordem-se as representações em Nanterre em 67-68 com Cohn-Bendit, mas também em Besançon, etc.). E pintaram-se cartazes com frases de Artaud afirmando que "toda a escrita é uma porcaria", propondo um teatro do incêndio, primeiro, da crueldade, depois, nos quais o corpo liberto de todos os entraves da sociedade – com a ajuda de substâncias interditas ao consumo – reencontrava um lugar preponderante. Após 68, assistiu-se a uma multiplicação de companhias que trabalhavam nessa lógica – e eu conheço poucos actores que não se arroguem o facto de terem trabalhado ou simplesmente colaborado com o Living Theater! Na mesma ordem de ideias, os outros ídolos "teatrais" da época são Dario Fo, o *clown* e herdeiro da *Commedia dell'Arte*; a grande aventura teatral em França é a de Ariane Mnouchkine, também ela adepta dos *clowns* (veja-se o seu espectáculo *Les clowns*) e também a *Commedia dell'Arte* sob o impulso de Mario Gonzalez.

Sai assim de cena o texto (veja-se Roger Planchon com o seu espectáculo de título emblemático: *A contestação e desmembramento da mais ilustre das tragédias, Le Cid de Pierre Corneille, seguida do assassinio do autor e de uma distribuição graciosa de diversas conservas culturais*), em benefício do corpo, nomeadamente com Maurice Béjart (que monta espectáculos misturando a dança e o teatro como *A rainha verde*, com a actriz Maria Casares e o bailarino Jean Babilée, sem nenhum sucesso), que conhecerá um verdadeiro fervor nos anos seguintes e influenciará muitos futuros praticantes. Em Avinhão, Jean Vilar convida o Living Theater e Maurice Béjart, provocando a agitação que se conhece. Ao mesmo tempo, desenvolve-se uma "literatura" teatral, ou simplesmente textual, na qual é reivindicado o lugar do corpo. O escritor Pierre Guyotat, nomeadamente numa conferência sobre Artaud, intitula a sua intervenção *A linguagem do corpo*. Cerca de vinte anos mais tarde, ele próprio intervirá em cena com improvisações surpreendentes...

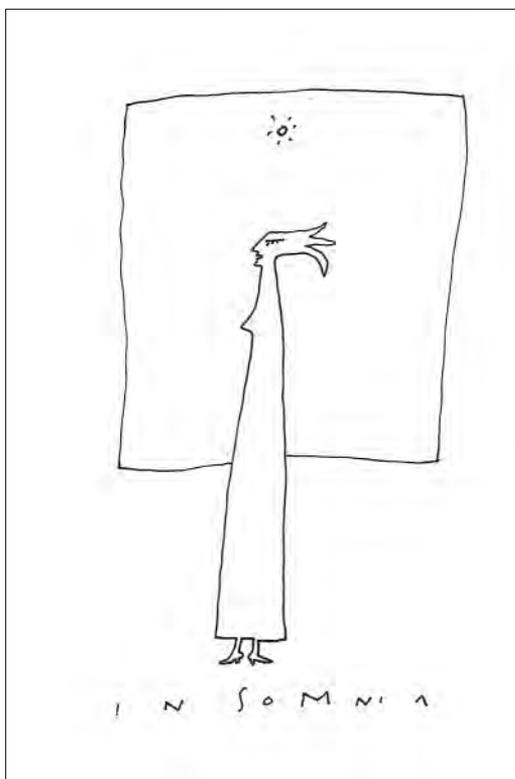
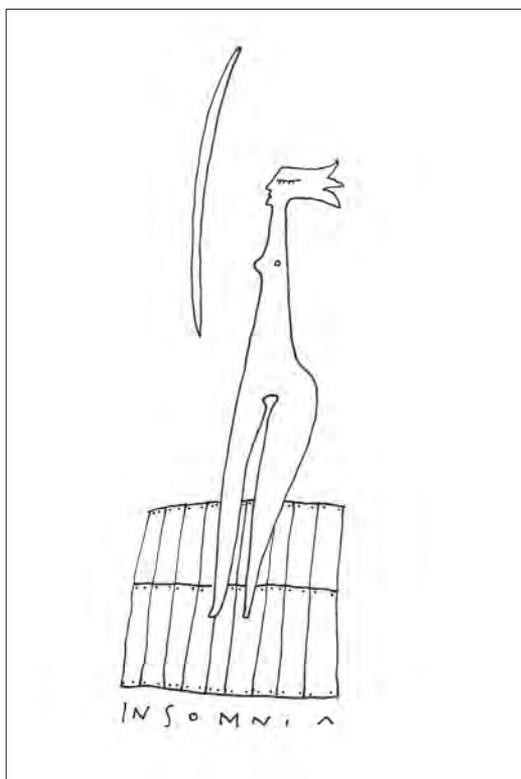
Retorno a Avinhão, para abordar um outro episódio a meus olhos emblemático da situação do corpo na prática teatral francesa: 2005, isto é, 37 anos após Maio de 1968, e uma querela completamente inventada entre os defensores de um teatro de texto (assim chamado) e os defensores de um teatro "experimental" no qual o corpo assume um lugar central. Confrontos, uma falsa querela para iludir o facto de alguns espectáculos não serem muito bons – mas é verdade que aqueles que foram postos em causa combinavam intimamente a dança e o teatro, propondo um teatro muito físico. Não vos espantarás se



eu referir Jan Fabre, Jan Lauwers, *performers* como Miriam Abramowitz, etc. No ano seguinte, o artista "associado" será Josef Nadj. O que é que se passou para termos chegado a esta situação? Em 37 anos, nos palcos como na cidade, os corpos são celebrados. A arte coreográfica conheceu um desenvolvimento extraordinário, a multidão ocorre aos espectáculos de Pina Bausch e de alguns outros nomes importantes, os teatros parisienses, como o Théâtre de la Ville e o Théâtre de la Bastille, especializam-se na apresentação dos seus espectáculos. Não desenvolverei esta dimensão das coisas, mas reenvio-vos às análises de Hans-Thies Lehmann no seu *Teatro pós-dramático*. Fiquem a saber que nos anos 90, um dos jornalistas do diário *Le Monde* explica aos seus leitores que o mais recente espectáculo de Alain Platel (novamente um flamengo) "revoluciona os cânones do teatro"!

Aquilo que passa a ser verdade, em França, é que se tornou moeda corrente ver os jovens encenadores trabalhar com coreógrafos. Se olharem para as fichas artísticas dos espectáculos em cena dirigidos pelos grandes encenadores que estão à frente das grandes instituições – Alain Françon no Théâtre de la Colline, Georges Lavaudant no Théâtre de l'Odéon – irão aperceber-se que eles trabalham sempre com coreógrafos. Caroline Marcadé, que colabora nas encenações de Françon, ensina no CNSAD. A questão é saber com que resultado. Terá nascido um "outro" teatro? Eu duvido, mas também seria preciso ver como se passam as coisas a nível da formação dos actores.

Retorno ao Festival de Avinhão: vi o espectáculo de abertura deste ano de 2008, *Partage de Midi*, de Claudel, no qual os intérpretes tentam transmitir a palavra do poeta através de um trabalho muito físico. Ora, curiosamente, os seus corpos estavam como que ausentes do palco... Mas isso será, sem dúvida, um outro problema...



O corpo no teatro de vanguarda

O caso Miloš Karásek

Miloš Mistrík

Quando se fala do corpo no teatro, pensamos frequentemente no teatro do movimento, pouco literário, fundado na representação do actor e não na literatura. Para Jerzy Grotowski, por exemplo, o "teatro pobre" significava um teatro sem cenários, sem nenhuns utensílios ou adereços, sem a luz e os efeitos da maquinaria cénica, à excepção do corpo e da alma do actor.

Mas eu gostaria de falar de um exemplo no qual o corpo do actor é unicamente uma pequena parte de uma síntese cénica; no qual a sua aparição no espectáculo é muito curta, minimal, mas também muito importante para a ideia geral do espectáculo, para a mensagem do encenador e para todo o desenvolvimento do tema.

Trata-se do caso de um encenador eslovaco, Miloš Karásek (nascido em 1960), e mais exactamente do seu "Teatro Postal", como ele lhe chama. Miloš Karásek é um artista de vanguarda. A sua criação abrange quase todos os domínios da arte contemporânea – a sua formação é no domínio da arquitectura, mas a sua actividade criativa vai das artes plásticas até à *performance*, aos *happenings* e à escrita, à cenografia e às máscaras.

Autor de diversos manifestos para o seu teatro, ele apresenta-se sempre sobretudo como um provocador. Vejam-se alguns passos dos seus manifestos – de inspiração pós-moderna – que datam já de 1988, destinados a romper com o mundo "apodrecido" do teatro actual:

O teatro contemporâneo (...) não consegue reflectir a complexidade das relações humanas, a variabilidade permanente da realidade; não consegue exprimir o metaverbal e o não nomeado (...). / A nova estética da criação dramática é constituída pela decomposição, a difusão de motivos, a politematização, a não-determinação. / (...) / A decomposição do artefacto desemboca logicamente na politematização. / (...) / a personagem cénica torna-se uma concha que o actor deve partir para conseguir tomar uma posição pessoal. / A missão do artista não é a confirmação dos valores existentes, mas a sua averiguação permanente.

O teatro torna-se, assim, o meio capaz de permitir às pessoas exprimirem a sua própria opinião, jogarem com as suas imaginações privadas. Os principais processos de trabalho são: a decomposição, a fragmentação, a descontinuidade, a utilização do acaso e da não-determinação. A obra, nascendo da improvisação total de todos os membros da companhia, depois da sua fixação concreta, traz consigo novas qualidades que a enriquecem e a tornam mais natural. A utilização do acaso, a recusa da história e da forma, a confiança geral no funcionamento natural das coisas, tudo isto não é simplesmente um processo de trabalho, é um novo sistema de ideias. Porque é que uma obra artística deveria transmitir uma mensagem, se ela é, ela própria, a sua própria explicação e a sua própria justificação? (Karásek / Uhlár 1988a)

Como é possível ver nestas palavras, Miloš Karásek propõe uma criação libertada, ou melhor, completamente livre, até mesmo anárquica. Cito ainda:

Miloš Mistrík
é crítico de teatro e
director do
Departamento de
Teatro e Cinema da
Academia das Ciências
Eslovaca (Kabinet
Divadla a Filmu SAV).



a liberdade total de todos os criadores participantes
 a libertação do actor do *diktat* do encenador
 o actor torna-se criador
 A DECOMPOSIÇÃO
 a activação do espectador e a sua libertação que se segue ao *diktat*
 do actor
 o espectador torna-se criador
 A OBRA DE ARTE DECOMPOSTA
 contribui para a melhoria das relações entre actores e espectadores
 a liberdade para os actores a liberdade para os espectadores a paz
 no mundo (Karásek / Uhlár 1988b)

Qual é então o resultado para o corpo do actor? Ele deve ser livre, recusar não só a influência do autor dramático, mas também – o que é raro – a vigilância do encenador. Um corpo livre? Um corpo nu?

Não necessariamente. Uma vez que Miloš Karásek não é um verdadeiro homem de teatro, mas antes um homem das artes plásticas, nas suas obras o corpo surge como absolutamente livre, embora não passe de uma pequena parte da síntese dos seus espectáculos. A aparição do actor é marginalizada, diminuída. Algo que se aproxima um pouco do minimalismo no teatro lírico actual ou na música contemporânea.

Escutemos a descrição do seu "Projecto do teatro postal", um género de teatro absolutamente extraordinário, novo e excepcional, no qual a aparição do corpo de uma jovem rapariga-actriz é mínimo, mas importante. No quadro do seu "teatro postal", ele apresentou o seu espectáculo quase virtual – *A insónia*.

Em 1995, escrevi um texto curto que dividi em diversos fragmentos, ajustados graficamente por Nora Nosterská. Esses fragmentos foram impressos sobre papel tingido e cada um deles inserido num envelope especial com o carimbo do Teatro Postal e o número do fragmento. Eu próprio me ocupei de todos os envelopes endereçados a 200



pessoas, mais ou menos próximas, às quais, segundo uma planificação precisa, comecei a enviar os envelopes por correio postal. A planificação e a sua execução, nomeadamente a articulação temporal, eram tão importantes para mim que tive de discutir durante uma hora com o chefe do posto dos correios para assegurar uma entrega sem falhas e sem dificuldades. Entre os diferentes envios, nasceram assim pausas mais ou menos longas ou, em sentido contrário, estas surgiam numa sequência muito cerrada.

O último envio, a saber, o sétimo, continha igualmente um convite em tecido para a etapa final do projecto. Esta parte final desenrolou-se no palco de um centro teatral de Bratislava. Após ter comprado o seu bilhete, cada espectador recebia à entrada da sala um boletim, que funcionava ao mesmo tempo como bolsa com todos os fragmentos. Uma vez instalados os espectadores, dei início à representação, lentamente, com a música composta por Michal Kořán acompanhando o projecto. Quanto mais forte era a música, mais a intensidade da luz diminuía até à obscuridade total.

Durante alguns minutos, mergulhei os espectadores, sentados, no escuro.

Depois, comecei a iluminar o palco com um único projector, um palco no meio do qual aparecia uma jovem de pés descalços, os cabelos cobrindo o seu rosto: o papel de Zuzana era interpretado por Jena Šrmková, ainda virgem. Esta virgem era a única personagem

que representava "realmente" neste projecto. Ela permanecia imóvel uns instantes, após os quais eu baixava a luz. De seguida, voltei a mergulhar os espectadores, sentados, no escuro.

Aquecida pelo projector, Zuzana reaparecia no mesmo local, afastando os seus cabelos, lentamente, deixando a sugestão de que queria dizer alguma coisa. Voltei a baixar a luz.

Durante alguns minutos, mergulhei os espectadores, ainda sentados, no escuro.

A música parou. As luzes do palco e da sala acenderam-se. O palco estava vazio, a sala cheia. Para tranquilizar os espectadores apanhados desprevenidos, alguns empregados, elegantemente vestidos, começaram a servir ao público, que permanecera sentado, champanhe fresco.

O espectáculo inteiro durava 10 minutos e 16 segundos. (Karásek 2004: 29)

Assim, o corpo da jovem Jena Šimková aparecia em palco durante alguns escassos minutos (ou segundos), mas funcionava como um ponto de catarse preparado durante muito tempo. Os espectadores tinham recebido, diversas semanas antes, a correspondência que lhes era dirigida, a um ritmo impreciso, e no final vinham ao teatro onde viram em *A insónia* uma única actriz, de rosto escondido. Segundo as palavras de Karásek, ela era ainda uma virgem (mas não sei como é que eles poderiam saber...). Ela afastou os cabelos, deixou-se ficar imóvel e não disse uma palavra. E, apesar de tudo, era para ela que todo aquele espectáculo tinha sido feito, todo o "teatro postal" de Miloš Karásek.

Por um lado, tratava-se do projecto artístico deste artista polivalente. Uma *performance* no limite entre o teatro, as artes plásticas e a mitologia humana. Mas no sentido do tema "o corpo no teatro", aquilo era uma espécie de projecção do corpo. Normalmente, em Grotowski, por exemplo, quando se fala de teatro corporal,

imagina-se um teatro sem decoração, sem literatura, criado com base na representação do actor ou dos actores, apresentado em qualquer lado e com uma força enorme, com um extremo domínio – como podemos ver nos espectáculos do teatro de movimento. Aqui – no espectáculo de Karásek –, encontrámo-nos no outro extremo: o domínio do corpo no espectáculo, mas sem um domínio real, físico, quase sem movimento, sem jogo de músculos, sem uma biomecânica, etc. Mas, apesar disso, o corpo dominava nesse espectáculo de Karásek. O que é que eu quero dizer com este exemplo? Que o corpo humano tem no teatro um papel decisivo, importante, primário, mesmo nos casos em que está presente em versão minimal. Tal é a força do corpo, do actor; tal é o lugar do homem e do actor no teatro.

Referências bibliográficas

- KARÁSEK, Miloš / UHLÁR, Blaho (1988a), *Primeiro manifesto do teatro eslovaco*, publicado no programa do espectáculo *Ação?* [Então?], montado com a companhia DISK, em Trnava, e estreado a 29 de Abril.
- (1988b) *Segundo manifesto do teatro eslovaco*, publicado no programa do espectáculo *Ocot (O vinagre)*, estreado a 15 de Dezembro de 1988, em Prešov (Os dois manifestos foram apresentados em eslovaco e também em tradução inglesa e francesa realizada por Miloš Mistrik, in *Blaho Uhlár*, Bratislava, ÚUKDD).
- (2004), *Extrakt: päť projektov [Extracto: cinco projectos]*, Bratislava, DÚ.

Tradução de Paulo Eduardo Carvalho

Sem corpo, sem problemas

Narradores e contadores de histórias

Rui Pina Coelho

>
Maggio '43,
texto e enc. Davide Enia,
2005 (Davide Enia),
[cortesia Artistas Unidos].



Ainda que tendo em conta o tema do presente colóquio, onde somos convidados a pensar sobre "os mais diversos modelos de representação e os mais distintos entendimentos das funções expressivas reservadas ao 'intérprete'", não consigo deixar de recuperar uma das mais extraordinárias experiências que tive enquanto espectador. Apesar de ter assistido a este espectáculo há já cerca de três anos, permanecem ainda vivas na minha memória as impressionantes imagens da cidade de Palermo a arder após um bombardeamento americano. É de maneira assaz viva que também recordo os traços peculiares da família do pequeno Gioacchino: o Tio Cesare, o Umbertino, e todos os outros. Este superlativo espectáculo que lembro aqui é *Maggio '43 (Maio 1943)*, escrito e interpretado pelo italiano Davide Enia, apresentado no Teatro Taborda, a convite dos Artistas Unidos e integrado na sua programação, em Maio de 2005.

Em palco, além de um músico (Giulio Barocchieri), o actor-autor Davide Enia era o único intérprete. Sozinho, narrava a história de Gioacchino, um rapazito siciliano que contava as desventuras picaras da sua família e da sua cidade defronte da campá do seu falecido irmão. Narrava as dificuldades vividas numa Itália em plena

Segunda Guerra Mundial, os infatigáveis esforços da sua família para sobreviver e para arranjar dinheiro, os jogos ilícitos, a polícia fascista, os aviões americanos... Tudo isto era atravessado pela sua narração e interpretado por Davide Enia, sem nunca se levantar, por um segundo sequer, da sua cadeira. Sempre sentado, recorrendo somente aos recursos expressivos que os seus braços, face e voz lhe providenciavam, compunha brilhantemente todos os "corpos" evocados em palco.

Assim, considerando o tema do presente colóquio, tomo aqui este espectáculo como um ponto de partida para discutir o papel do corpo do actor no teatro narrativo e a importância da narração oral em alguma da criação teatral contemporânea em Portugal. Desde logo, a interpretação e o espectáculo de Enia incitam-nos – a nós, críticos de teatro – a questionar o que avaliar. Como se analisa um espectáculo que acontece, essencialmente, na mente do público? Com que critérios devemos nós analisar uma *mise en oralité*, treinados que estamos a ver antes de ouvir? Qual é o papel do corpo do intérprete nesta *mise en bouche*? Enfim, qual é a relação entre a figura do contador de histórias e a do actor?



Será sensato começar por distinguir a figura do contador da do narrador (ou do *récitant*). De acordo com Patrice Pavis, o contador de histórias é:

[U]m artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre), narra a sua ou uma outra história, dirigindo-se directamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, interpretando uma ou várias personagens, mas voltando sempre a seu relato. (Pavis 1999: 69)

Deste modo, o objectivo desta figura será o de estabelecer um contacto directo com o público, "reatando os laços com a oralidade" (*Ibidem*). E este é, com efeito, um dado importante: o estabelecimento de uma ligação mais próxima com o público permite que haja uma partilha do tempo do espectáculo: estão ambos no tempo da narração, ali e então, aqui e agora. Um outro dado relevante será que o foco do espectáculo transita da corporalidade do actor para a imaginação do espectador. O objectivo será, pois, deixar que o corpo do intérprete desapareça.

A fronteira entre o contador tradicional (o da tradição oral) e o contador-actor é muito ténue e na cena contemporânea há muitos focos de contaminação. De

facto, muitos contadores recorrem a recursos teatrais, tais como microfones, luzes ou música e, por outro lado, e mais uma vez de acordo com Pavis: "a arte do contador de histórias renovou a prática teatral de nossos dias. Ela insere-se na corrente do teatro-narrativa, que dramatiza materiais não-dramáticos e casa perfeitamente a atuação e a narrativa" (*Ibidem*). E este era precisamente o caso de *Maggio '43*: a narrativa de Davide Enia é elaborada a partir de diferentes entrevistas realizadas a sobreviventes reais do bombardeamento de Palermo pela aviação aliada em 1943.

Se bem que Antoine Vitez tenha sido pioneiro nesta prática, no teatro ocidental, associamos facilmente o nome de Dario Fo, Antunes Filho ou Peter Brook a este tipo de cruzamento entre narração e teatro. Numa entrevista com Margaret Croyden, o encenador inglês explicava:

Qualquer tipo de narração oral é a mais poderosa corrente de vida que existe. [...] Para alcançar uma preocupação partilhada por todos e a todos os níveis, nada é mais poderoso do que a história. É por isso que, frequentemente, nos referimos a nós próprios como contadores de histórias. (Brook 2003: 173, tradução minha)

Nestes singelos apelos à simplicidade, encontramos facilmente a necessidade de redução do aparato teatral e uma forte ênfase dada à palavra. O teatro narrativo reivindica essa mesma essencialidade: alguém conta uma história a outrem. Não obstante este apelo, a ligação mais imediata e mais frutífera entre narração e teatro será aquela que se fizer ao teatro brechtiano e ao seu uso da narração e do narrador. As repercussões do modelo brechtiano no teatro ocidental serão porventura incalculáveis. No entanto, serão centrais para as noções de "epicização" de Peter Szondi, de "rapsodização" de Jean-Pierre Sarrazac ou mesmo para a de "pós-dramático" de Hans-Thies Lehman, onde a questão da narração se configura, entre outras, como uma maneira de superação ou reinvenção do modelo dramático. De uma maneira eloquente, Maria João Brilhante alude a esta cartografia da seguinte maneira:

O que parece [...] permanecer incólume a toda a transformação vivida pela escrita de teatro e pelo teatro nestes últimos cinquenta anos é o papel central do acto de contar e as implicações do discurso narrativo na configuração do texto de teatro. Actualmente, podemos reconhecer sob ou apesar da recusa da fábula e sob ou apesar da recusa do drama [...] uma tendência [...]: o reencontro com o corpo enunciador do actor, com a sua capacidade de transformar sobre a cena esses textos, narrativos ou não [...]. Não se trata de um regresso

<
Maggio '43,
texto e enc. Davide Enia,
2005 (Davide Enia),
[cortesia Artistas Unidos].

à apregoada prepotência do escritor e do texto, mas de recuperar após o império da semiótica teatral, da antropologia e da *performance* a dimensão performativa do acto de fala, a dimensão poética da criação de discursos para serem recriados pelo actor e intervirem no presente da acção teatral. (Brilhante 2002)

Embora possamos perseguir cada uma destas pistas, e com notórias vantagens para a presente reflexão, o que aqui desejo sublinhar são as relações entre o teatro e a narração oral e entre o actor e o contador de histórias. Se esta relação tem mais história, por exemplo, em França ou Inglaterra, onde o contar histórias é uma actividade profissional desde os anos sessenta/setenta (com contadores como Henry Gougaud, Bruno de la Salle, Pepito Mateo, Mary Medlicott ou, desde o início dos anos oitenta, Bem Haggarty, entre muitos outros), em Portugal somente pelos anos noventa pudemos testemunhar um surgimento de contadores profissionais. E, curiosamente, muitos vieram da prática teatral. Com efeito, o primeiro contador profissional que granjeou reputação enquanto tal terá sido António Fontinha, um ex-actor, que inspirou os passos de outros: Ângelo Torres (também actor), Horácio Santos, José Craveiro, entre muitos outros. No final dos anos noventa, a cidade de Beja tornar-se-á um importante pólo na narração oral em Portugal, sobretudo devido aos esforços de Cristina Taquelim e da Biblioteca Municipal de Beja, responsáveis pela organização do festival Palavras Andarilhas (primeira edição em 1999), onde se reúnem professores e educadores interessados em literatura infantil bem como contadores profissionais e outros vindos da tradição oral. Este evento ajudou a construir uma rede activa de narração oral profissional e, hoje em dia, são cada vez mais os actores que trocam ou que alternam a prática teatral com esta actividade.

Tendo este "mapa" em linha de conta, discutirei quatro espectáculos a que pudemos recentemente assistir em Lisboa. Os dois primeiros, não sendo exclusivamente produções nacionais, são suficientemente paradigmáticos do que aqui queremos apresentar e ajudam a uma reflexão sobre a contaminação entre as figuras do actor, do narrador e do contador de histórias na cena portuguesa. *China*, de William Yang, um fotógrafo-performer-contador de histórias australiano (de origem chinesa), foi apresentado no Museu do Oriente em Junho de 2008, integrado na programação do Alcantara Festival. Entre os anos de 1989 e 2005, Yang viajou por várias vezes entre a Austrália e a China e neste espectáculo evoca as memórias e os passos

dessas viagens. A sua cativante arte de contador leva o público da Praça Tiananmen aos pequenos quartos onde foi dormindo, das salas de estar dos seus anfitriões até às mesas de restaurantes onde comeu, e das ruas e jardins que visitou às faces e poses daqueles que conheceu. Assim, de pé e ao centro do palco, Yang ia comentando as fotografias e os breves vídeos que eram projectados em dois grandes ecrãs, adicionando-lhes curtos relatos. O tom era o de uma apresentação de fotografias de férias: num ritmo calmo e compassado, ancorando a narrativa na aleatoriedade da projecção das imagens. Por vezes, depois de comentar alguma imagem ou alguma sequência de imagens, virava tranquilamente as costas ao público, olhando para os ecrãs e convidando-nos a melhor observar as fotos. No final, era perceptível a fusão entre o narrador e a cultura que narrava, a chinesa. Se no início alguns comentários eram de espanto ou destacavam a estranheza, no final da narração Yang já não estava a lidar com a alteridade ou com o exótico. No final abraçava a sua cultura perdida – e com isto o seu "corpo perdido". De certa maneira, o corpo de Yang dissolvia-se na China: no país e na cultura, mas também em *China*, o espectáculo. O corpo do recitado contador de histórias que calmamente narrava as suas viagens, contrastava com o exultante e entusiasmado corpo do viajante, projectado nos ecrãs. Desta maneira, a figura do narrador desaparecia para dar lugar ao corpo virtual que habitava as imagens projectadas.

Na mesma edição do Alcantara Festival, um outro espectáculo lidava com memórias de viagens: *Yesterday's Man*, de Rahib Mroué, Tiago Rodrigues e Tony Chakar. Apresentado no Teatro da Politécnica, este espectáculo enredava o espectador numa teia devedora dos labirintos borgesianos, das conspirações de Eco ou da poética da coincidência de Paul Auster: Tiago Rodrigues, o intérprete, permanecendo sempre sentado a uma secretária iluminada por um pequeno candeeiro, sorvendo ocasionalmente chá de um termos que retirou de uma mochila que guardava a seus pés, narrava as peripécias de uma das suas viagens a Beirute. Num ecrã, eram projectadas fotos e mapas, ajudando à progressão da narrativa. Subitamente, aquilo que parecia ser a história de uma viagem vai acabar por ser o testemunho da passagem do tempo e das brutais mudanças impostas a uma cidade pelas guerras e pela erosão da memória. Tiago Rodrigues, procurando um edifício que descobrira num mapa, vai encontrar outros Tiagos Rodrigues, enclausurados no tempo e no espaço, todos à procura de espaços que ou já não existiam ou



ainda não tinham sido construídos. A justaposição destas histórias denunciava as mudanças ocorridas em Beirute e na própria percepção do narrador acerca de si próprio. Mais uma vez, no final do espectáculo, testemunhávamos o desaparecimento do corpo do narrador na cidade. Esta metáfora era efectivamente tornada explícita: a última imagem projectada era mesmo uma fotografia de Rodrigues a suavemente desaparecer nas ruínas de Beirute...

Apesar da singularidade destes dois espectáculos, na criação teatral portuguesa contemporânea, talvez seja o Teatro Meridional a trabalhar de uma maneira mais consistente o universo da narração oral. Com efeito, esta é precisamente uma das quatro linhas de actuação artística do colectivo: 1) encenação de textos originais; 2) encenação e adaptação de textos fundamentais da dramaturgia universal; 3) criação de espectáculos onde a palavra não é a principal forma de comunicação cénica; 4) "a criação de novas dramaturgias baseadas em adaptações de textos não teatrais (com relevo para a ligação ao universo da lusofonia, procurando fazer da língua portuguesa um encontro com a sua própria história)" (cf.

<http://www.teatromeridional.net>). E este é precisamente o caso de *Cabo Verde* (Setembro de 2007): fazendo parte de um projecto em curso intitulado "Contos em viagem", o espectáculo é dedicado a Cabo Verde (depois de em 2006 ter havido um espectáculo dedicado ao Brasil). Baseado em diferentes textos, poemas e histórias, uma actriz (Carla Galvão) e um músico (Fernando Mota) convocavam os ambientes, os cheiros, a atmosfera, as pessoas, os mitos e, muito concretamente, uma dimensão cerimonial entre o público e o palco, ecoando a sincronidade da narração de um contador de histórias, estabelecendo um contacto directo com os espectadores e fazendo da comunicabilidade o pilar primeiro do espectáculo. Apesar de recorrer a bastantes artificios teatrais – tal como o (magnífico) espaço cénico de Marta Carreiras, construído como um cais ou uma ilha, pleno de objectos do quotidiano, tais como baldes, pedaços de madeira, mangueiras, etc. –, o trabalho de Galvão construía-se assumidamente como o de um contador de histórias. Não obstante a absoluta expressividade da interpretação da actriz, o seu corpo desaparecia na dimensão poética da sua narração.

Este processo é similar ao que acontecia com *On the road* ou *A hora do arco-íris*, texto de Carlos J. Pessoa, encenado por Ana Palma e interpretado por Maria João

Vicente, estreado em Abril de 2008. Contudo, aqui, a figura do narrador e do contador de histórias não está claramente presente. Trata-se de um monólogo de uma mulher que viaja entre Sagres, no Algarve, e Pulo do Lobo, no Alentejo, numa auto-caravana. E esta epopeia lírica é o pretexto para que no relato se exorcizem algumas das preocupações da sua geração sobre a vida, sobre o amor e sobre a política. O espectáculo, alicerçado numa plasticidade (de Sérgio Loureiro), num ambiente sonoro (de Daniel Cervantes) e num desenho de luz (de Miguel Cruz) de belíssima composição, erguia-se como um relato poético das viagens que a protagonista encetava: a viagem real pela paisagem, mas também a viagem interior. Esta mulher visitava velhos amigos e ia resolvendo os problemas que se lhe deparavam, mas, sobretudo, confrontava-se com os seus próprios pensamentos. A poesia e a nostalgia do texto de J. Pessoa lutavam com a alegria e a vivacidade da interpretação de Maria João Vicente. Esta combinava na perfeição um registo mais evocativo e teatral com um contacto directo com o público, criando a ilusão de que o espectador partilhava por momentos o seu tempo de representação. Mas, subitamente, o registo do espectáculo mudava de novo para um registo mais contemplativo. O resultado era bastante impressionante.

Ora combinando técnicas da narração oral, ora enfatizando o uso da linguagem, todos estes espectáculos lidavam com a palavra antes de olharem para o corpo. A *mise en oralité* presente em todas estas criações permitia ao corpo desaparecer em palco e tornar-se (aparentemente) um simples veículo para a palavra. Contudo, é claro que este número de desaparecimento apenas vem acentuar a importância do corpo no acto de contar e de representar.

Referências bibliográficas

- BRILHANTE, Maria João, (2002), "Um teatro que sabe o que significa narrar", *Revista Semeiar*, nº 7, Rio de Janeiro, Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, pp.47-73 (também em www.letas.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_05.html, acedido em Setembro de 2008)
- BROOK, Peter / Croyden, Margaret (2003), *Conversations with Peter Brook (1970-2000)*, New York & London, Faber and Faber.
- PAVIS, Patrice (1999), *Dicionário de teatro*, trad. sob direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, S. Paulo, Editora Perspectiva.

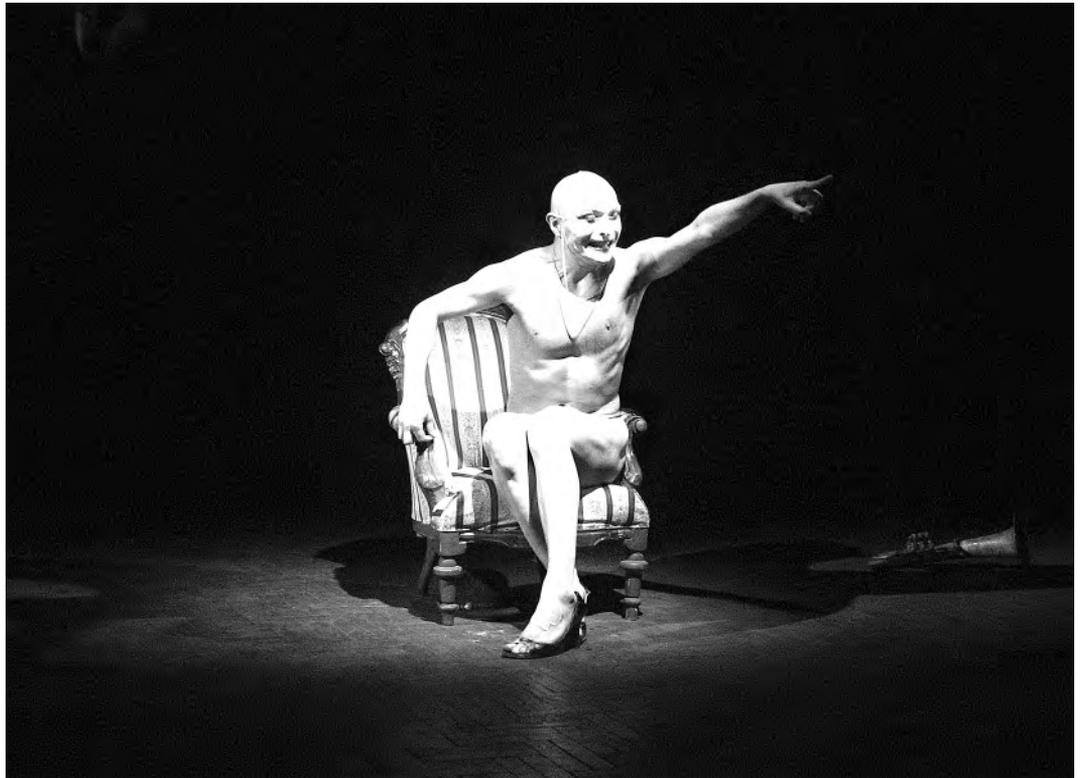
<

On the road
A hora do arco-íris,
de Carlos J. Pessoa,
enc. Ana Palma,
Teatro da Garagem, 2008
(Maria João Vicente),
fot. Marisa Cardoso.

>

Contos em viagem:
Cabo Verde,
selecção de textos de
Natália Luiza,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional, 2007
(Carla Galvão),
fot. Patrícia Poção.

>
Lili Handel: Sangue,
 poesia e música do
 toucador da puta branca,
 texto, coreografia e
 música original de
 Ivo Dimchev, 2004.



O corpo como objecto de consumo Ivo Dimchev no palco e dentro do corpo

Aglíka Stefanova

O facto de o corpo do actor ser de importância crucial para a existência da arte do teatro é algo passível de confirmação não só através da breve nota poética de Peter Brook sugerindo que um actor a atravessar um palco vazio é já um acontecimento gerador de uma situação teatral, mas também através da observação mais analítica e comparativa de Kate Hamburger:

A imagem em movimento tem uma função narrativa. Assume o lugar da palavra na função narrativa épica. É por isso que no cinema podemos ver cenários ou outros espaços sem personagens; mas o palco do teatro não pode ser mostrado sem personagens. O palco tem uma função independente, não pertence à peça e não é parte do texto dramático. (Hamburger 1986: 197)

Assim, de acordo com Hamburger, a peça e o texto dramático são os "donos" do espaço teatral. Mas não nos devemos esquecer que ela está interessada na lógica da literatura e da sua poética. Hoje, sabemos, especialmente após a revelação do pós-dramático por Hans-Thies Lehmann, que o palco foi libertado do texto literário. Outros "donos" tradicionalmente reconhecidos do palco foram as personagens – *dramatis personae* –, lá colocadas por algum dramaturgo. Durante séculos, foram aceites como "pessoas vivas" e habitantes cénicos por direito. Depois, os semióticos afirmaram que as personagens eram uma mera criação da linguagem e elas foram progressivamente perdendo o estatuto tradicional que detinham no plano histórico.

Actualmente, o palco é dominado pelo corpo do actor, que se apresenta como a única realidade em cena. É só no corpo, como destino teatral final, que depositamos toda a nossa confiança. Desconfiamos completamente da personagem e do seu destino literário. Somos ensinados a ler a linguagem do corpo melhor do que a linguagem da personagem. No mercado teatral internacional, o corpo é hoje, na verdade, o bem mais dispendioso e mais valioso e o destino último da pesquisa em teatro; não há nada para além dele. Excepto o sangue, se transgredirmos os limites da pele.

O performer búlgaro Ivo Dimchev tornou-se conhecido do público nos últimos anos devido em grande parte ao seu trabalho radical no domínio do teatro físico. Na sua *performance* de 50 minutos intitulada *Lili Handel: Sangue, poesia e música do toucador da puta branca* (*Lili Handel: Blood, Poetry and Music from the White Whore's Boudoir*), ele vai acompanhando a flutuação das cotações do sangue do corpo performativo no mercado internacional. Desde a estreia, que teve lugar na Casa da Dança em Estocolmo em 2004, que Ivo organiza um verdadeiro leilão de sangue durante o espectáculo. E já se vendeu a si próprio mais de 100 vezes em países como a Bulgária, Macedónia, França, Hungria, Estados Unidos, Itália, Turquia, Roménia, Alemanha, Eslovénia, República Checa, Suécia, Canadá e Irlanda. De acordo com a localização geográfica e o estado de espírito do público, ele já conseguiu entre 1 e 40 euros pelas poucas gotas do seu sangue (40 euros foi o melhor

Aglíka Stefanova é investigadora doutorada pelo Instituto de Artes Teatrais da Academia das Ciências da Bulgária, é autora de um livro sobre o melodrama do ponto de vista da teoria (2000) e de um outro sobre a dramaturgia búlgara dos anos noventa (2004).

que conseguiu, em Lille, França). Segundo o próprio artista: "O principal incentivo para criar este espectáculo é a ideia do corpo humano como objecto de consumo físico e estético" (Dimchev 2004).

O artista está a tentar desenvolver e mostrar o interior constitutivo do corpo – sangue, emoções e estado psicológico – desenvolvendo a linguagem do corpo ao ponto extremo da tortura e da auto-tortura, do consumo e do auto-consumo, do abuso e do auto-abuso. Na *performance É amor (It's Love, 2008)*, que Ivo Dimchev criou na Academia Dasarts em Amesterdão, o artista esculpia um corpo em materiais têxteis e lama e durante o espectáculo injectava o seu próprio sangue no ombro da escultura, para depois lhe cortar a cabeça com as palavras "...é amor...", acabando por colocar a cabeça num cacifo. O corpo aparecia observado pelo artista como um objecto a ser possuído e dominado; daí também os rituais primitivos de apropriação simbólica de um "outro corpo" que não o seu. Isto representa a dor de ser deixado de fora de forma definitiva, num corpo não transferível, danificado pela solidão e por hábitos culturais e/ou sociais.

Ivo Dimchev aproxima-se das fronteiras criativas da expressividade do seu próprio corpo. A sua linguagem intensa e concentrada esforça-se por evitar – e nos fazer esquecer – os efeitos do real. O corpo surge desnaturalizado, colorido (vermelho) ou coberto com maquilhagem, distorcido num objecto de cultura imitando um produto natural. Esta obra de arte sugere que existia ou que existe ainda um interior natural, mas surge recoberta por camadas de experiência social violenta, imaginação frustrada e loucura específica.

Ivo exhibe, intensamente, o que está a acontecer dentro do corpo como um todo psico-físico. A mente surge aprisionada não só dentro de um corpo específico e de "uso único", mas também dentro de uma cadeia de normas de vida sociais e culturais. Desse modo, e em resposta a essas normas, o corpo executa uma sequência de acções tensas e não naturais. Exibe constantemente reacções que habitualmente ninguém espera de um corpo. Demonstra até que ponto um corpo pode tornar-se não natural, não habitual e não convencional. Na opinião de Tamas Jaszay:

Somos confrontados com uma criatura estranha cujo rosto parece tão artificial como uma máscara de porcelana, um músico cujo único instrumento é o seu próprio corpo. Testemunhamos o resultado trágico e final de um corpo que nos aparece simultaneamente despido e indefeso, exibindo sinais de tortura emocional, mas que, contudo, é belo. (Jaszay 2005)

Na qualidade não de intérprete, mas de criador, Ivo Dimchev dirigiu a *performance 28013: Análise teatral dos estudos culturais como fenómeno educativo (28013: Theatrical Analysis of the Cultural Studies as Educational Phenomena, 2006)*. Trata-se de um trabalho a solo da actriz e mestre em Estudos Culturais Petia Jossifova. Através da linguagem do corpo e de algumas palavras-chave do vocabulário dos

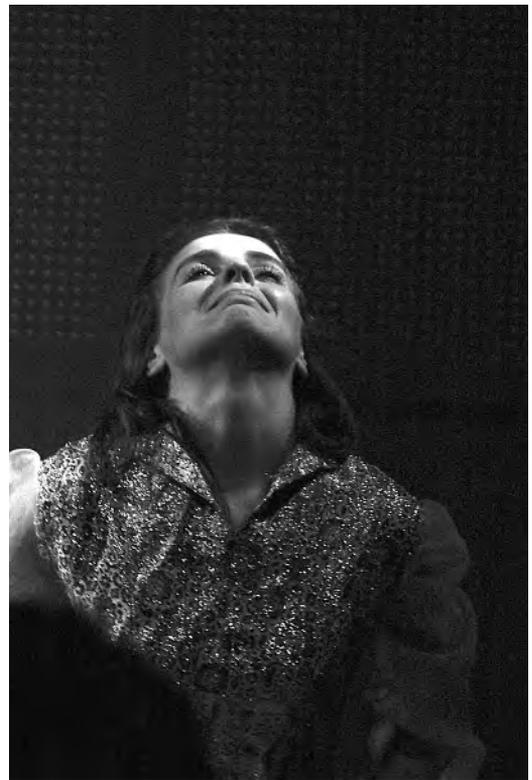
Estudos Culturais, Petia conta-nos a história da sua investigação e dos seus estudos na Universidade de Sófia. O espectáculo começa com uma apresentação: "O meu nome é Petia Jossifova, Mestre em Estudos Culturais...". E exhibe a sua experiência académica através de um catálogo original de movimentos físicos.

Nós compreendemos que ela precisava de formar a sua própria visão pessoal sobre Grotowski (o tema do seu trabalho de investigação). Entre os seminários que frequentou, sobre os quais recebemos informação pormenorizada, existirá algum tempo ou espaço livres para os seus próprios pensamentos? Poderão a intuição pessoal e a criatividade ser aplicadas durante o processo educativo, e se sim, quando? Ouvimos a voz do seu orientador, o Professor Stefan Tanev, lendo em voz alta a avaliação do seu trabalho. Ele refere mais vezes o nome de Grotowski do que o nome de Petia. Ela está prestes a desaparecer. Há uma janela e ela salta para a rua. O palco fica vazio. Depois, ela chora enquanto escuta o resultado. Provavelmente de felicidade, porque concluiu um período difícil da sua vida; provavelmente porque ela faz agora parte daquela cadeia de autoridades citadas e citáveis; provavelmente porque o seu nome está ligado, embora formalmente, ao nome de Grotowski; provavelmente porque ela é agora a autora de conglomerados de letras e de palavras sem sentido, que gerarão outras; provavelmente porque não se sente mais feliz do que antes?

O seu número de estudante, 28013, escrito na sua barriga, parece um código secreto, uma senha, que garante o acesso ao território das autoridades. Esses números mágicos confirmam que os seus pensamentos estão correctos e bem orientados pelas autoridades locais, além de corroborados pelas autoridades mundialmente mais famosas, como Grotowski.

Testemunhamos a reacção do seu corpo ao discurso académico. No momento antes da defesa, ela anuncia: "Agora vou demonstrar-vos o meu retrato psicológico". Arrasta-se no chão numa posição não natural, fazendo-nos lembrar um monstro (mutilado pela violação de alguma doença genética), produzindo sons extáticos em direcção ao céu (assinalando algum prazer extremo ou, bem pelo contrário, um sofrimento extremo – não é claro). Também não é claro se esta forma do corpo e estes sons demonstram uma completa capitulação e desespero face ao discurso científico, após os seus estudos bem sucedidos. Esta expressão física recorda-nos a iconografia da Esfinge, essa mitica guardiã da inteligência e do conhecimento. Deverá Petia ser devorada pela Esfinge no final dos seus estudos, ou irá ela adquirir a sabedoria dessa criatura mítica (uma vez que já assumiu a sua forma), ou ainda, pelo contrário, irá ela conquistar a esfinge como o fez Édipo respondendo correctamente ao enigma sobre "o que é o homem" e "quem sou eu"? Nesta cena, Petia parece como que possuída pelos demónios invisíveis das autoridades que foi obrigada a ler ou a escutar durante os seus estudos.

>
*Análise teatral dos
 Estudos Culturais como
 fenómeno educativo,
 performance sobre e com
 Petia Iosifova, ideia e
 direcção de Ivo Dimchev,
 2006,
 fot. Ivo Mirchev.*



Os Estudos Culturais como fenómeno educativo está provavelmente a criar monstros, já que ninguém aconselha os estudantes relativamente aos modos de se servirem das autoridades, de manterem a distância e de pensarem individualmente. Não há sinais no caminho para a sabedoria e para o auto-conhecimento. Todos são deixados entregues a si próprios, como Édipo.

No final do espectáculo, emerge a questão relativa à aplicação do conhecimento obtido. Petia publica um anúncio listando todos os empregos e profissões para que está habilitada. O exercício culmina numa lista absurda, misturando formalmente palavras relacionadas e sons semelhantes. Nessa lista longa e absurda, a pergunta ainda pendente sobre "quem sou eu?" torna-se mais séria do que antes.

Este espectáculo de 50 minutos é integralmente baseado numa experiência documentada; tem um valor não só documental, mas também íntimo e pessoal, devido à sinceridade, auto-ironia e vontade de partilhar experiências e pensamentos com o público. Transforma-se numa pesquisa verdadeiramente informal sobre a mais difícil das questões, repetidamente enunciada desde os tempos antigos.

Todos os espectáculos de Ivo Dimchev prendem-se com a questão de se saber se é o corpo em que estamos aprisionados ou se é antes a nossa imaginação, emoções e sonhos que definem a nossa identidade ou realidade interior. Ivo Dimchev afirma que o corpo tem um interior constitutivo que decide sobre o corpo performativo. Paradoxalmente, a natureza é invisível, está dentro do corpo, enquanto o corpo é um produto cultural, fechado em algumas práticas sociais. Através do seu corpo, o artista traz para a luz alguns fugazes retratos psicológicos do eu. Ele anda em busca dos equivalentes físicos dos seus estados mentais e emocionais extremos, tenta deixar a natureza falar através do corpo. Ivo Dimchev poderia ser

comparado a um pintor expressionista, uma vez que ele trabalha unicamente com os níveis mais elevados das turbulências psicológicas e, na maior parte das vezes, serve-se de contrastes (de movimentos, sons, aparência verbal e não verbal). Ele exhibe o seu corpo como um objecto estético, simultaneamente físico e psicológico.

Neste permanente trabalho de pesquisa, o artista serve-se da auto-análise e da observação. Sentimentos espontâneos e ideias são muito importantes para ele; movimentos fixos e improvisados interferem sempre no seu trabalho. O seu *workshop* internacional baseia-se em movimento, voz e trabalho de texto, desenvolvendo competências a nível da criatividade, improvisação, sensação de grupo, parceria, alto nível de coordenação e capacidade de trabalhar simultaneamente com texto (fixado ou improvisado) e acção física (fixada ou improvisada).

Um projecto futuro de Ivo é fazer uma *performance* com uma equipa internacional de críticos de teatro. Alguns deles dançarão, enquanto outros comentarão a dança e vice-versa, numa espécie de pesquisa sobre o corpo dos críticos e o seu interior constitutivo...

Referências bibliográficas

- DIMCHEV, Ivo (2004), s/título (www.ivodimchev.com, consultado a 12 de Setembro de 2008).
 HAMBURGER, Kate (1986), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.
 JASZAY, Tamas (2005), "Lili Handel" (www.ivodimchev.com/lili.htm, consultado a 12 de Setembro de 2008).

Tradução de Paulo Eduardo Carvalho

O corpo em ruptura como espaço de diferenças

Manabu Noda

Gostaria de começar com uma afirmação: o corpo teatral é o corpo que incorpora, do mesmo modo que visualiza, forças opostas e contraditórias. Veja-se o exemplo de Charlie Chaplin. Na sua postura mais formal, o seu peito está projectado para fora, compensado pelos ombros e pela bacia numa postura mais recuada, o que cria a forma exagerada do pombo. Esta é basicamente uma postura que envolve uma grande tensão – imagine-se um novo recruta apreensivo enfrentando o seu sargento de instrução –, mas as suas pernas em arco, que levantam a sua pélvis, sugerem uma juvenilidade descontraída que se esconde por detrás daquela formalidade. Na sua postura mais vulnerável, o peito retrai-se, exibindo humildade e vulnerabilidade, mas a parte inferior do seu corpo abre-se com a pélvis mais projectada para a frente, indicando virilidade e arrogância. Combinado com o seu figurino idiossincrático, o corpo de Chaplin é feito de contradições e oposições, tanto em termos de dinâmica como de afirmações de classe, combinando vulnerabilidade e arrogância de um modo irreconciliável. Daí a sua imprevisibilidade como personagem cómico.

Nas tradições teatrais japonesas do *Nô* e do *Kyogen*, a posição neutral caracteriza-se pela postura com o peito projectado e os ombros e as ancas recuadas. Os joelhos aparecem dobrados, mas não em forma de arco, de modo que a pélvis fica voltada para baixo. Colocando ambas as mãos no colo e puxando os ombros para trás, fica-se na posição padrão do actor de *Nô/Kyogen*. Esta posição neutral força um pouco a anatomia do actor, tornando-o consciente do funcionamento dos músculos dentro do seu corpo, o que lhe permite equilibrar forças contrárias. Tadashi Suzuki, do famoso Método Susuki, aplica este mecanismo ao seu sistema de formação de actores, servindo-se desta posição neutral para ajudar o actor a controlar o funcionamento interno do seu corpo.

A maior parte das tradições teatrais japonesas insistem na proximidade do corpo relativamente à terra. Em sentido contrário, as tradições ocidentais tendem a sublinhar mais a aspiração do corpo pelo céu. O bailado é o exemplo mais característico. O corpo é esticado verticalmente em direcções opostas entre o céu e a terra. Esta diferença nas tradições teatrais entre o Oriente e o Ocidente é muitas vezes explicada como cultural: a posição mais baixa e mais ligada à terra do Oriente baseia-se na convicção de que o actor extrai as suas forças da Mãe Terra, enquanto a posição esticada ocidental tenta resistir à gravidade, praticando uma fisicalidade mais etérea e aspirando ao céu como um domínio de pura espiritualidade. Em termos do equilíbrio consciente de tensões interiores opostas e contraditórias, contudo, as duas tradições partilham o mesmo princípio. As técnicas do *Nô/Kyogen* e do bailado incorporam literalmente as diferenças através da criação voluntária de sentidos que são gerados tanto pelo actor como pelo público. É neste momento que o corpo atravessado por fissuras e rupturas, rasgado por forças discursivas opostas e aparentemente contraditórias, se torna um espaço de diferenças. Esta reflexão debruça-se sobre três tipos de fissuras, neste plano, e das suas manifestações no teatro japonês: o género ou diferença sexual, a oposição Oriente/Ocidente e a dimensão política.

1. Fissura de género

É natural que os fazedores de teatro tirem partido das tradições bem estabelecidas que incorporam diferenças de um modo claramente visual para o seu público. A tradição do *onnagata*, ou representação do feminino, do *Kabuki* é, sem dúvida, um bom exemplo. A força teatral da representação do travestimento no *Kabuki* assenta na necessidade sentida pelo intérprete de constantemente questionar e rever a construção masculina das mulheres num plano ideal.

Manabu Noda

é Professor na Escola das Artes e das Letras, da Universidade de Meiji, em Tóquio, é também crítico e investigador, tendo publicado livros e ensaios sobre o teatro japonês e britânico.

>

Cinco dias em Março,
enc. Toshiki Okada, 2004,
fot. Toru Yokata.



>

Cartaz para
Vinte e sete noites para as
quatro estações,
enc. Tatsumi Hijikata,
1972.

Um exemplo é a encenação de *Noite de reis* por Yukio Ninagawa numa abordagem completamente dominada por um estilo *Kabuki*. Uma vez que a divisão física a nível da diferença sexual é clara no texto, a técnica do *onnagata* do *Kabuki* revelou-se extremamente eficaz na teatralização da incerteza de género. Pense-se, por exemplo, na cena em que Viola/Cesário, já apaixonada por Orsino, recebe instruções para ir cortejar Olívia em nome do seu senhor. Onoe Kikunosuke, que interpretava Viola/Cesário, alternava sem qualquer esforço entre os dois sexos recorrendo à representação altamente estilizada do *Kabuki*, particularmente impressionante quando, de vez em quando, a rapariga Viola não resistia em emergir à superfície do rapaz Cesário. Era uma interpretação deslumbrante, que criava uma sensação agradável e também estonteante de incerteza.

2. A fissura Oriente/Ocidente

As fissuras físicas podem aparecer ao longo da divisão Oriente/Ocidente em consequência de uma espécie de auto-imposto Orientalismo no Japão, reservando a mente ao Ocidente e o corpo ao Oriente. Numa entrevista, Ninagawa explicava porque é que ficou tão impressionado com o espectáculo de *Butô* de Tatsumi Hijikata, *Vinte e sete noites para as quatro estações* (*Shiki-no tameno Nijūshichi-ban*, 1972). Ele sentiu uma forte identificação com o modo como Hijikata encenou a memória do Japão após o início do processo de modernização/ocidentalização:

Ele estava em busca da origem do Japão sustentada pelo intelecto europeu. (...) Cores pré-modernas eram abruptamente introduzidas nos figurinos e nos adereços. Quando vi Hijikata, com o seu longo cabelo toscamente amarrado e vestido com a sua tanga branca japonesa, com uma outra peça de tecido à volta da cintura, ele parecia exactamente Jesus Cristo. Servindo-se de ícones japoneses caracteristicamente pré-modernos, ele conseguiu alcançar a elevação

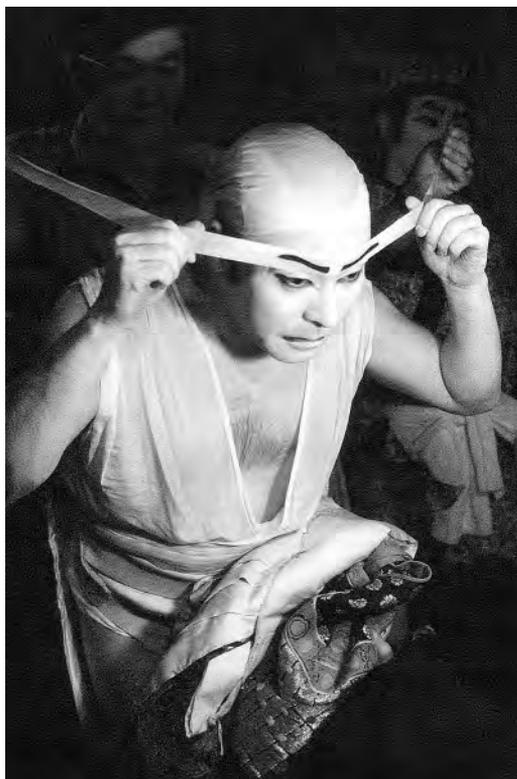


espiritual do Ocidente. Achei extremamente interessante o modo como ele ligou o Japão e o Ocidente. (Takahashi 2001: 87-88)

O corpo de Hijikata absorvia aqui a fissura entre o Japão oriental e pré-moderno (isto é, pré-ocidentalizado) e o Ocidente representado pelo seu mais forte ícone religioso. Era uma fissura criada ao longo do processo de ocidentalização do Japão, e a dupla imagem criada por Hijikata – o primitivismo japonês e o cristianismo ocidental – surgia sobreposta a uma outra dupla imagem favorita do criador japonês: a do feto e do cadáver.

3. Fissura política

As fissuras físicas em palco podem também resultar de pressões políticas exteriores. O início do século XXI ficou marcado pelo corpo constrangido no teatro japonês, sem dúvida em resultado da administração de centro-direita de Jun'ichirō Koizumi entre 2001 e 2006, que foi também o período em que a sobrevivência dos mais fortes se tornou a norma na economia de mercado globalizada, enquanto uma política mais dura e agressiva ia ganhando espaço nas relações com o exterior, especialmente no que diz



<
Ennosuke em plena
actuação.

O actor Ennosuke
preparando-se para um
travestimento rápido,
fot. Hanabusa Lyu.
>

respeito à Coreia do Norte (cf. Noda 2007). O desvio físico presente no corpo teatral japonês constrangido tende para o medo e para a ansiedade, sobretudo face à incapacidade individual de se adaptarem e assimilarem as circunstâncias politicamente duras, que conduzem à introversão e ao recolhimento em resultado das pressões do exterior.

O espectáculo *Cinco dias em Março* (2004), de Toshiki Okada, apresentava o corpo constrangido de um modo que se revelava muito sintomático do Japão sob o governo de Koizumi e da nova ordem mundial após o 11 de Setembro. O desconforto físico podia ir até ao desenvolvimento de espasmos. Numa cena da peça, dois jovens encontram-se no cinema e começam a conversar sobre se devem ir ver um concerto do grupo que fez a banda sonora do filme que acabaram de ver. A rapariga, embora tentando seduzir o rapaz, é como que possuída por um ataque de maneirismos incessantes, de tal modo que os seus movimentos se aproximam de espasmos patológicos. Podemos ver nela a frustração por se sentir tão inepta a comunicar. Após esta cena, voltamos a vê-la em casa, revoltada consigo própria e escrevendo no seu blogue sobre o seu sonho de escapar para Marte. O corpo constrangido aparece aqui associado ao escapismo.

As fissuras que discuti não são de algum modo exaustivas, mas eu ainda acredito que vale a pena sublinhar que estas fissuras no corpo – sejam elas cinéticas, técnicas ou discursivas – transformam o corpo num espaço de produção de sentido de um modo susceptível de proporcionar o *Verfremdungseffekt* brechtiano, através do qual se espera que o reconhecimento dos aspectos físicos da nossa vida seja renovado e revisto. As fissuras dividem por definição; as divisões criam diferenças; e as diferenças produzem sentidos. As fissuras são, assim, o espaço em que os sentidos são produzidos. Ao mesmo

tempo, as fissuras não são uma terra de ninguém entre uma qualquer tese e a sua antítese e, como tais, vazias de sentido. O público não pode deixar de atribuir sentido a tudo o que vê em palco, mas ao fazê-lo é também inevitavelmente confrontado com o vazio. Assim, o palco é um lugar tanto de produção como do seu contrário. Tal como a mandala de areia tibetana que tem de ser destruída uma vez concluída a sua construção, qualquer obra teatral bem concebida deverá significar para o seu público uma viagem que desafie o fechamento. Embora seja tarefa do crítico identificar as forças opostas que criam fissuras, isso não significa que o crítico possa dar uma forma final a essa obra. Continua a ser, contudo, possível tentar descrever o modo como o processo de produção – e do seu contrário – é tornado possível, sem privilegiar de forma incondicional a presença física no palco como algo que transcende o sentido.

Referências bibliográficas

- NODA, Manabu (2007), "The Body III at Ease in Post-War Japanese Theatre", *New Theatre Quarterly*, 23: 3, August, pp. 272-82.
TAKAHASHI, Yutaka (2001), *Ninagawa Yukio Densetsu [A lenda de Yukio Ninagawa]*, Tóquio, Kawade Shobo Shinsha.

Tradução de Paulo Eduardo Carvalho

Das técnicas ilusionísticas à tecnologia do abismo

Daniel Tércio

Há algumas semanas traduzi para português um texto intitulado "Body Noise: Subtexts of Computer and Dance", publicado por Thecla Schiphorst na revista *Computer Graphics*, em 1997¹. Neste artigo, Schiphorst toma posição acerca da relação entre a tecnologia e o corpo. Contrariamente à atitude de *disembodiment*, perspectiva adoptada pela tecno-cultura dos anos 1990, e que veicula a ideia de corpo-descartável e de corpo-resíduo, a autora propõe a ideia de incorporação da tecnologia, defendendo militantemente o corpo na centralidade da comunicação humana. Schiphorst argumenta que a inteligência corporal precede os recursos tecnológicos – existindo, pois, primeiro do que todas as aparelhagens analógicas ou digitais com que lidamos – e que a nossa própria experiência física pode ser expandida tecnologicamente, mas jamais substituída pela tecnologia (Schiphorst 1997).

Em que é que a técnica e a tecnologia – e o texto de Schiphorst – se articulam com a relação entre corpos performativos e práticas cénicas? A minha resposta a esta questão está longe de pretender esgotar toda a complexidade implícita na pergunta. Assim, optei deliberadamente por estreitar os dados do problema, definindo-o a partir da relação entre corpo e cena, em dança, entendendo neste caso por cena, antes de mais, os elementos físicos que enquadram e suportam uma interpretação performativa. Neste artigo, a cena é entendida primordialmente enquanto espaço, e a seguir enquanto dispositivo de possibilidades, se quisermos, enquanto organismo tecnológico que autoriza e potencia a *performance*. Assim sendo – e adoptando com liberdade a formulação de Schiphorst –, o espaço cénico pode ser encarado como um dispositivo para a expansão da inteligência corporal do bailarino-actor.

Este dispositivo não é evidentemente uma entidade estática, nem do ponto de vista diacrónico, nem do ponto de vista sincrónico. De um ponto de vista diacrónico, podemos dizer que as tecnologias de palco se têm transformado ao longo da História², graças entre outros factores à integração de invenções tecno-científicas, tais como a perspectiva linear no século XVI, a luz eléctrica no final do séc. XIX, os sistemas de projecção cinematográfica e videográfica, ou ainda os processos mais recentes de projecção interactiva e a robótica. De um ponto de vista sincrónico, o dispositivo cénico, qualquer que seja a época considerada, apresenta características de interactividade, que o tornam maleável em diferentes graus, tanto quanto são moldáveis os corpos dos *performers*.

No âmbito do presente artigo, parto da assunção de que a epígrafe "corpos performativos e práticas cénicas"

reflete a relação entre o corpo e o espaço. Assim, proponho que a cena teatral – moldada classicamente como um espaço ilusionístico – se tem transmutado numa estrutura vertiginosa. Esta transformação é particularmente clara em dança, conforme procurarei demonstrar através de uma série de exemplos. A estrutura vertiginosa da cena contemporânea é "escavada" em grande parte graças ao recurso à tecnologia do abismo. Devo prevenir que a utilização destes termos não é inteiramente original já que ambos foram previamente utilizados por exemplo por Virilio e por Boucher, adiante citados. Finalmente, ficará uma pergunta: será que a transformação de "ilusão" para "vertigem" acompanha e protagoniza a deslocação do corpo do bailarino-actor de personagem para *performer*?

Técnicas ilusionísticas

A perspectiva linear pode ser considerada não apenas como uma técnica de representação visual, mas também como uma das mais importantes realizações desenvolvidas no âmbito das linguagens cénicas com impacto reconhecido no domínio dos espectáculos teatrais, musicais, operáticos e baléticos.

Na sua génese, a perspectiva anda associada ao modelo do teatro à italiana. A caixa cénica inventada pelos arquitectos do período do "Antigo Regime" surgiu para acolher um novo tipo de espectáculo – nomeadamente o espectáculo operático –, proporcionando também uma nova relação com o público. Distribuir-se-ia este à frente do palco, em plano frontal, condicionando inevitavelmente a direcção da representação. O teatro à italiana foi pois uma resposta à solicitação das novas linguagens artísticas. Ao mesmo tempo, este novo modelo, esta "cena de ilusão", contribuiria para redefinir as artes teatrais, condicionando o movimento, o canto e a própria escrita dramática e dramática. Tal modelo tornar-se-ia assim uma extraordinária máquina capaz de suportar e ampliar a comunicação performativa. A representação em perspectiva, que passou a constituir uma das bases dos aparatos cenográficos, ao reproduzir aproximadamente e por meios artificiais a visão humana, levou a uma ampliação do espaço cénico, simulando a nossa sensação visual de profundidade. O espectador passou a ver, não apenas para dentro do palco, mas também para além do pano de fundo do palco. Dentro dessa máquina, e do ponto de vista dos intérpretes, o simples facto de se actuar numa única direcção transformaria radicalmente a linguagem dramática, ao mesmo tempo que, do ponto de vista do público, o acto de espreitar através de uma quarta

¹ Thecla Schiphorst é uma artista multimédia, actualmente a trabalhar na Universidade Simon Fraser, em Vancouver, Canadá. Tem formação no domínio das artes performativas, como coreógrafa e bailarina, e no âmbito da engenharia de sistemas informáticos. Integrou a equipa original que desenvolveu o software *Life Forms*, a ferramenta informática a que Merce Cunningham mais recorreu, e colaborou com este criador a partir de 1990.
Cf.: <http://www.sfu.ca/~ttschiph/>.

² Sobre análises da relação da tecnologia com as artes performativas, sobretudo na actualidade, ver Giannachi (2004) e o estudo monumental de Dixon (2007).



<

*Pixel,*de Rui Horta, ACARTE –
Centro de Arte Moderna,
Lisboa, 2001.

parede (aquela que é transparente e desenhada pelo arco do proscénio), combinado com o estabelecimento de um foco do olhar, fixaria um comportamento particular. A cena equilibrava-se, evitando certamente todos os pontos de desequilíbrio ou, pelo menos, colocando-os na estrutura rígida dos pontos de fuga da perspectiva linear. O palco à italiana, sendo uma imensa máquina, passou a conter e a autorizar novas técnicas, especialmente nos domínios da luz, som, cenografia e figurinos.

No final do século XIX, a electricidade concedeu uma oportunidade para introduzir no palco novos efeitos de luz. Na verdade, iluminar a cena não era nem é apenas tornar visíveis os cenários e as personagens, mas sobretudo sublinhar elementos, deslocando-os entre zonas visíveis e zonas invisíveis, transformar o espaço, moldá-lo à dimensão das personagens. A luz eléctrica adequar-se-ia a esta função. Loïe Fuller, uma bailarina e coreógrafa no princípio do século XX, teve um importante papel na utilização deste novo recurso, combinando o efeito dos projectores de luz com filtros coloridos sobre os longos véus de bailarinas³. O resultado tornou-se extremamente

popular na sua época (suscitando toda uma série de imitadoras/continuadoras): as mulheres transformadas em borboletas, rodopiantes, com as suas asas banhadas por luzes coloridas pareciam certamente muito atractivas para o espectador comum. Nos efeitos de luz sobre as asas esvoaçantes destas bailarinas-borboletas adivinhava-se já um novo entendimento do espaço cénico, ou, pelo menos, o desejo desse novo espaço.

Seria necessário estudar este novo espaço cénico, sobretudo na relação que estabelecia com o corpo do bailarino-actor. Existe em palco um sistema complexo de linhas e vectores, que condiciona o corpo do intérprete. Oskar Schlemmer, entre outros, reflectiu sobre isto. Ele sabia que o intérprete, ao mover-se, segue os padrões da estrutura espacial preexistente e, ao fazê-lo, cria novas formas – novas dimensões – no espaço. Portanto, o corpo do intérprete tem o poder de produzir espaço. Na verdade e em rigor, os bailados de Schlemmer não apostaram na importação de inovações técnicas; de certo modo, eles foram construídos na linha entre a criação artesanal e a criação industrial, no quadro da Bauhaus. Oskar Schlemmer

³ A obra coreográfica de Loïe Fuller é referenciada, entre outros, por Isabelle Ginot e Marcelle Michel (2002) e por Julie Townsend (2001).

>
 "Cena Trágica",
 in *De Architectura*,
 de Sebastiano Serlio
 (1475 – c. 1554).



conduziu a sua investigação separando o corpo do intérprete do seu estado natural. O figurino, a *kunstfigur*, cumpria esta função. Este figurino permitiu instaurar no corpo um espaço de formatação e de metamorfose, graças à aplicação: (a) das leis do espaço cúbico envolvente, de que resulta uma arquitectura em movimento; (b) das leis de funcionamento do corpo humano, de que resulta a marioneta; (c) das leis do movimento do corpo humano no espaço, de que resulta um organismo técnico; (d) das formas de expressão metafísica, de que resulta a desmaterialização (Schlemmer 1978). Se a criação teatro-coreográfica de Schlemmer não integrou dispositivos técnicos extraordinários, este criador conduziu uma análise essencial na clarificação do papel das ferramentas tecnológicas nas artes performativas – uma investigação que conduziria à adopção contemporânea das tecnologias do abismo.

Tecnologia do abismo

Para a utilização em palco daquilo que designo por "tecnologias do abismo" foram essenciais, no que à dança diz respeito, não apenas a adopção pelo campo da arte de técnicas sem tradição "artística" – como aconteceu, por exemplo, com as experiências acústico-performativas de John Cage e os objectos de raios catódicos de Nam June Paik nos anos 1950 e 1960 –, mas também o experimentalismo do grupo da Judson Church. Na verdade, a descoberta do valor do detalhe e da repetição, que está intimamente ligada à utilização dos movimentos do quotidiano em palco (tal como é experimentada sistematicamente nos anos 60, pelos bailarinos-coreógrafos Yvonne Rainer e Steve Paxton, entre outros) permitiria que o olhar se recentrasse sobre o corpo. Ao mesmo tempo, e na sequência das experiências realizadas no âmbito da actividade daquele grupo, uma coreógrafa como Trisha Brown faria experiências radicais, adoptando novos palcos, transformando os telhados e as paredes de prédios nova-iorquinos em lugares para apresentações performativas.

Entretanto, na segunda metade do século XX, a utilização de projecções cinematográficas e videográficas em cena tornava-se frequente, suscitando uma nova relação com o espaço dramático. A este respeito, Marc Boucher escreveu: [

O uso de imagens projectadas em cena tornou-se, em pouco tempo, um lugar comum. Os efeitos espectaculares que oferece são hoje aceites como naturais, e mesmo os mais subtis não são sequer discutidos. Imagens em movimento, quando projectadas, transformam

o palco de forma radical. Este adquire, de imediato, um valor cinético ao incorporar em si esta nova forma de representação.

A imagem projectada pode ser encarada como uma *mise en abyme* visual, um fundo dinâmico (ou, quando é projectada sobre uma cortina de gaze à boca de cena, uma imagem anteposta ao palco), uma nova fonte de luz, ou mesmo um actor, dependendo dos meios, usos e contextos artísticos implicados. (Boucher 2004, tradução minha)

A minha proposta é a de olhar para aquilo que designo por "tecnologias do abismo" na perspectiva plural que atravessa a atitude do grupo da Judson e que marca a pós-modernidade. Assim, e numa tentativa para organizar este terreno, podemos considerar que as "tecnologias do abismo" são atraídas por diversas (mas não necessariamente diferentes) linhas de investigação artística: (1) desdobramento e detalhe, (2) desmultiplicação de planos e (3) queda e mergulho. Mais do que procurar em cada um deste "atractores" instrumentos tecnológicos típicos (como de certo modo a perspectiva linear o foi para a tecnologia anterior), importa perceber como eles se articulam na construção de novas linguagens.

(1) Desdobramento e detalhe

Philippe Decouflé, que foi aluno de Alwin Nikolais, herdou deste uma notável plasticidade do movimento, integrando as linguagens circenses e a intenção de construir universos efabulatórios; a obra de Decouflé revela uma escrita coreográfica de micro-gestos, como por exemplo em *Le P'tit Bal* (1994), uma coreografia para cinema, e em *Decodex* (1995), apresentado pela primeira vez no festival de Marselha, que traz para o palco criaturas bizarras, procedendo a transferências de escala⁴. A *camcorder* é em alguns momentos usada para captar o detalhe e para duplicar elementos cénicos e corporais, proporcionando a revelação labiríntica da existência.

Num registo mais íntimo, há que recordar as peças do criador português Rui Horta, nomeadamente *Pixel* (2001) e *Scope* (2007)⁵. A primeira peça desmultiplica o espaço cénico numa sucessão de planos em que o(s) intérprete(s) se rebate(m); o palco funciona como que sobre a construção mecânica dos diferentes planos da perspectiva renascentista, mas agora implantados como possibilidade infinita de rebatimento, em que o espectador é também envolvido, através do manuseamento de uma câmara de filmar. Quanto a *Scope*, trata-se de uma peça construída com duas personagens, um homem e uma mulher envolvidos numa história passional, e um aparato técnico

⁴ V. http://www.cie-dca.com/dca_uk.html.

⁵ V. <http://www.oespaco dotempo.pt/pt/index.php>.



que tanto liga quanto separa; é na verdade extraordinário como Horta utiliza o dispositivo tecnológico na construção da falha – como ele trabalha sobre a dimensão trágica da técnica –, dividindo o público em dois partidos e criando a possibilidade de escutar o outro ponto de vista.

(2) Desmultiplicação de planos

Os procedimentos anteriormente referidos incluíam uma lógica de desmultiplicação de planos, que se encontra também, por exemplo, num dos coreógrafos mais marcantes do século XX, Merce Cunningham⁶. A tecnologia – nomeadamente a utilização de *hardware* e *software* informáticos combinada com a câmara vídeo – tem, no conjunto da obra deste coreógrafo norte-americano, uma importância indiscutível. Para referir uma peça, *Biped*, de 1999, constitui um trabalho que funciona com e sobre séries de ecrãs translúcidos e que balança entre a figuração e a abstracção. Num outro criador contemporâneo, William Forsythe⁷, encontra-se também uma espécie de desconstrução arquitectónica do espaço cénico. Por exemplo, em *Kammer Kammer* (2000), ele utiliza um dispositivo de múltiplas projecções sobre ecrãs-praticáveis que são inteligentemente deslocados pelo espaço cénico; narradora e personagens aparecem "indiferentemente" no espaço físico do palco e no espaço projectado, prosseguindo uma narrativa que flutua entre o tangível e o intangível e instaurando a ambiguidade na recepção.

(3) Queda e vertigem

O espectador é assim conduzido frequentemente da impressão de ambiguidade à sensação de queda, sublinhada tanto pelos recursos técnicos utilizados, nomeadamente pelos efeitos de projecção, como também pela experimentação de um tipo de movimento que provém de disciplinas como o teatro físico e as artes marciais. A utilização frequente do turbilhão, do voltejo, do desequilíbrio, particularmente na dança contemporânea, enfatizam, na leitura de Virilio, a sensação de vertigem. (Virilio s.d.) É interessante – e é também Virilio quem o faz notar – a utilização de similares estratégias gráficas na banda desenhada sobretudo para representar as viagens no tempo.

Um dos coreógrafos mais impressionantes, neste ponto, tem sido Wim Vandekeybus⁸. Em *Blush*, por exemplo, ele faz implantar em palco um sistema de ecrãs onde são projectados filmes de ambientes subaquáticos. Os *performers* movem-se energicamente no palco, rodopiam em vertigens e caem a todo o instante. Em certos momentos mergulham

nos ecrãs. O público pode nesses momentos ver os corpos dos *performers* dentro do filme, como habitantes dos ambientes líquidos. Pouco depois, eles reaparecem no espaço seco do palco, para logo regressarem à queda e à vertigem. As imagens projectadas funcionam, pois, como se estivessem constantemente a engolir e a vomitar os corpos reais dos *performers*. A relação entre o mundo real e o mundo virtual das projecções torna-se ambivalente, para tanto contribuindo a sincronização entre a projecção e a coreografia. Em outro criador contemporâneo, Hiroaki Umeda, o sistema de projecções permite instaurar um lugar de imersão, em que o espectador julga mergulhar, ao mesmo tempo que acompanha a agilidade hipnótica do corpo do *performer* ao som de composições digitais.

Os exemplos não teriam que ficar por aqui e não devem ser apreciados como meras ilustrações daquilo que designei como tecnologia do abismo. Na verdade, muitas destas peças são atravessadas por um experimentalismo que, em última análise, interroga o próprio lugar da vertigem. Interrogação que é finalmente e também um questionamento sobre a função contemporânea da tecnologia e sobre o lugar do corpo.

O que se passa então com o corpo? A resposta pode ser: anteriormente habitante de paisagens imaginárias, o corpo tornou-se ele próprio um produtor de espaços fragmentados, assim como o lugar de reunificação e entendimento de um mundo talvez irremediavelmente descontinuado.

Referências bibliográficas

- BOUCHER, Marc (2004), "Kinetic Synaesthesia: Experiencing Dance in Multimedia Scenographies", *Contemporary Aesthetics* (www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=235, última consulta em Junho de 2008).
- DIXON, Steve (2007), *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge (Massachusetts) & London, MIT Press.
- GIANNACHI, Gabriella (2004), *Virtual Theatres: An Introduction*, London & New York, Routledge.
- GINOT, Isabelle / MICHEL, Marcelle (2002), *La Danse au XXe siècle*, Paris, Larousse.
- SCHIPHORST, Thecla (1997), *Body Noise: Subtexts of Computer and Dance*, v. <http://www.art.net/~dtz/schipo3.html> (última consulta em Agosto de 2008).
- SCHLEMMER, Oskar (1978) "L'homme et la figure d'art: Mensch und Kunstfigur" [1925], in *Théâtre et Abstraction (L'Espace du Bauhaus)*, Paris, L'Âge d'Homme.
- TOWNSEND, Julie (2001) "Alchemic Visions and Technological Advances: Sexual Morphology in Loïe Fuller's Dance", in Jane C. Desmond (ed.), *Dancing Desires: Choreographing Sexualities on & off the Stage*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- VIRILIO, Paul (s. d.) "Gravitational Space", in *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*, Paris, Édition Dis Voir.

<

Kammer Kammer,
de William Forsythe,
Frankfurt Ballet, 2000.

<

Scope,
de Rui Horta.

⁶ V. <http://www.merce.org/>.

⁷ V. <http://www.theforsythecompany.com/>.

⁸ V. <http://www.ultima-vez.com/>.

⁹ V. <http://www.hiroaki-umeda.com/>.

>
Lacrimosa,
 Teatr Pieśń Kozła.



O corpo trágico O Teatr Pieśń Kozła

Mark Brown

Desde meados do século XX que a Europa de Leste e Central nos vêm dando muitas companhias que atribuem uma importância particular às possibilidades visuais e atmosféricas do corpo humano. Estas companhias têm-se inspirado não só numa grande variedade de filões performativos da antiguidade, rituais e tradições centenárias, como também nas possibilidades abertas pelo modernismo. Uma das mais importantes e destacadas dessas companhias é o Teatr Pieśń Kozła (Teatro do Canto do Bode), da cidade de Wrocław, na Polónia.

O Teatr Pieśń Kozła (TPK) tem as suas origens no mestre polaco Jerzy Grotowski e na companhia Gardzienice, dirigida pelo aluno de Grotowski, Włodimierz Stanieswski; os fundadores do TPK eram ambos membros da Gardzienice. Embora tenha desenvolvido a sua própria estética, o TPK partilha diversas inclinações estéticas com o trabalho de Grotowski e da Gardzienice. Em particular, o TPK partilha com Grotowski a insistência numa forma de espectáculo altamente concentrada e de grande precisão. Bral explica que o método do TPK consiste em "fermentar" as suas criações lentamente, até chegarem a algo que não seja "banal". Como consequência disso, e embora a companhia exista há mais de uma década, só ainda apresentou três criações completas: *A canção do Bode*, *Crónicas: Um lamento*

O [teatro trágico] atreve-se a ser belo. Quem é que ainda fala de beleza no teatro? As pessoas acham que tem a ver com os figurinos. Howard Barker, "Quarenta e nove apartes para um teatro trágico"

e *Lacrimosa*. Um quarto projecto, *Macbeth*, em associação com a Royal Shakespeare Company, encontra-se ainda em fase de criação.

A companhia tem também um interesse profundo pelo mito antigo, por antigas culturas sobreviventes e pelo poder do ritual; o TPK organiza anualmente o "Brave", em Wrocław, um festival dedicado a culturas cuja sobrevivência está em perigo.

Tal como acontece no trabalho de Grotowski e no da companhia Gardzienice, há sempre, nos espectáculos do TPK, uma insistência nas possibilidades da canção, do movimento e da imagem no teatro. Paralelamente, existe também uma preferência pela noção de "intérprete", em lugar da de "actor". O foco incide numa estética física e vocal altamente específica e numa pesquisa intensa. As consequências deste tipo de trabalho são várias: o intérprete não se pode limitar a entrar para a companhia, tem de ser formado nas técnicas de representações do TPK; o programa pedagógico é muito vasto – não por acaso, o TPK é responsável pela organização de um curso de pós-graduação sobre Técnicas de Representação, em associação com a Universidade Metropolitana de Manchester. A natureza internacional da companhia resulta, parcialmente, deste projecto.

Mark Brown
 é crítico do jornal
 escocês
The Sunday Herald e
 do jornal londrino
Daily Telegraph;
 é ainda professor na
 Universidade de
 Strathelyde e na Royal
 Scottish Academy of
 Music and Drama.



<

Lacrimosa,
Teatr Piesn Kozla.

Crónicas: Um lamento,
Teatr Piesn Kozla.

>

v

Instalada num mosteiro do século XIV, no qual tem o seu próprio teatro, a companhia desenvolve um trabalho que cruza o ritual antigo com o modernismo teatral, um cruzamento que encontra ampla expressão nas suas segunda e terceira criações. *Crónicas: Um lamento* inspira-se numa antiga história, com mais de 5.000 anos, sobre esse ser meio-deus e meio-homem que dava pelo nome de Gilgamesh (a mais antiga história do mundo registada pelo homem). O projecto exigiu dois anos de pesquisa sobre a música de lamento tradicional dos Balcãs, particularmente na região de Epiros, entre a Grécia e a Albânia, e culminou num espectáculo que dura menos de uma hora, no qual os intérpretes entoam um canto polifónico ao longo de todo o espectáculo. O núcleo da história é a tragédia resultante da tentativa de Gilgamesh em recusar a morte (que, em muito, antecede o gesto de Fausto).

Lacrimosa passa-se em Arras, uma cidade francesa, no século XV, num momento dominado pela peste. Musicalmente, inspira-se no andamento "Lacrimosa", do *Requiem* de Mozart. O espectáculo dura também menos de uma hora, combinando movimento, cânticos e textos falados. A estética física desta criação fica também a dever muito ao estudo do antigo culto grego de caminhar sobre o fogo, conhecido como *Anastenaria*. O grande tema de *Lacrimosa* é a tragédia resultante da tentativa do homem, em condições de crise, de assumir os poderes de Deus, incluindo o poder da vida e da morte, sobre outros seres humanos. No caso da cidade de Arras, no século XV, esta tragédia encontrou uma expressão particularmente anti-semítica. A relevância do tema para a história moderna e contemporânea da Polónia é simultaneamente poderosa e difícil.

O que encontramos de particular nestas duas produções, e na criação da estética trágica do TPK, é que o corpo desempenha um papel tão importante como a



voz. Para criar um movimento tão elegiaco torna-se necessário desenvolver simultaneamente um grande profissionalismo e uma extraordinária precisão. A combinação de chamas reais, de escuridão, de uma iluminação subtil e de sombras com o movimento físico confere ao espectáculo uma qualidade visual muito próxima do universo pictórico de Caravaggio.

A sensualidade consciente e cuidadosamente construída dos espectáculos articula-se com as próprias temáticas, sempre muito ligadas à sensualidade da morte. Nem toda a morte é trágica, mas o TPK concentra-se exclusivamente na morte trágica. Howard Barker defende que a crise e a dor podem ser algo belo. O TPK coloca o corpo humano no centro da beleza trágica.

A Grotowski e à experiência da companhia Gardzienice, o TPK foi buscar a estratégia de eliminar tudo o que não seja exigido pela essência do teatro. A partir daí, torna-se lógico que o seu trabalho busque a expressão da verdadeira essência do teatro trágico, nomeadamente, a ligação profunda e inquebrantável entre o sexo e a morte.

Corpos em guerra

Rita Martins

<

Bobò,

fol. Guido Harari.



Bobò e Pippo Delbono,
fol. Guido Harari.

>

Gostaria de partilhar convosco a perplexidade que me assalta quando vejo determinados corpos em cena. Dado que expõem uma doença, eles são inquietantes, podendo mesmo ser considerados escandalosos ou inadequados à cena. Falo de corpos diferentes, portadores de deficiência. Desde logo, podemos afirmar que são corpos atípicos na tradição da dança e do teatro. Darei dois exemplos de criadores que provocam "escândalo" ao expor esses corpos atípicos: o actor e encenador italiano Pippo Delbono e Raimund Hogue, coreógrafo e *performer* alemão.

Raimund Hogue foi dramaturgista de Pina Bausch, entre 1980 e 1990, no Tanztheater Wuppertal. Em 1989, começou a criar as suas próprias peças para actores e bailarinos e, em 1994, actuou pela primeira vez num solo que criou para si: *Meinwärts*. Alguns espectadores e críticos sentiram-se ofendidos quando Hogue se despiu em palco, reacção que este questiona: "O que é que não queremos ver? Talvez a nossa própria vulnerabilidade? O medo do que é diferente? Por que razão não deveria eu tirar a *t-shirt*? Porque tenho uma corcunda?" (Hogue 2006, tradução minha), acrescentando ainda que, hoje em dia, os portadores de deficiência não chegam a ver a luz do dia.

Rita Martins
é crítica de teatro
do jornal *Público*
e investigadora, tendo
publicado em 2007 um
estudo intitulado
Raúl Brandão:
Do texto à cena



Hogue faz a sua declaração de princípios artísticos e éticos, de forma simples e directa:

"Lançar o corpo na luta", escreveu Pier Paolo Pasolini. Estas foram as palavras que me inspiraram a subir ao palco. Outros temas de inspiração são a realidade que me rodeia, o tempo em que vivo, a minha memória da história, as pessoas, as imagens, as sensações, o poder e a beleza da música, assim como o confronto com o corpo que, no meu caso, não corresponde aos ideais convencionais de beleza. Ver em cena corpos que se afastam da norma é importante – não somente do ponto de vista histórico, mas também considerando a evolução actual, que tende a reduzir o estatuto do homem ao dos artefactos ou dos objectos de design. (Hogue 2006, t.m.)

É preciso dizer que dois acontecimentos, coincidentes, marcaram o início da carreira de Pippo Delbono: o encontro com Pina Bausch e o saber que é seropositivo. Por imoderada ironia do destino, na mesma altura em que descobriu o teatro como espaço de liberdade artística, viu-se forçado a reconhecer os limites e a fragilidade do seu corpo em falência. Em 1997, durante um estágio no Hospital Psiquiátrico de Aversa, encontrou Bobò, que ai



<

Bobò e Gianluca Ballarè,
Itaca, Pietra Ligure, 1998,
fot. Paolo Rapalino.

residia há 45 anos por sofrer de microcefalia. Pippo ficou impressionado ao ver alguém que "punha toda a sua vida no menor dos seus gestos". Bobò passa a ser um modelo de actuação, já que é "absolutamente sincero naquilo que faz, pois o seu corpo não pode mentir" (Delbono 1999: 71, t.m.). A partir desse ano, Pippo começa a integrar na companhia actores portadores de deficiência, física ou mental.

Embora as linguagens cénicas destes dois criadores pouco tenham em comum – e não me debruçarei sobre as diferenças estéticas –, ambos expõem corpos que estão habitualmente escondidos, disfarçados, distantes. A sua visibilidade incomoda e causa desconforto. Marcados pelas práticas discursivas da exclusão, devolvem ao espectador o seu próprio olhar, obrigando-o a interrogar-se sobre a violência da diferença e das normas, a violência do silêncio e da dor. Mais, eles lembram o que queremos esquecer: a doença, a decadência do corpo e a morte.

Estes corpos "escandalosos" fazem-nos tropeçar na ficção teatral: não são personagens, não exibem uma técnica e resistem à semiotização. Como observa Erika Fisher-Lichte, no seu artigo "A cultura como performance":

"Enquanto até agora o corpo semiótico nos espectáculos tem atraído e recebido muita atenção, o corpo físico dos actores e espectadores só raras vezes se tornou visível" (Fisher-Lichte 2005: 76). Ainda assim, como explica, a percepção do espectador oscila constantemente entre aquilo que chama "ordem da presença", o fenómeno auto-referencial, e a "ordem da representação", que corresponde à percepção do corpo do actor como signo de uma figura dramática ou outra ordem simbólica (*Ibidem*: 78). O corpo atípico estabelece-se na ordem da presença e dificilmente escapamos à sua intensa fisicalidade. Isto é, enquanto habitualmente vemos o corpo do actor como suporte físico de uma personagem, movendo-se no interior do universo dramático fictício, o corpo que expõe a doença resiste à representação de algo para além de si.

Para apreender a complexidade da aparição de um corpo atípico proponho denominá-lo, provisoriamente, "corpo autobiográfico". Coloco como hipótese esta definição, determinando alguns aspectos que concorrem para a sua (possível) especificidade: 1) O corpo autobiográfico insere-se na tradição da arte da *performance*, do monólogo autobiográfico e do ritual

>
 Êxodo (Esodo),
 enc. Pippo Delbono,
 Companhia Pippo
 Delbono / Emilia Romagna
 Teatro Fondazione, 2000,
 fot. cortesia do Festival
 Internacional de
 Teatro de Almada.



peçoal; 2) Põe em crise as fronteiras entre a arte e a vida; 3) É auto-referencial e impõe a sua fisicalidade atípica; 4) O corpo autobiográfico narra a sua própria história, nele se inscreve a narrativa da sua dor. Aqui, gostaria de lembrar a performance da irlandesa Mary Duffy que, em *Histórias de um corpo* (*Stories of a Body*), apresenta um texto comovente sobre o isolamento em que cresceu. Desde pequena, lembra-se de ouvir os médicos falarem como se ela fosse invisível e incapaz de compreensão, vaticinando um triste futuro para a criança nascida sem braços. Ao descrever a história do seu corpo, Mary Duffy prova que eles se enganaram (Duffy 2000: 63-64). 5) O corpo autobiográfico exhibe as marcas de um corpo em luta, interior e exterior, consigo e com o mundo, reclamando para si a frase: "O pessoal é político".

Será, então, que o corpo autobiográfico se fecha à ordem da representação? Será um corpo de tal forma isolado que apenas comunica o seu silêncio? A sua aparição poderá, somente, "chocar", tornando-se ainda mais distante por ser politicamente incorrecta? Gerald Siegmund, referindo-se à peça de Raimund Hogue, *Um outro sonho* (*Another Dream*), responde da seguinte forma:

[0] seu *eu* representa-nos a nós e às nossas memórias. O seu corpo representa o nosso lugar no palco. Está desfigurado por uma corcunda e permite-nos experienciar a realidade através de proporções que não obedecem à norma. Abrindo-se a uma rede de associações, permite-nos aprofundar a nossa própria mortalidade. (Siegmund 2006, t.m.)

Também no teatro de Pippo Delbono somos confrontados com a absoluta fragilidade do corpo. Os corpos autobiográficos, no espaço ficcional da cena, intensificados pela música, transformam-se em signos poéticos que dizem a ferida de cada ser. Para este encenador, o teatro "é uma experiência da vida que fala constantemente da

morte, o teatro é uma luta contra a morte" (Delbono 2004: 175, t.m.).

Todos os corpos estão em guerra. O sofrimento é um assunto privado e incomunicável. Mas, no teatro, o confronto é possibilidade de encontro: com o outro, numa relação de empatia com a dor, e conosco, numa compreensão reflexiva da nossa condição de seres em perigo. Mais uma vez, o terror e a piedade. Mas, como se grita no espectáculo *Barboni*: "Deves dançar, dançar, dançar na guerra".

Referências bibliográficas

- DELBONO, Pippo (1999), *Barboni*, Milano, Ubulibri.
 -- (2004), *Mon théâtre*, Paris, Actes Sud.
 DUFFY, Mary (2000), "Stories of a Body", *Fama: A Joint Edition of Frakcija and Mask*, vol. 1, n.º 1, pp. 63-64.
 FISCHER-LICHTE, Erika (2005), "A Cultura como performance: Desenvolver um conceito", *Sinais de Cena*, n.º 4, Dezembro, pp. 73-80.
 HOGUE, Raimund (2006), "Jeter son corps dans la bataille. Les handicaps physiques choquant plus que la violence sur scène: un plaidoyer pour l'imperfection", *Zeitschrift für Kultur*, 765, n.º 3, suplemento do festival STEPS (também disponível em: www.raimundhoghe.com).
 SIEGMUND, Gerald (2001), "A View of the Stars through a Pair of Red Binoculars", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Silêncio perfumado

Ana Pereira

Cada teatro tem um cheiro. Cada teatro é uma pessoa, com vida, memórias, passado. No início, a fotografia cumpria para mim o papel da memória a que eu não conseguia chegar, do passado que era o meu. Depois, a fotografia tornou-se uma forma de aceder ao mundo. De poder ver e sentir as vidas que não a minha. Mais tarde, a fotografia tornou-se o quotidiano e já sei que todos os quotidianos se ressentem do peso do que não é novo.

Voltando ao teatro. Quando a *Sinais de cena* (obrigada!) me propôs organizar este *portfolio*, comecei a procurar as imagens e, ao chegar ao arquivo em negativo, percebi que faço fotografia de cena há quase 10 anos.

O início

Os bastidores representam para mim um mistério. Alice que espreita para lá do espelho. Eu, que venho da multidão, subo as escadas e ando por dentro do palco, a ver as pessoas que circulam por lá – no escuro que afinal tem muitas luzes – e como fazem aquelas pessoas tudo aquilo que fazem, como se relacionam no silêncio interior do espectáculo de forma a que tudo resulte.

A fotografia de cena, a de palco, por exigir um maior distanciamento entre mim e o que eu fotografo, condiciona mais o meu trabalho: o sujeito fotografado existe para além da minha vontade e de toda a minha acção.

Considero a fotografia de cena uma forma de fotografia documental em estado puro, por sofrer uma intervenção mínima do fotógrafo sobre o tema fotografado.

O fotógrafo faz as melhores opções técnicas e de composição para chegar ao resultado visualmente mais interessante, mas as imagens, essas, devem em última análise fazer jus à visão do encenador e ao trabalho de todos os criativos envolvidos.

O trajecto

O primeiro contacto fotográfico com o teatro foi através do espectáculo *Caleidoscópia*, do Teatro Bruto, numa co-produção com o Teatro Nacional S. João (TNSJ), em 2000.

Posteriormente, através das imagens dos bastidores desta peça, fui convidada a participar num projecto fotográfico muito interessante. Em ano de Porto Capital Europeia da Cultura, um grupo de fotógrafos liderado pelo João Tuna e composto por mim, a Rita Burmester, a Margarida Ribeiro e o Henrique Delgado, iria fotografar o festival PoNTI, que se estendeu durante todo o ano de 2001, para um livro com *design* do atelier João Nunes, publicado pelo Teatro Nacional S. João, então sob a direcção de José Wallenstein. A proposta consistia em efectuar uma cobertura total e exaustiva do festival, fotografia de cena e bastidores, sendo essencial tornar-se visível no trabalho fotográfico dos bastidores as diferentes linguagens dos vários fotógrafos.

Entre 2002 e 2003, continuei a fotografar a programação do Teatro Nacional S. João e posteriormente também a do Auditório Carlos Alberto (ANCA). Para além da colaboração com outras companhias, iniciei em 2004 uma colaboração com a ASSÉDIO, que se mantém até hoje.

Ao seleccionar as imagens para este portefólio, percebi como a fotografia de cena é essencialmente o registo do trabalho do actor.

O corpo e o rosto do actor

Nós, os que estamos aqui deste lado, revemo-nos naqueles homens e mulheres, nas possibilidades que transfiguram como suas, do melhor e do pior que sabemos existir e de todas as opções intermédias.

Às vezes, quando estou ali, segura, no escuro, atrás da lente da minha máquina, penso como será entrar e sair

daquelas pessoas que vão habitando? Será difícil, deixará marcas?

Outras vezes vejo-os só a crescer, alimentados pela luz e pelo ruído surdo dos nossos olhos que os acompanham para qualquer lado do palco que nunca se perde. E depois a voltarem outra vez ao tamanho que é o nosso.

O teatro e a tela

A fotografia de cena levou-me em 2006, com o espectáculo *Alter ego*, do Teatro Bruto, para fora do espaço do teatro, dando início a um projecto pessoal sobre os cinemas abandonados da cidade do Porto, que se prolongou até 2008 e que intitulei *A tela de uma história que não se acende*.

Para finalizar este meu ainda pequeno trajecto, refiro a minha colaboração desde 2007 com a Academia Contemporânea do Espectáculo (ACE). Faço referência a esta colaboração, porque ao fotografar os projectos cénicos desta escola, sinto-me a regressar ao princípio, à formação de uma nova geração de actores e criativos teatrais. E eles estão ali, naquele momento primeiro, onde existe apenas a paixão do palco e das palavras e aquele silêncio perfumado que antecede sempre todos os inícios...

Companhias, pessoas e teatros, por ordem alfabética

ACE, Ana Luena, ANCA, ASSÉDIO, Casa da Música, Companhia Olga Roriz, Cornucópia, Ensemble, João Cardoso, João Nunes, João Tuna, José Wallenstein, Lilástico, Né Barros, Rosa Quiroga, Teatro Bruto, Teatro Helena Sá e Costa, Teatro de Marionetas do Porto, TNSJ...

Legendas

1 > *O colar*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, enc. Luís Miguel Cintra, Teatro da Cornucópia / TNSJ, 2002 (Rita Durão).

2 > *A mandrágora*, de Maquiavel, enc. João Paulo Costa, ACE (Academia Contemporânea do Espectáculo), prova do 2.º ano, 2008.

3 > *Ladrões de almas*, a partir de *Lugar lugares* de Herberto Helder, enc. Joana Providência, Teatro do Bolhão / Academia Contemporânea do Espectáculo, 2008 (António Júlio).

4 > *No fundo no fundo*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Marcos Barbosa, Lilástico / TNSJ, 2002 (Ana Rita de Jesus e Tiago Rosa).

5 > *Terminus*, de Mark O'Rowe, enc. João Cardoso, ASSÉDIO, 2008 (Micaela Cardoso).

6 > *Um número*, de Caryl Churchill, enc. João Pedro Vaz, ASSÉDIO, 2005 (João Cardoso e João Pedro Vaz).

7 > *Vou mudar a cozinha*, de Ondjaki, enc. Ana Luena, Teatro Bruto, 2007 (Sandra Salomé).

8 > *A testemunha*, de Cecilia Parkett, enc. João Cardoso, ASSÉDIO, 2004 (Rosa Quiroga).

9 > *Gertrud*, de Einar Schleeff, enc. Thomas Bischoff, Düsseldorfer Schauspielhaus, PoNTI 2004 (Catherine Janke e Anke Hartwig).

10 > *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, enc. Kuniaki Ida, ACE / Teatro do Bolhão / TNSJ, 2003 (Mnuela Paulo e João Paulo Costa).

11 > *Contra a parede + Menos emergências*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso, ASSÉDIO, 2004 (João Cardoso, Paulo Freixinho e Lígia Roque).

12 > *Não destruam os mal-me-querer*, direcção e texto de Olga Roriz, Companhia Olga Roriz / Fundação das Descobertas, 2002.

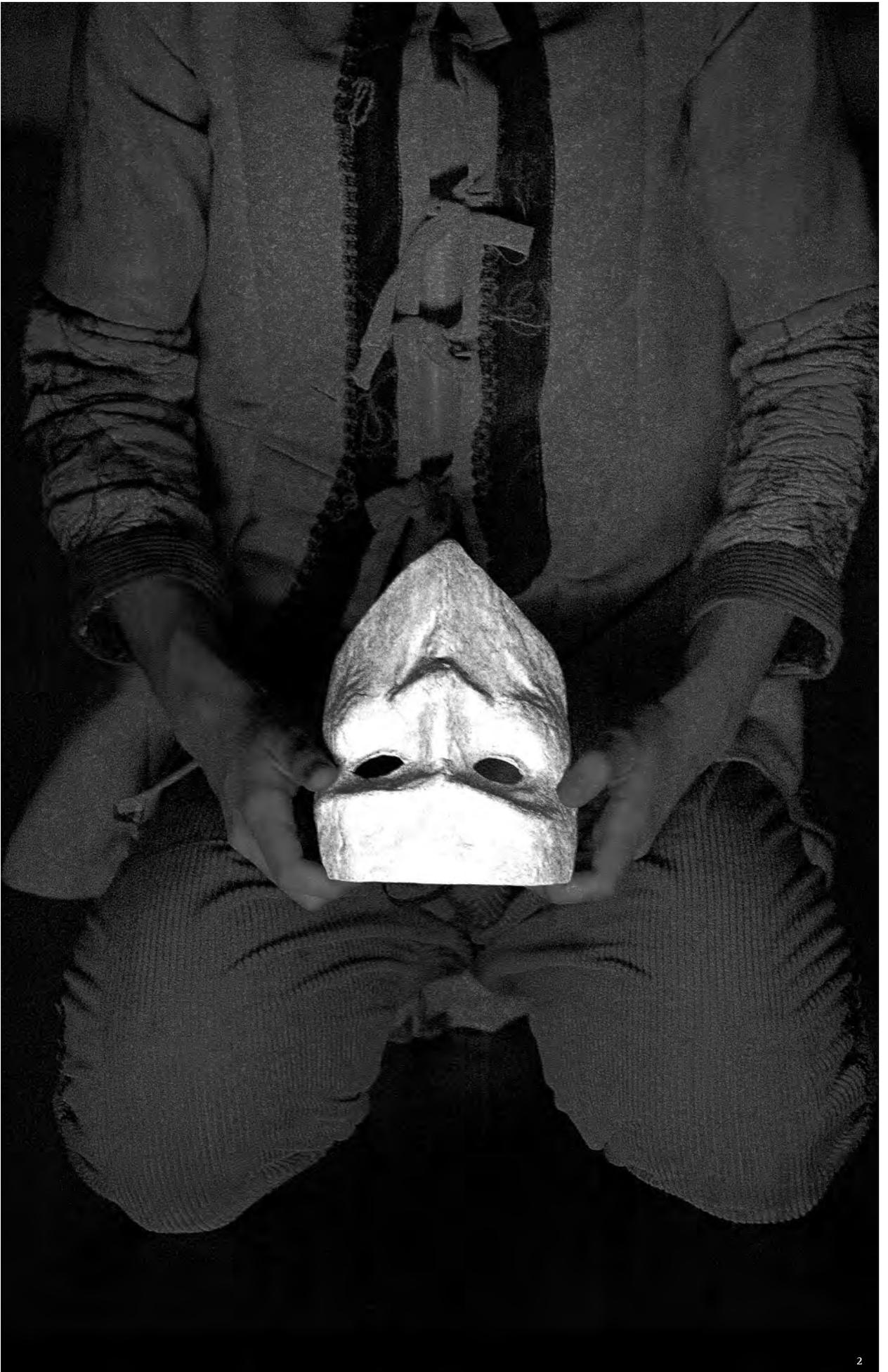
13 > *Alter ego*, de Artur Serra Araújo, enc. Ana Luena, Teatro Bruto, 2006 (Mário Santos, Luciano Amarelo, Marta Gorgulho e Pedro Mendonça).

14 > *O lobo Diogo e o mosquito Valentim*, de Eurico Carrapatoso, Teatro de Marionetas do Porto / Casa da Música / Orquestra Nacional do Porto, 2006 (Sérgio Rolo, ao centro).

15 > *Pó* (2.ª parte do espectáculo *Ícones*), a partir de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, direcção e coreografia de Isabel Barros, Balletteatro Companhia / Eira / Teatro Nacional S. João, 2002 (Paulo Moura Lopes, ao fundo).

16 | 17 | 18 > *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*, de Peter Handke, enc. José Wallenstein, Teatro Nacional S. João, 2001 (bastidores).











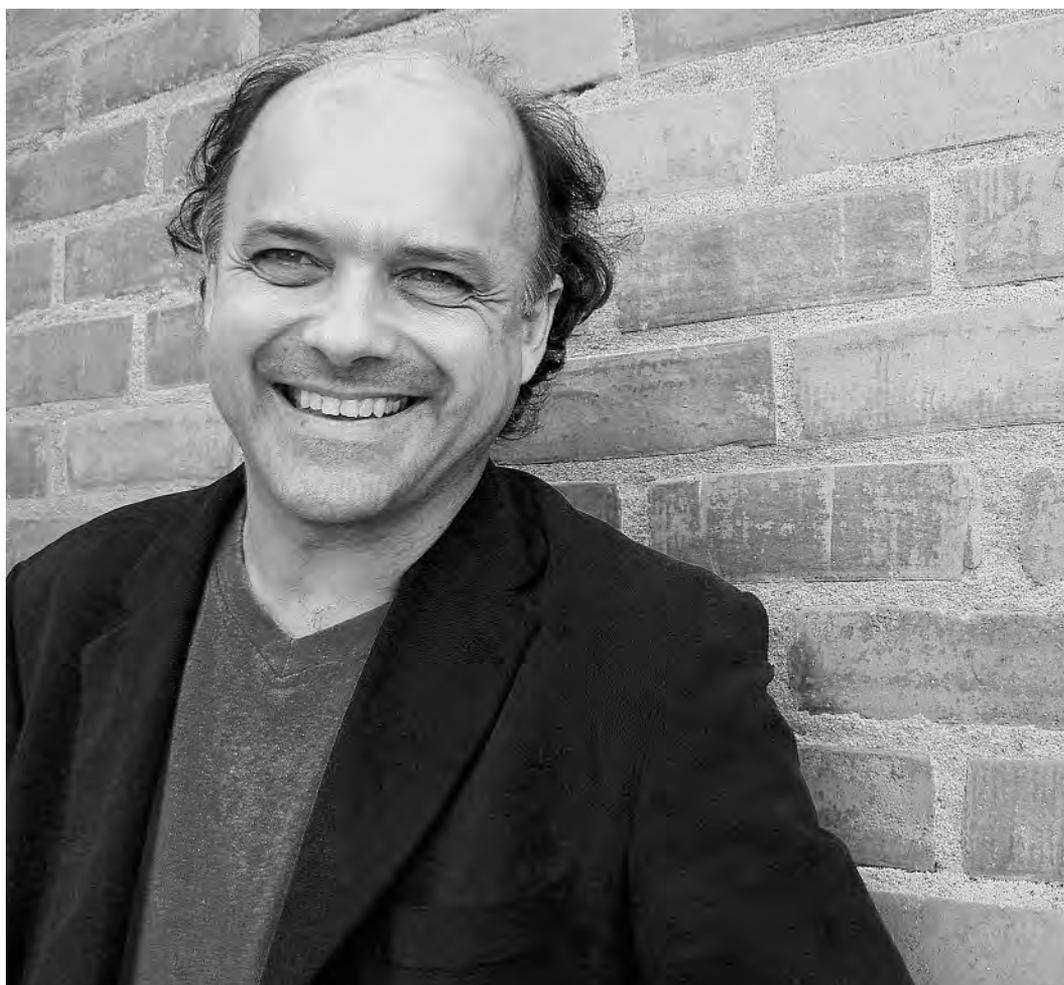












<

Miguel Seabra,
2008,
fot. Luís Vasco.

Miguel Seabra

O que fazemos aqui

Rita Martins

Actor, encenador, designer de luz, Miguel Seabra funda o Teatro Meridional, em 1992, com Alvaro Lavín, Julio Salvatierra e Stefano Filipi; com eles partilha cumplicidades e percorre quilómetros durante alguns anos. Em 1994 Filipi fixa-se em Itália e, em 2000, Lavín e Salvatierra criam um Teatro Meridional em Espanha, autónomo, enquanto Miguel Seabra e Natália Luíza asseguram a continuidade da Companhia em Portugal, mantendo a vocação para a itinerância e o protagonismo do trabalho do actor como principais linhas programáticas. Da Commedia dell'Arte ao universo literário lusófono, de Sinisterra a Beckett, o percurso do Teatro Meridional caracteriza-se pela constante pesquisa e abertura a novas propostas, faz-se de múltiplas viagens e encontros, garantindo, ao longo dos dezasseis anos de existência, uma consistência invulgar. Nesta conversa, Miguel Seabra fala sobre o teatro e a preparação do actor, clarifica metodologias, afirma uma atitude e um compromisso perante a arte e a vida. A excelência do trabalho de intérprete, o seu corpo imaginativo, criador, o rigor da expressão e a subtilidade lírica da partitura gestual, são reveladoras de um exigência artística, ética e espiritual.

Frequentaste os cursos de Gestão, Arquitectura e Música antes de entrar para a Escola de Teatro do Conservatório Nacional, a actual Escola Superior de Teatro e Cinema. Como é que o teatro aconteceu?

O teatro aconteceu num dia de Primavera, de 1988. Estava a preparar-me para o exame do 4.º ano de guitarra clássica e fui assistir a provas, mas foram canceladas. O edifício do Conservatório tinha a Escola de Dança e Cinema no rés de chão, a de Música no primeiro andar e a de Teatro no segundo. Quando me ia embora, reparei numa seta a indicar

"Escola de Teatro". Tinha tempo e curiosidade, subi ao segundo andar e fiz perguntas na secretaria. A senhora disse: "Quem lhe pode dar boas indicações é aquele senhor, é o professor João Mota". Saimos juntos, descemos o Bairro Alto até aos Restauradores a falar sobre a vida e sobre teatro. Podia ser uma página de um livro do Eça de Queiroz. No fim, ele disse-me: "Experimente fazer as provas". E eu fui, com muito entusiasmo. Tive uma fraca nota na parte teórica. Não tinha bagagem praticamente nenhuma de cultura especificamente ligada ao âmbito teatral. Mas tive

>
<

À manhã,

de José Luis Peixoto,

enc. Miguel Seabra

e Natália Luiza,

Teatro Meridional, 2006

(> Carla Maciel

e Romeu Costa;

v Romeu Costa,

Carla Maciel e

Carla Galvão),

fot. Patrícia Poção

e Rui Mateus.

uma boa nota nas disciplinas de interpretação, de corpo e de voz. Entrei numa turma forte: Diogo Infante, Rita Loureiro, Marcantonio Del Carlo, Carlos Pessoa, Avelino Dicota, Rui David, Maria Henrique. E tive o enorme privilégio – e quanto mais penso nisso mais reafirmo o sentido desta frase – de ter como professor, ao longo de todo o 1.º ano, o João Mota. Como escreveu a Eugénia Vasques, é "O pedagogo teatral". Tive a oportunidade rara de começar bem. O primeiro amor foi feliz.

Quais os principais ensinamentos que retiveste, aqueles que ainda hoje se reflectem no teu trabalho?

Tenho de relevar o João Mota. Transmitiu-me noções com as quais ainda hoje me identifico e mantenho no Teatro Meridional, como o trabalho de grupo, o trabalho com o outro e o respeito por esta opção de vida. O teatro não é uma profissão, é uma opção de vida, porque te implica, na totalidade, como ser humano – emocional, física, mental, espiritualmente. Passou-me a ideia – uma pessoa sozinha não é ninguém e com um colectivo podemos mudar o mundo. Uma das coisas que o teatro mantém e há-de manter de revolucionário é aquela ideia imensa: eu consigo mudar o mundo. Cada peça que se faz é uma oportunidade de reviver esse sentimento de "isto é único, é vital". É um grande motor para continuar a pôr o mundo a rodar. Outra pessoa fundamental foi a Eugénia Vasques, pela consistência, metodologia e estruturação do trabalho; o Professor Jorge Listopad, pelo sentido de liberdade aliado a uma personalidade muito especial; José Pedro Caiado despertou-me para o universo sonoro que nos rodeia; Rysard Kot-Kotecki, polaco residente em Portugal, que dava aulas de corpo, pelo elevadíssimo grau de exigência e seriedade. E também as aulas de voz da Maria João Serrão e da Natália de Matos.

Há outros artistas que tenham sido uma influência?

... o Mário Viegas. Era genial. Numa linha tragicómica, preenchia esse espaço de sedução do público, que vai do palco à plateia, de uma forma fascinante. Aprendi muito a ver os espectáculos dele: em *Enquanto se está à espera de Godot* [1993], era excepcional, nas peças de Eduardo de Filippo [*Nápoles milionária*, 1991; *A arte da comédia*, 1992; *A grande magia*, 1994], brutal, e os monólogos, de tirar o fôlego. Depois, o João Grosso, com quem tive a oportunidade de trabalhar duas vezes: em *D. João e a Máscara* [1989], com encenação do Mário Feliciano (não cheguei a fazer, mas vê-lo trabalhar serviu-me como referência profissional), e na preparação de um pequeno monólogo, em que ele me dirigia. Foi uma pessoa que aprendi a respeitar em virtude do seu empenhamento, seriedade, rigor. Passou-me conceitos, formas de estruturação e organização do trabalho que ainda hoje



utilizo, com adaptações, claro. A Pina Bausch. Assisti a todos os espectáculos, em Lisboa, em 1994, e mais recentemente, no Centro Cultural de Belém. Li sobre ela, li as entrevistas que deu e interessa-me muito a sua relação com os actores: o respeito, a exigência e o método de trabalho. A sua linguagem ultrapassa o peso da textualidade que muitas vezes domina o teatro e exerceu uma imensa sedução sobre mim. Também aprendi muito a contracenar com o Álvaro Lavin, o meu colega do início do Teatro Meridional, um actor carismático, da minha idade, mas com mais cinco anos de experiência de teatro, com quem entendi um dos conceitos que mais aplico, em cena e também na produção: "Mínimo é máximo". Como é que consegues dar o máximo fazendo o mínimo. E sinto-me um afortunado por poder ver e ouvir a Natália Luiza a trabalhar na análise dos textos e na arte de dizer.

A *commedia dell'arte* esteve presente nos primeiros espectáculos do Teatro Meridional. Ainda é um instrumento de pesquisa?

Fui fazer um curso de *Commedia dell'Arte*, em Itália, no Verão de 1991, já tinha terminado o 2.º ano. Foi aí que conheci os meus dois colegas espanhóis e o italiano, co-fundadores do Teatro Meridional. Deparei-me com uma expressão teatral com códigos que iam ao encontro daquilo que eu sentia ser teatralmente significativo e que ainda hoje considero muito válido: a segmentação do movimento, a percepção do todo em partes, a relação directa com o espectador, a improvisação, os *gags* e a capacidade de trabalhar sem rede. A estruturação e o trabalhar sem rede são muito importantes para mim.

E a itinerância, que se inscreve desde o início no programa da companhia?

Ki fatxiamu noi kui, o primeiro espectáculo do Meridional, foi apresentado num ensaio geral, no Conservatório, para cerca de sessenta pessoas. E depois fizemos, em Marrocos, num festival de rua enorme, a 11 de Setembro de 1992, o



<

Àmanhã,

de José Luis Peixoto,

enc. Miguel Seabra

e Natália Luiza,

Teatro Meridional, 2006

(Pedro Diogo e

Carla Galvão),

fot. Patrícia Poção

e Rui Mateus.

primeiro espectáculo oficial para cinco mil pessoas. Havia uma rede a separar e de dez em dez metros estava um militar com uma metralhadora. O Teatro Meridional nasceu itinerante, "sem abrigo", e mantém essa vocação através do trabalho centrado no actor, privilegiando o despojamento cénico, o que pressupõe a mobilidade e adaptação a diversos espaços, quer a nível nacional quer internacional. Tínhamos Portugal, Espanha e a América de Sul como espaços privilegiados da circulação, sendo que em termos de condições gerais de equipamentos e dinâmicas de produção dos circuitos de itinerância, a Espanha ainda está muitos anos à frente do nosso país. Uma vez separados os dois teatros Meridional – em 2000 fizemos uma espécie de tratado de Tordesilhas teatral –, a Natália Luiza, que está desde o primeiro dia no Meridional, e eu tentámos manter essa orientação. Muito embora o circuito nacional de itinerância se tenha alargado ultimamente, ainda há muito a explorar. Diria que falta uma base cultural, educacional, das populações. O aspecto internacional dá-nos o grande privilégio de lidar com outras realidades, outros públicos, meios de produção, sendo esta entrada de informação diversificada fundamental para crescer culturalmente em Portugal. Estamos numa ponta da Europa, muito fechados em nós próprios e com uma dimensão cultural ridícula, diria. O Ministério da Cultura não tem uma política específica de internacionalização para o teatro, por exemplo. Ainda não se compreendeu que ser actor ou ter uma Companhia de teatro pode ser uma mais valia para o país. É tudo muito a custo, espremido, chorado. Perde-se mais tempo em reuniões burocráticas para negociar apoios ou parcerias do que na criação.

Há algum espectáculo que corresponda a um momento importante na tua aproximação ao teatro, a um momento de orientação ou reorientação?

O Ñaque ou sobre piolhos e actores [1994] pode resumir a essência da teatralidade que eu procurava desde o início. Dois actores, dezasseis projectores e uma mala, para

transportar os figurinos e adereços, preenchiam uma hora e meia de espectáculo que ia da gargalhada, ao riso, ao sério, à lágrima, ao espanto, ao divertimento. Movimentava aquele espaço entre o palco e a plateia, o *in between*, que é o que me fascina. Era um texto magnífico [de José Sanchis Sinisterra], de pendor filosófico, existencial e humanista, que permitia diversas vias de comunicação sensorial, emocional, cognitiva, intelectual. Esse é um grande momento. Teve o prémio da crítica num ano de espectáculos tão bons como *O que diz Molero*, com a interpretação magnífica do José Pedro Gomes, que era de antologia. O vídeo do *Molero* devia estar em todas as escolas de teatro para os alunos entenderem o que é um grande actor de comédia. Outro momento é o *Para além do Tejo* [2004], onde o despojamento cénico deixa de ser tão significativo e entro noutra patamar de percepção da comunicação com o público, que vai firmar-se em *Por detrás dos montes* [2006]. No *Ñaque* ganhei um sentido de actor, em *Por detrás dos montes* ganhei uma identidade como encenador, cheguei a um "mim", como pensador, conceptualizador de um projecto cénico.

Pelo paradigma da comédia antiga, dizia o primeiro programa, procurava-se "encontrar no presente essa verdade que o teatro tinha". Que verdade é essa? E ainda é essa a verdade que procuras?

A "verdade" é uma palavra gasta e mal usada. O que tu esperas é que eu seja verdadeiro contigo, enquanto estou aqui, e eu espero que tu tenhas preparado este momento. Esta é a nossa verdade e nem questiono isso. Se não, não estaria de certeza aqui contigo. Mas é bonito, e significativo, teres citado essa frase. A vida muda e é natural que, no princípio, haja grandes entusiasmos, convicções, ideais. Se quiseres, tenho mais experiência a trabalhar com os actores, mais refinamento, mais qualidade, mas a procura é exactamente idêntica. O meu método é muito transparente e nota-se logo quando um actor está a inventar ou a mentir.

>
Por detrás dos montes,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional, 2006
(Mónica Garnel
e Pedro Gil),
fot. Patrícia Poção.



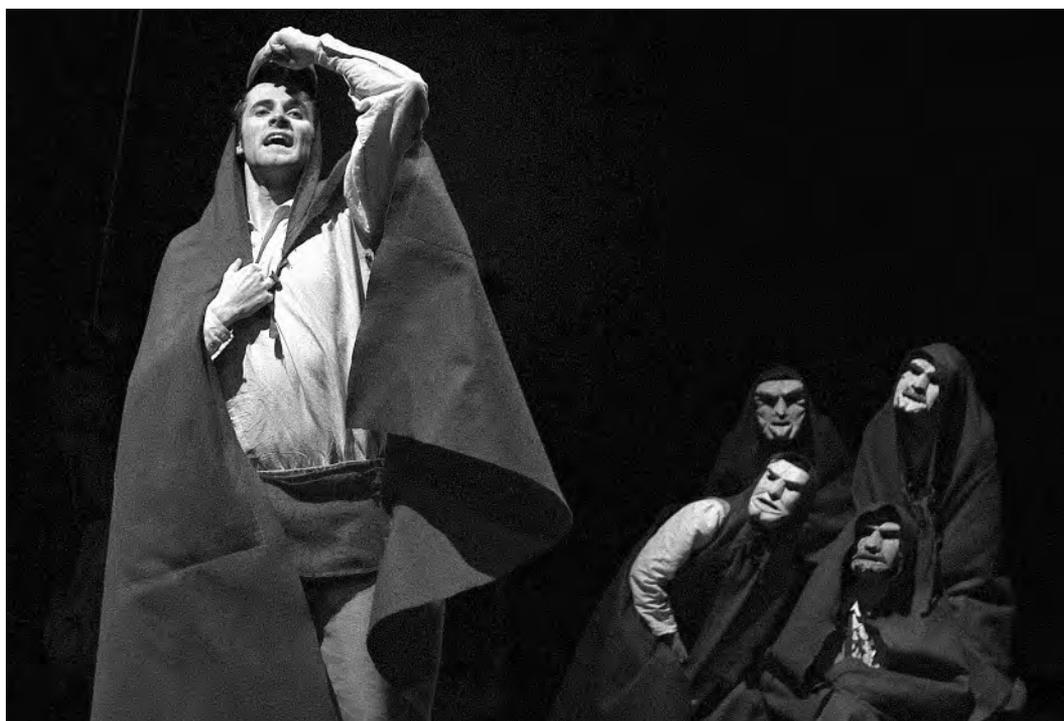
Quando é que um actor mente?

Uma das coisas mais difíceis de conseguir é sintonizar o actor consigo mesmo. Muitas vezes faço ensaios de olhos fechados. Ainda ontem passei meia hora de olhos fechados a ouvir a Carla Galvão [nos ensaios para a reposição de *Contos em viagem – Cabo Verde*, 2007] e assim percebo se há um efeito técnico, se a vibração da sonoridade está ou não em sintonia com o texto ou com o que se trabalhou. Esta é a minha forma de sentir, não há verdades absolutas. Trabalhando um texto, estás a fazer viver palavras que não são tuas, na criação da personagem há um "fazer de".

Mas há mil vias diferentes, por exemplo, na Casa Conveniente, a Mónica Calle usa um método muito interessante: o actor apodera-se da palavra como se fosse sua e devolve-a quase "desemocionadamente". Tens de ser tu, enquanto espectador, a fazer um trabalho...

Na história do Meridional são raras as encenações de textos dramáticos...

Pontualmente acontece, mas preferimos trabalhar o teatro enquanto meio de expressão e criar objectos cénicos a partir do universo humano – aquele que temos como



<

Por detrás dos montes,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional, 2006
(Romeu Costa,
Carla Maciel,
Carla Galvão, Pedro Gil
e Pedro Martínez),
fot. Patrícia Poção.

equipa de trabalho – ou de ideias temáticas. Pessoalmente, encanta-me mais investigar a palavra como vibração sonora do que fazer uma dramaturgia assente na gramática e no significado das frases. Gostava que os actores, falando em português, não falassem só para um público português. Por exemplo, no Porto, durante o FITEI'08, tive uma das maiores surpresas e alegrias de sempre. Fomos fazer o *Contos em viagem – Cabo Verde*, ao Teatro do Bolhão. Depois do espectáculo, sai com o Fernando Mota e lá fora estava um grupo de sete ou oito gregos. Timidamente, aproximaram-se do Fernando e, num inglês muito helénico, disseram "Queríamos dar os parabéns e agradecer muito porque não percebemos nada, mas entendemos tudo". O espectáculo tem de ter uma qualidade vibratória que comunica para além das palavras. Situo-me nesta concepção de teatro – como meio de comunicação privilegiado entre homens, uma oportunidade de encontro íntimo entre seres humanos (finalidade que eu persigo também no projecto Provincias). Também por isso prefiro salas pequenas às grandes salas. A do Teatro Meridional tem noventa lugares, o que é fantástico. Sou mais jogador de futebol de salão.

Há um tipo de actor que sirva melhor os projectos criativos?

Costumamos trabalhar mais com pessoas entre os 25 e os 40 por questões que estão essencialmente ligadas com disponibilidade física e de vida. As escolhas estão também relacionadas com afinidades humanas – o actor tem de ter características éticas com as quais eu e a Natália tenhamos empatia. Primeiro, queremos trabalhar com um actor que seja boa pessoa. A generosidade humana e profissional é fundamental, razão pela qual haja um núcleo que se repete. Se queremos convidar um novo actor, informamo-nos, fazemos perguntas a amigos, a pessoas que trabalharam com ele. E, em segundo, o actor tem de ter disponibilidade para experimentar e para se envolver. Tenho uma expressão: "Vamos para a piscina. Não sabes

nadar? Atira-te para a piscina".

Preciso de trabalhar com actores que se atirem para a piscina. Tem a ver com capacidade de trabalho, de lidar com exigências, de ter uma consciência global do seu corpo que, como um todo, tem de estar desperto. E para ter o corpo alerta sempre, tenho de o trabalhar sempre. Há uma precisão no pormenor. Às vezes, parece que está tudo bem, mas... "E o pé, o pé esquerdo, como está? Porquê? Esqueceste o pé esquerdo e isso não pode acontecer". E o que estou a criar? Estou a exigir ao actor que, quando está em palco, esteja todo em palco. Se não, está a enganar-se a si próprio, está a enganar o colega e está a enganar, em última análise, o público. Fazer teatro é como se fosse sempre a última vez. E isto é muito exigente. Eu não alinho no "hoje não foi tão bom, amanhã será melhor." Não. Hoje é o melhor. E para que hoje seja o melhor, tens de ter uma atitude, que implica envolvimento, despojamento e força de vontade. Estar em palco não é uma tarefa, é uma dádiva. Estás a partilhar um momento único e irrepetível. Dai filtrar a escolha dos actores também por questão de ego. Não me interessam os "egos".

Mas os actores têm fama de ter grandes egos...

Zen e a arte do tiro com arco é um livro de um filósofo alemão, Eugen Herrigel, que foi ensinar numa universidade do Japão, e teve aulas de tiro com arco com um mestre zen arqueiro japonês. E o objectivo último do tiro com o arco, segundo a tradição zen, não é um objectivo competitivo, mas fazer com que a pessoa ponha o consciente em contacto com o inconsciente. A finalidade do arqueiro é ausentar-se de intenção, a vontade deixa de existir e só aí acertas no centro do alvo. O ego não existe e, portanto, o alvo és tu. Tu acertas em ti mesmo. Em teatro, que é uma arte de exposição, a tua individualidade está em causa – a vaidade, o ego, estão necessariamente implicados. E é um grande desafio trabalhar o actor desse ponto de vista do "não ego", da

>
<

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

"não vontade". Trabalhar uma oitava a cima. Já não te reges pelos padrões tradicionais de evidência. Nesta arte do teatro, interessa-me atingir uma camada de subtilidade e percepção fina, mesmo quando utilizas a palavra como meio de comunicação. A palavra é limitativa, tem um significado parcial, objectivo, cognitivo, mas também tem os outros lados, o da poesia, da enunciação, da arte de dizer.

É necessária uma disciplina...

Claro. Se começamos os ensaios às 14h é para começar às 14h e não às 14h15m. No Meridional, os actores estão no teatro duas horas antes do espectáculo e começam com um aquecimento. Por uma questão de método. E acompanho os espectáculos até ao fim, pois envolvem um processo de crescimento.

O actor é autónomo?

Preciso de intérpretes com autonomia de pensamento, de criatividade e de expressão. Portanto, também escolho os actores de acordo com esses pressupostos. A minha exigência passa também por pôr o encenador em causa: não cumpram ordens, não façam porque eu digo. Podes fazer muito bem, mas se não vibras por dentro, não interessa nada. Mas têm de fazer o que eu digo. [risos]. Resumindo, hoje em dia, tento trabalhar para que o actor actue em liberdade, mas não livremente. "Não livremente" significa que temos uma táctica, uma direcção, uma opção com determinadas características, por isso "não inventes!". Quanto mais responsáveis e totais forem os actores, maior é o meu espaço de liberdade. Em *Por detrás dos montes*, 30% do espectáculo não tinha marcações.

Quais são os limites da liberdade?

Tem a ver com o que eu chamo "processo invisível de sedução mútua". Se eu digo: "Vamos para ali" e se tu puseres isso em causa, tens de ser muito boa a pôr-me em causa, porque eu já investi tempo a pensar nos porquês. Mas estou aberto à mudança: "Tens razão, podemos dar um mergulho ali". E o actor actua em liberdade quando atinge a capacidade de manipular conscientemente a energia à sua volta, a vibração da comunicação. Não há um actor Meridional, mas há uma dinâmica de trabalho, uma escola de atitude: quando o actor está em palco está todo em palco, atento à luz, aos adereços, ao figurino, ao colega, ao texto, à música, ao público, ao tempo do espectáculo, à sua própria energia (antes e durante o espectáculo). Há um sentido de responsabilidade global que tem a ver com a verdadeira liberdade – conhece-te a ti mesmo e sê livre dentro disso. Uma das coisas que eu tento passar aos actores: "Quero que tu faças muito bem este espectáculo no Meridional,



mas aquilo que aprendemos gostava que te servisse como actor onde quer que seja".

Há uma selecção, uma dinâmica de trabalho, mas não há um "actor do Meridional", é isso?

Acho essencial que os actores não trabalhem continuamente no Meridional. É vital circular, viverem outras experiências. Não quero um actor residente, o "meu actor". Ninguém é de ninguém. A Carla Maciel foi quem trabalhou mais vezes connosco e se puder tê-la sempre nos espectáculos, tenho. Funciona como um diapasão. É generosa, humilde, dedicada, empenhada, exigente e tem carradas de talento. E questiona. Diz uma frase-chave do Meridional: «Não existe "não consigo", existe "vou tentar"». Não há sítios perfeitos e a exigência é dura. Exijo, mas estou lá. Estou com os actores, penso com eles. Nós vivemos no hemisfério norte, na Europa, num país com relativa estabilidade política e social, fazemos o que queremos e ainda ganhamos dinheiro... duro é viver em países onde se morre de fome, onde há guerra. Mas, claro, tem de haver flexibilidade com os actores, se houver oportunidade de fazerem um anúncio, se tiverem de ir ao médico.

Para cada espectáculo crias uma metodologia diferente ou novas formas de aquecimento?

Para o espectáculo *Por detrás dos montes*, pedi ao Pedro Rodrigues, o instrutor de Tai Ji Qi Gong, para trabalhar o lado da energia *yang*, pois iria ser um espectáculo forte, contido e de grande exigência física. Queria que os actores percebessem bem o enunciado que norteou a estética escolhida para a interpretação: "sou um actor que trabalho o meu ser actuante de modo a funcionar como canal onde faço vibrar a energia que anima cada cena", evitando assim a "projectção na personagem". E tínhamos exercícios mais perigosos, de modo a apelar a uma concentração mais focada; um deles consistia em passar quatro canas intensamente durante 15m. Durante a carreira do espectáculo, ensaiámos um processo para aferir a qualidade



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

do aquecimento, determinando quatro pontos de referência que permitissem avaliar as oscilações energéticas de cada um e o estado de energia geral, motivacional, física, mental, emocional: como chegavam ao teatro, como se sentiam depois de uma hora de aquecimento, durante e depois do espectáculo. Fizemos gráficos e chegámos a uma definição do aquecimento. Eu, enquanto encenador, posso fazer alterações, conversar, motivar. É nesta troca de exigência mútua que o actor no Meridional pode estar melhor ou pior, mas está lá. Não há truques. Quando fizemos o *Á manhã* [2006], do José Luís Peixoto, em que as personagens tinham setenta e oitenta anos, o aquecimento começava com massagens nos pés (o pé é o contacto com o chão), tocavam muito no corpo para despertar uma sensibilidade à flor da pele, para evocar a fragilidade da personagem.

A improvisação está na base de todos os espectáculos?

Existem vários caminhos e não sou especialista em improvisação. Mas há dois tipos de improvisação que uso mais: a estruturada, direccionada, em que o actor acaba por criar uma partitura, e aquela que eu chamo "oriental" – dois actores, duas palavras e dois minutos para pensar e mostrar uma história. É um excelente exercício para estimular a imaginação e a rapidez.

"Falhar, falhar mais vezes, falhar melhor!": é uma frase de Beckett que te diz muito...

Essa frase põe em causa, de uma maneira muito inteligente, toda a norma de funcionamento do Ocidente. Porquê? Porque aqui é formatada para o êxito. O que te vendem é sucesso. Procuo criar um espaço de liberdade para o actor "falhar". Tem a ver com o caminho que escolhes e eu não quero o "fazer bem", interessa-me, antes, que criemos um objecto sintonizado, nas suas várias partes com o todo, com a autonomia de cada um e que saibamos que estamos a comunicar para passar uma determinada vibração, com determinadas características. Nunca ouvi um actor, no Teatro Meridional, dizer: "Isto hoje não correu muito bem".

A aceitação da falha é condição de possibilidade da criação?

Fazer bem dá segurança, é confortável. Mas actores confortáveis... são a morte do teatro. "O diabo é o aborrecimento", diz Peter Brook. Se pensas o teatro como dádiva, tens de estar em carne viva. Por outro lado, a estruturação incorre no perigo de tornar a espontaneidade previsível. Antes de cada espectáculo provooco os actores, pedindo para alterar uma cena, por exemplo, arrastar uma pausa. Não estou a mudar o espectáculo, mas estou a espicaçar a criatividade. É vital estares em sintonia contigo mesmo, mas a sintonia pressupõe equilíbrio e a arte precisa de inquietação. Uma das funções do encenador é esta – como é que eu mantenho equilibrada a pessoa e desequilíbrio o artista para que ele consiga voar. Tens de permitir uma estabilidade humana e provocar um fortíssimo desequilíbrio artístico a fim de que o rasgo possa acontecer, e que a pessoa se ultrapasse, cresça. A área de voo, na sua liberdade, é um espaço que tem de se cuidar porque é um espaço de intimidade. Acontece quando o actor se dispõe a expor a sua intimidade. É um acto de grande generosidade.

Exposição, intimidade, equilíbrio, desequilíbrio, o yin e o yang. A filosofia e as artes orientais são a bússola da tua reflexão e prática teatral?

Orientar-se significa virar-se para Oriente, de onde vem a sabedoria, mas não quero fazer a apologia do Oriente. Pelo que conheço e pela minha intuição, o Oriente tem um saber antigo, uma consciência ancestral mais elaborada do que o saber científico, tal como se entende no Ocidente. Em Portugal, temos uma fraquíssima cultura física, o corpo é uma realidade ainda pré-histórica. As artes do Oriente devolvem um sentido global do corpo e eu, enquanto criador, pretendo trabalhar o corpo todo – emocional e intelectual – que, sendo veiculado pelo corpo físico, transcende, excede, esse mesmo corpo físico. E, ao mesmo tempo, consigo fortalecer a identidade do actor/pessoa, tendo por finalidade melhorar a sua qualidade de

comunicação. É constante a prática de exercícios conotados com uma filosofia oriental, que ajudam a despertar uma dimensão invisível, no actor – o Tai Ji Qi Gong, que acompanha toda a preparação do actor, leituras, meditação, visualização criativa. Também trabalhamos muito a respiração e a voz. E consigo ter uma equipa de actores concentrada e focada em palco, consciente do seu corpo comunicante, o que "obriga" à concentração do público. Essas horas de comunhão têm de ser uma experiência forte para todos.

Como é que tu, enquanto director do teatro e encenador, crias um tecido de cumplicidades, sendo que os espectáculos são uma síntese orgânica de todos os elementos?

Procuro sensibilizar todas as pessoas que trabalham no Teatro Meridional para os diversos aspectos de uma estrutura que tem uma finalidade criativa. Para que os espectáculos cheguem ao público, há toda uma equipa por trás que não se vê. Implica despertar o indivíduo para o todo, sabendo que cada um tem as suas funções. Desde a bilheteira à senhora da limpeza. Um espectáculo começa com a pessoa que faz a bilheteira, ela é o primeiro contacto, o primeiro rosto do espectáculo, por isso tenho semanalmente uma conversa com ela. Não quero que um espectador entre na sala aborrecido por ter sido mal atendido, quero que tenha sido cuidado. Tento sensibilizar os actores para a produção, explicando como funciona, qual o seu papel e em que condições ela está disponível e esclareço que os produtores são tão importantes quanto eles e, em alguns pontos, mais, já que a produção funciona o ano todo e os actores muitas vezes só estão no teatro consoante a duração de cada projecto. Assim como a produtora não tem de decorar textos, o actor não tem de enviar faxes. Também sensibilizo a produção para os actores, que às vezes são caprichosos. Mas não são. Os actores trabalham com uma matéria-prima muito delicada – emoções, psicologia, fisicalidade, as mulheres têm a menstruação, há um que tem filhos, outro que está separado. E o pagamento faz-se sempre a tempo e horas.

O rigor estético corresponde, para ti, a um rigor ético?

Perco muito tempo a pensar do ponto de vista do público, de forma a convocar inteiramente o seu olhar e concentração. Se a teia está à vista, então é uma parte do espectáculo e tem de estar de acordo, esteticamente, com toda a encenação. Até me preocupo em equilibrar esteticamente os projectores. Se estão desorganizados, é de propósito. Uma luz fora do sítio, um adereço que não esteja de acordo com a linguagem do espectáculo, é meio

caminho andado para o público se distrair. O rigor estético tem a ver com isso. E há a implicação de cada um, o compromisso e envolvimento de cada pessoa que contribui para o espectáculo: a senhora da limpeza, o técnico de luz, que também vai duas horas mais cedo, o trabalho da produção. Os actores têm de ter essa percepção global do todo para que se sintam comprometidos, responsabilizados com o estar em cena. Os actores no palco representam o todo. Então, estética e ética estão ligadas.

Há, portanto, um forte compromisso ético e espiritual entre o criador e o espectador?

Totalmente. Se tiverem dez espectadores na sala, são os melhores dez espectadores e o espectáculo é o melhor. Para dez ou para quinhentos. Ainda acredito que as pessoas se deslocam ao teatro para lhes ser enriquecida a vida e que isso, do ponto de vista filosófico e social, tem um forte significado. Fizemos os últimos espectáculos do *Ñaque* em Setembro de 1998, já depois do meu AVC, em S. Paulo, no Brasil, na 4.ª Estação da Cena Lusófona. No primeiro dia, tivemos sessenta pessoas, no segundo, cem, no terceiro, cento e trinta e acabou com cento e cinquenta pessoas numa sala de noventa lugares. No penúltimo dia, depois do espectáculo, entrou uma rapariga no camarim com os olhos molhados. Morava a 50 km e todas as semanas ia a S. Paulo comprar um pão especial para a mãe. Disse isto, deixou-nos o pão e pediu para nós o comermos no espectáculo do dia seguinte. São estas situações que dão um sentido único e profundo a esta vida em que, às vezes, trabalhas seis a oito horas por dia para dizer uma frase bem. A rapariga, o pão, foi há dez anos e é como se fosse hoje.

Fazes o desenho de luz desde o primeiro espectáculo. O que é a luz de um espectáculo?

O Teatro é o lugar onde se vê. Para se ver tem que haver contrastes ao nível da percepção da intensidade luminosa. Assim a luz ganha uma importância muito significativa num espectáculo, sobretudo em espaços interiores. O meu caminho tem sido de auto-descoberta através da experimentação diversificada e até estou a fazer um dossiê com os meus desenhos para tentar perceber qual o sentido essencial da luz. Como ponto de partida, e considerando o actor o elemento protagonista, a luz deve servir o actor – é a luz que vai ao actor e nunca o actor que vai à luz. Tenho pensado a luz para funcionar como criadora de ambientes, sublinhando, sobretudo, o lado que não se vê e a poesia do texto. O público está a ler o espectáculo e a luz deve ajudar a virar cada página, mas gosto que seja subtil e que mal se notem esses câmbios. Tenho trabalhado



<>

Contos em viagem –
Cabo Verde,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional, 2007
(< Carla Galvão
e Fernando Mota;
> Carla Galvão),
fot. Patrícia Poção.

a dramaturgia da luz servindo essencialmente a linha emocional do espectáculo.

Já experimentei muitos pontuais, contra-luz, intensidades baixas, altas, vendo-se só parcialmente o actor. Em *Por detrás dos montes* havia várias cenas em paralelo, com vários tipos de luz, e às vezes não se via tudo. Agrada-me explorar essa ideia. Já em *À manhã* a luz tinha uma dinâmica mais geral, as mudanças eram mais subtis, as transições não eram nada bruscas e tudo era mais suave. Nos espectáculos do Meridional, a mesa está programada, mas o técnico opera os *fadders* à mão, o que implica um maior envolvimento. E os actores sabem que o técnico, lá em cima, está com eles e respira com eles.

Há um evidente fascínio pelo universo de Beckett... Podes explicar esse fascínio?

Vai ao encontro daquela frase – fazer o máximo com o mínimo. Beckett estimula-me muito a nível intelectual e emocional. Tem uma teatralidade muito científica, uma escrita muito matemática, estruturada, musical, que restringe e condiciona. E como é que descubro a liberdade em Beckett se ele me restringe tanto, se é tão fatalista, trágico? Beckett está *on the edge*, situa-se no limite fino, subtil, entre a tragédia e a comédia. Está *in between*. Fazer Beckett é como ir para um retiro budista com todas as restrições, regras e limitações. Se aspiras a conhecer-te, a respirar melhor, a estar sintonizado contigo, a seres humilde e se queres perceber de que maneira podes servir melhor a humanidade, então... faz Beckett! Esta lá tudo. É um chato! Dá três passos, levanta a mão, pausa, suspensão... Mas não faças Beckett para experimentar, faz Beckett por amor. Larga tudo e vai. Beckett não se faz, vive-se.

Sobre *Waiting for Godot*, que encenaste em 2006, a Sebastiana Fadda escreveu: "Recuperando o percurso do Meridional, poderíamos ver em Miguel Seabra/Estragon e João Pedro Vaz/Vladimir os

Clowns/Cloun Dei de Beckett/Godot¹. É no tragicómico que se descobre uma linha de continuidade?

Sim [risos].

Beckett está dentro da linha que já tinhas explorado...

E voltamos ao *Naque*, onde as duas personagens têm muito do universo beckettiano, neste caso, latino, mediterrânico, com a controvérsia, a inquietação, a polémica da emotividade latina. Logo aí, deparei-me com uma aproximação ao universo tragicómico, que são as minhas águas preferidas. Essa continua a ser a minha via e tem a ver com o... *in between*. Não fazes nem trágico nem cómico. E Beckett tem a justeza da palavra no interior de uma arquitectura, de uma partitura musical de sonoridades e conjugação de frases. A tradução do Francisco Luís Parreira é magnífica, nela encontras a essência absoluta e a musicalidade do Beckett transportada para a nossa língua. Beckett é uma lixeira onde nasce uma rosa. Descobres essa rosa, que tem espinhos, e tens vontade de tocar nela. Mas aceita-a. Não podes tocar em Beckett porque é como uma teia de aranha, tão bela que é tentadora, mas se lhe tocas, ele apanha-te e ficas enredado. O grande desafio é este: como elevo este texto, persigo o seu significado e lhe dou a minha identidade artística, criativa, sem lhe tocar? É um paradoxo. Beckett tem muito de espiritual. Se te ligas superiormente a ele, passas ao público essa elevação.

Como é que preparaste as personagens Clov, em *Endgame* [2003], e Estragon, em *Waiting for Godot*?

Endgame foi encenado pelo Bruno Bravo e por isso tive mais tempo para dedicar à construção da personagem Clov e mais liberdade para "falhar". Foi um processo que partiu da análise das duas personagens – Clov e Hamm – e da estrutura de repetição das várias cenas e frases. Há um padrão todo-poderoso, inválido e, por isso, dependente, e um criado submisso, mas que tem mobilidade. Eu construí a personagem de Clov pensando

¹ Sebastiana Fadda (2006), "A (in) evitabilidade da espera (nça)", in *Sinais de Cena*, nº 6, Lisboa, APCT / CET, Dezembro, pp. 95-97.

<>
v*Lisboa Invisível,*

enc. Miguel Seabra

e Natália Luiza,

Teatro Meridional, 2008

(< Felix Fontoura

e Paulo Oliveira;

> Célia Alturas,

Josefina Massango e

v Cláudia Semedo;

Célia Alturas, Paulo

Oliveira, Ery Costa,

António Coelho, Adriano

Reis, Carlos Paca, Josefina

Massango, Felix Fontoura

e Cláudia Semedo),

fot. Patrícia Poção.



nesta oposição e procurei nas palavras do Hamm o que caracterizava o Clov. Parti também do pressuposto – quanto mais servir o Hamm, quanto mais submisso for, mais naturalmente está a personagem criada. Justificas as falas da outra personagem através da tua interpretação. Nos bons textos, as personagens estão metade na voz das outras personagens. Em *Godot*, foi um processo diferente. O Estragão é mais emotivo, espontâneo, conflituoso do que o Vladimir, que é mais mental, conceptual, maternal, mas também trabalhei com o João Pedro Vaz numa lógica de opostos. E percebermos, nas entrelinhas, como é que cada um de nós podia trabalhar para o outro. Beckett tem muitos textos baseados em pares. Salvo erro, era Brecht que dizia que “a unidade mínima humana não é um mas sim dois”.

E como estruturaste o plano de encenação para *Waiting for Godot*?

Há um primeiro momento de leitura e de tirar dúvidas, mas gosto de saltar logo para o palco: fazer em acção, descobrir em acção, “falhar” em acção. Preciso de corpos a falarem. As personagens partem da identidade dos actores, da construção da energia motivadora, da deslocação física no espaço. Não gosto de ver no teatro um actor que diga o texto muito bem, mas que tem uma gestualidade carregada de espontaneidade quotidiana, tiques, os músculos condicionados pela linguagem limitada do próprio actor. Para levar o actor a reinventar a sua própria linguagem física em cada espectáculo, prefiro ir rapidamente para o palco, embora haja sempre no ensaio um espaço para a discussão teórica. É importante para mim expor em gráfico. Por exemplo, no *Godot* imprimi o texto por cenas, com diferentes cores, e desdobrava-o no palco. A partitura estava ali e os actores podiam ver gráficos de intensidades, zonas do texto em que se requeria determinada energia, assim podendo ter uma percepção do todo. E trabalho com tempos, o que permite uma estruturação quase científica. No *Godot*, experimentei a não marcação – os actores movimentavam-se no palco em consonância uns com os outros, mas a ocupação do espaço, em metade do espectáculo, não estava previamente determinada. O que estava previsto era: se um actor se deslocava, os outros compensavam, incutindo um jogo de provocação à estagnação. E evitava-se a frontalidade, que considero mortal. Os actores davam muito as costas para o público.

Consegues dizer qual é a função do teatro?

Tenho uma imagem de um grande barco, onde se passa a vida, e o teatro é um barquinho preso por um fio, de enorme fragilidade, de uma dimensão quase insignificante,



mas é um salva-vidas. É um dos últimos sítios onde podes encontrar o ser humano na sua dimensão mais despida, mais solitária e, simultaneamente, mais comunitária. O teatro é quase tão insignificante quanto indispensável. Pode desaparecer tudo, mas enquanto existirem dois seres humanos, há teatro. Insustituível, indispensável, imortal e insignificante.

O título do primeiro espectáculo do Teatro Meridional traz uma pergunta – *Ki fatxiamu noi kui* – o que fazemos aqui? Que resposta darias hoje a essa pergunta?

Tenho procurado responder a essa pergunta... e a resposta está na entrevista. É uma das minhas questões de vida e a minha resposta é: através do projecto do Teatro Meridional, procuro uma maneira de estar na vida que pressupõe a comunicação com as outras pessoas e encontrar, nesse colectivo que é o teatro, a individualidade de cada um. O Teatro Meridional continua à procura de uma via teatral, de um caminho, que assenta na singularidade das pessoas, numa identificação humana. Mais ninguém podia fazer o *Cabo Verde* se não a Carla Galvão e o Fernando Mota. Gostava de um dia vir a encenar sem que fosse preciso eu falar, dirigir. Cada vez menos palavras. É utópico, mas é o que me mantém a sonhar. O actor tem de fazer um esforço para entender o conceito que tu queres, tem de filtrar e descodificar para deslindar o sentido. Por mais elucidativo que seja o discurso, é sempre o teu. Gostava de conseguir uma tal sintonia humana e profissional que não fossem precisas palavras para o entendimento e que a minha função, exposto o projecto, fosse apenas encaminhar, aparar. Temos estado a falar de caminhos possíveis. Ao afirmar que cheguei a mim como encenador em *Por detrás dos montes*, que foi há dois anos, quero dizer que sou um iniciado dos iniciados em termos de teatro e encenação. Não começo ontem, não sou desprovido de experiência e consigo falar de trilhos, pesquisas. Mas estou a começar. Estive a desbravar caminho até aqui.

Dramaturgia na rede

Joana Capucho



O significado de práticas dramáticas tem vindo a sofrer diversas e férteis actualizações. O papel do dramaturgo surge, nos dias de hoje, como resposta a um teatro que recusa qualquer fórmula e que se alicerça na passagem de "qualquer coisa" para a cena. A prática dramática, por contraponto, caminhará no sentido de uma reflexão constante sobre como se adapta, estrutura e compõe o que se mostra.

Com o intuito de construir uma rede que permita um intercâmbio de conhecimentos dramáticos nasceu um sítio criado pela LMDA – Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (www.lmda.org) que coloca em contacto dramaturgos, consultores literários, encenadores, directores, autores, estudantes de teatro, professores, etc., interessados na aplicação da dramaturgia contemporânea. Criada em 1985, LMDA é uma instituição que tem como objectivo promover o trabalho cada vez mais solicitado dos dramaturgos. O sítio vai mais além e caracteriza-se por ser uma fonte de informação teatral que tem a mais-valia de fomentar uma comunidade de profissionais que comunicam entre si. Assim, o grande objectivo da LMDA não é apenas o de divulgar e pôr em ligação os seus membros, mas acima de tudo serve para promover discussões em torno da dramaturgia. Por esta razão, qualquer pessoa que se interesse pela área artística em questão pode ser visitante assíduo deste sítio. Embora a maior parte da informação disponível se prenda com o universo norte-americano, também existe espaço para generalidades sobre a área. O visitante pode participar em fóruns de discussão, procurar postos e estágios de trabalho nos Estados Unidos, guiar-se por listagens de cursos relacionados com a dramaturgia, encontrar bibliografia



<

"Há algum médico de literatura na sala?", Michael Maslin, *New Yorker*, 21-8 Junho 1999 e 9 de Novembro 1992.

<

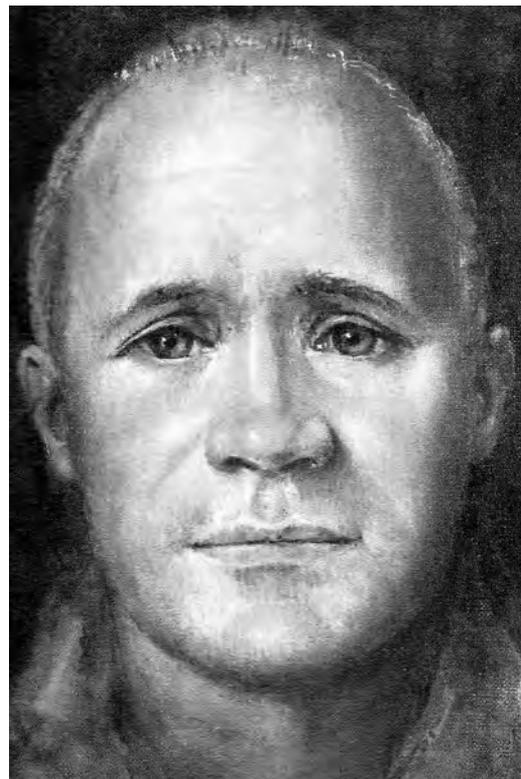
Arnold Wesker com Diane Cilento e Alan Bates, 1965, fot. Anthony Crickmay.

Joana Capucho frequenta a licenciatura em Teatro, Ramo Dramaturgia na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). É também guionista e atriz.

<
Bernard-Marie Koltès,
fot. Agence de presse
Bernard.



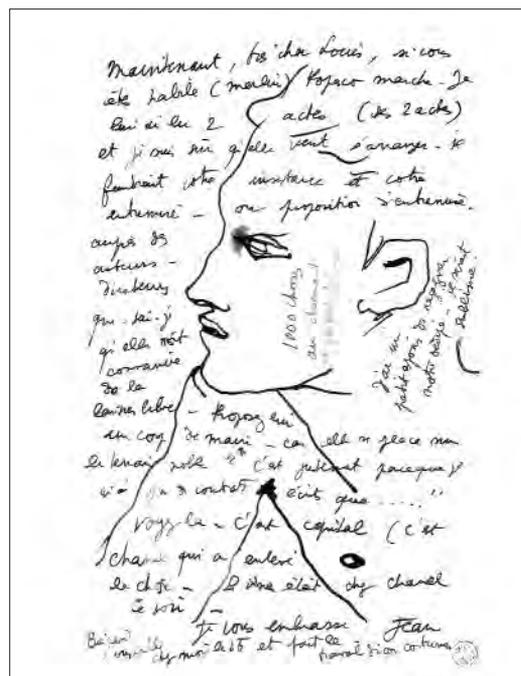
Jean Genet,
© A.D.A.G.P., Paris,
1996, colecção particular.



>
Carta de Jean Cocteau
a Louis Jouvet a propósito
de Elvire Popesco
contactada para
interpretar o papel de
Jocasta em
Máquina infernal
[Biblioteca Nacional de
França].

> recomendada ou artigos seleccionados. Está disponível ainda o chamado LMDA *Script Exchange* que permite a troca de guiões e peças pelos membros do sítio. A *dramaturgy mailing list* (<http://lists.conversation.ca/mailman/listinfo/dramaturgy>) faz parte do mesmo sítio e serve para qualquer estuoso de teatro. É uma ótima ferramenta de trabalho para encenadores, professores, estudantes ou simples curiosos... O visitante pode inscrever-se e receber várias mensagens por dia onde se apresentam as mais diversas questões e, em suma, se discute teatro.

Um outro sítio que contém alguns artigos que descrevem o que é dramaturgia e quais são as tarefas de um dramaturgista é www.dramaturgy.net. Uma fonte simples mas organizada para estudantes de teatro. O sítio remete para outros também relacionados com a prática, através de uma óptica mais académica e descritiva. Relacionado com a academia está *Dramaturgy Northwest* (<http://www2.ups.edu/professionalorgs/dramaturgy>), criado em 1996, um projecto em curso da LMDA e do departamento de teatro da Universidade Puget Sound (Tacoma, Washington). É também um sítio de relevância para estudantes de teatro, em especial para futuros dramaturgistas, pois contém material especializado. O que parece ser mais interessante é o facto de este sítio incluir vários capítulos com textos em formato de apontamentos, de fácil acesso e leitura. Este espaço é muito completo na sua estrutura, apresentando um capítulo de definições (com a história da dramaturgia), um glossário de teatro e várias dicas para a investigação dramaturgista. A acrescentar ainda inclui um espaço virtual que permite a qualquer visitante dar uma vista de olhos aos projectos teatrais em curso na universidade.



Todos estes sítios são importantes ferramentas de trabalho com enorme potencial pedagógico que podem ajudar enormemente os indivíduos envolvidos em projectos artísticos, quer porque possibilitam um acesso rápido a material teórico, quer porque permitem aos participantes partilhar os seus projectos, discutir dramaturgias e confrontar diferentes perspectivas, vivificando assim a arte teatral.

Do sangue e sémen às cadeiras e bancadas

A nova dramaturgia britânica dos anos noventa e de agora

David Edgar

Quando tinha três anos e nove meses os meus pais levaram-me pela primeira vez ao teatro. A peça era *A bela e o monstro* (*Beauty and the Beast*), de Nicholas Stuart Grey, e, à primeira entrada da assustadora criatura mascarada, gritei a plenos pulmões. O meu comportamento tornou-se de tal maneira disruptivo que tive que ser retirado da sala. Como, por sorte, a minha tia era administradora desse teatro, escoltaram-me até aos bastidores para conhecer o Monstro no seu camarim, já sem a máscara, para lhe apertar a mão, para o ver colocar a máscara de novo, para lhe voltar a apertar a mão e para ser conduzido de volta ao auditório. Desta maneira tranquilizado, na sua entrada seguinte, gritei a plenos pulmões.

Desde então, tenho tido boas experiências no teatro, mas nenhuma como aquela. Um ano mais tarde voltei à mesma sala de espectáculos para ver, do mesmo autor, *Tinder Box* – uma peça cheia de bruxas sinistras e cães enormes. Mas dessa vez fui mais sensato. Apercebi-me de algo que precisaremos de nos lembrar várias vezes ao longo destas conferências sobre teatro e violência: é tudo a fingir.

Bem sei que não é assim tão simples. A fronteira entre o real e a ficção pode ser quebrada: alguma da violência no teatro contemporâneo não é a fingir. Mesmo que a violência seja simulada, há actividades delinquentes que lhe estão associadas – incluindo o dizer palavrões e a nudez pública. E ainda que, tal como Sir Phillip Sidney, ninguém acredite que as portas de Tebas existam mesmo, parte da questão é suspeitar dessa descrença. Costumava ir ao teatro com alguém que, sabendo o que ia acontecer no *Rei Lear*, costumava fechar os olhos na cena da divisão do reino – ainda que o grande propósito da cegueira de Gloucester seja um convite para que, ao testemunharmos a sua simulação, nos desencorajemos de crueldades desse tipo na vida real.

Como é costume, quando fui convidado para estar nesta conferência, insisti que este não seria bem o meu tópico preferido. As minhas peças são conhecidas pela sua falta de sexo e de violência e, mesmo que recentemente

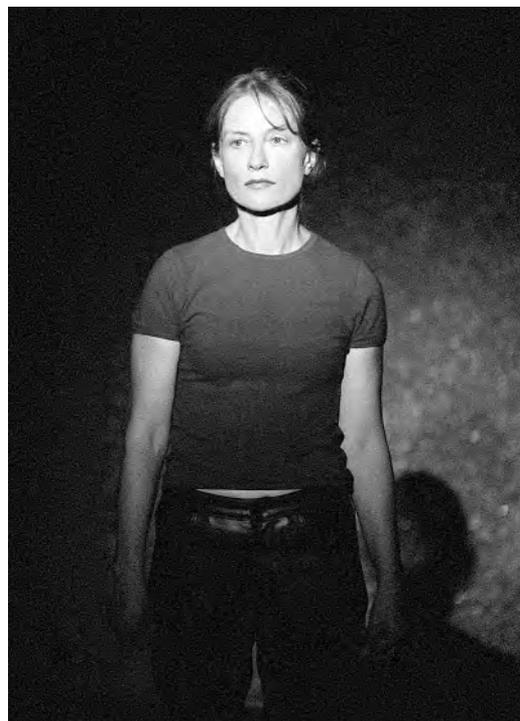
tenha aumentado um pouco a violência, nunca vai muito para além da primeira escaramuça ou de um estrondo esquisito. Não obstante, e mais uma vez como de costume, fui convencido de que os meus pensamentos sobre este tópico seriam de interesse, ou de que – tal como o sermão de Canon Chasuble sobre o significado do "maná" no deserto em *A importância de ser leal* (*The Importance of Being Earnest*), de Oscar Wilde – os meus pensamentos sobre qualquer assunto poderiam ser adaptados a esta matéria. Tal como é hábito, à maneira de Fausto, aceitei o pacto, particularmente porque (neste caso) implicava um regresso à Bulgária.

Tudo o que posso apresentar é a maneira como o meu teatro – o teatro britânico – respondeu aos eventos dos últimos treze anos, já que o massacre de Srebrenica determinou o fim do optimismo precipitado de 1989, e marcou o momento em que nos começámos a afastar do sonho *pan-europeu* – naquilo que é descrito na Europa como o horrífico 11 de Setembro de 1989, tal como os americanos descrevem o 11 de Setembro de 2001. É uma história que começa com um teatro que se revolve em sangue e excreções, figurando aquilo que jamais tinha sido figurado, e que termina com um teatro que estremece no arrepio diegético da reportagem na terceira pessoa, incapaz de figurar seja o que for.

Há cinco anos atrás assisti ao congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT-IACT) em Novi Sad. Tal como a restante delegação britânica, fiquei surpreendido pela quantidade de tempo dispendido em discutir a esplêndida ou a pernicioso influência de um pequeno número de peças britânicas. Eu estava, como é óbvio, familiarizado com a popularidade do trabalho de Sarah Kane e de Mark Ravenhill no teatro europeu, e conheço agora os sinónimos de "compra", "foder", "ruínas" e, obviamente, "psicose" no jargão de uma Europa alargada. E conhecia também a nova vaga do teatro britânico que emergiu em meados dos anos 90 – apelidado domesticamente como "*bratpack*", "*in-yer-face-theatre*",

David Edgar é dramaturgo, britânico, autor de inúmeras peças para teatro, rádio, televisão, bem como de argumentos para cinema. Distinguido com vários prémios de teatro, aborda questões políticas nas suas peças e é autor de dois volumes de ensaios críticos: *The Second Time as Farce* (1988) e *State of Play* (1999). É actualmente o Presidente da Associação de Escritores da Grã-Bretanha.

>
 4.48 *Psychose*,
 de Sarah Kane,
 enc. Claude Regy, 2003
 (Isabelle Huppert),
 fot. Pascal Victor/MAXPPP.



"cutting edge theatre" ou "new brutalism"¹ – e apelidado fora do Reino Unido como teatro de sangue e sêmen ("blood and spunk theatre") ou "cool theatre" (aqui a partir de um interessante equívoco com o título da obra *Teatro em ambiente de Guerra Fria* (*Theatre in a Cool Climate*) [Ed. Vera Gottlieb e Colin Chambers, 1999]), ou por nada menos que Novo Drama Europeu (NDE). Contudo, até então, não me tinha apercebido da importância deste tipo de trabalho nas discussões que decorriam do lado continental do canal. Para alguns o NDE não era somente um repertório de literatura dramática, mas sim um local para o combate entre gerações no seio do teatro europeu. Esta leitura é a mesma que entende a cena alemã do pós-guerra como dominada em particular pelos grandes encenadores *auteurs*, levando ao afastamento dos dramaturgos da sala de ensaios e dos palcos. Contudo, pelos anos noventa, o trabalho desta reputada mas envelhecida geração tornou-se intelectualmente árido, frio e sem emoção. Nomeado para a direcção do Studio Baracke Space no Deutsches Theater de Berlim com vinte e poucos anos, Thomas Ostermeier viu em peças britânicas, tais como *Ruínas* (*Blasted*), de Sarah Kane, *Comprar e foder*² (*Shopping and Fucking*), de Mark Ravenhill, e, mais tarde, em *Gagarin Way*, de Gregory Burke – e subsequentemente no trabalho de novos dramaturgos germânicos tais como Marius von Mayenburg – uma oportunidade para revitalizar o teatro europeu e para o pôr de novo em contacto com as gerações mais jovens.

Os críticos deste movimento acusarão o Novo Drama Europeu (NDE) de ser uma marca para um fenómeno essencialmente comercial. Argumentam que, apesar do todo o choque e espanto, o NDE é tão frio e árido como o teatro que aspira suplantar. Alguns apontam a diminuição de audiências do NDE britânico e dos seus sucedâneos, bem como o facto de Ostermeier, desde que assumiu a direcção do Schaubühne, se ter virado para a forma do teatro do pós-guerra regressando aos clássicos, como *Casa de boneca* e *Hedda Gabler*, de Ibsen.

No Reino Unido, Ravenhill, Kane & Cia não fizeram parte de uma história da encenação, mas sim da escrita. Acredito que todos os grandes períodos de nova escrita no teatro britânico comungam de duas características: ocorreram no dealbar de grandes sentimentos nacionalistas; tinham um novo público desejoso de acompanhar as reais mudanças sociais e culturais. Também Shakespeare, vinte anos depois da derrota da Armada Invencível, interroga o novo homem renascentista, libertado dos grilhões do feudalismo. Cerca de uma década depois da derrota da República puritana de Cromwell, Wycherley e Etherege desafiavam e, ao mesmo tempo, celebravam a atmosfera amoral e o *ethos* da Londres da Restauração. E o desafio colocado ao triunfante capitalismo industrial por Bernard Shaw, Granville Barker e, à sua maneira, por Wilde, aparece 20 ou 30 anos depois do zénite dos grandes feitos industriais e imperiais do Reino Unido. Também o momento teatral que teve início em 1956 tratava das consequências de uma sublevação, dirigindo-se a um público cujas vidas tinham sido alteradas por ela: a Segunda Guerra Mundial e as vastas mudanças que daí decorreram. Assim, dramaturgos como John Osborne, Arnold Wesker, até o Edward Bond dos primeiros anos, confrontavam-se nos seus textos com as consequências de uma perda de poder da classe trabalhadora, em alguns casos com entusiasmos, noutros com uma sensação de alarme. Para a geração que se lhes seguiu, forjada na revolta juvenil dos anos sessenta, as questões eram muito mais agressivamente políticas. Tratavam dos limites da social-democracia e do Estado Providência e do debate entre as reformas liberais e a revolução socialista. No início dos anos oitenta, o estado de coisas muda mais uma vez quando jovens dramaturgos abordam as questões da diferença e da identidade que surgiram nos anos setenta e oitenta. Por seu lado, durante os anos noventa, os dramaturgos *in-yer-face* articularam as agonias frustradas de uma geração em que política era sinónimo de Margaret Thatcher, prazer de heroína, e sexo de SIDA. Tal como é amplamente conhecido, estes textos

¹ Termos que em português têm sido traduzidos por teatro de choque e que pode aqui também ser traduzido por teatro de ruptura ou por "novo brutalismo". N.T.

² Em Portugal a primeira vez em que o título aparece traduzido, por Ana Bigotte Vieira, é num espectáculo dos Primeiros Sintomas, *Foder e ir às compras*, em 2006.



<>

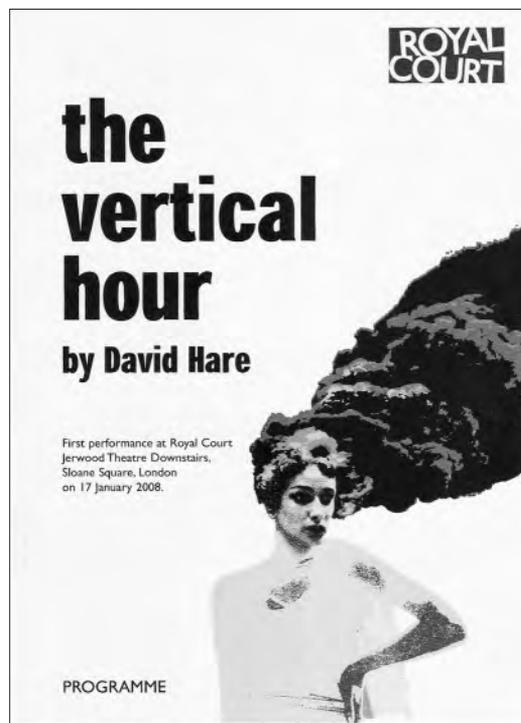
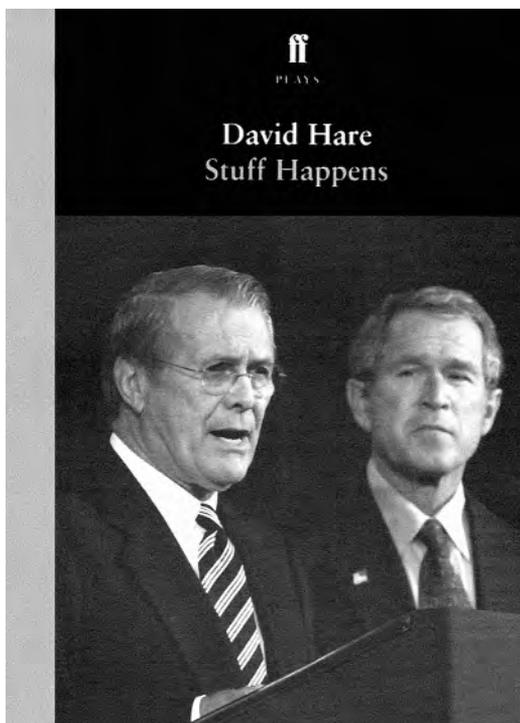
O amor de Fedra,
de Sarah Kane,
enc. Jorge Silva Melo
e Pedro Marques,
Artistas Unidos, 2004
(> Teresa Sobral
e Miguel Borges),
fot. Jorge Gonçalves.

que eram sobre personagens jovens, com um estilo fleumático e brilhante, continham a representação de sexo explícito, uso de drogas e de violência. Muitas destas peças também partilhavam um tema que era, de facto, o tema dominante no teatro desse tempo. A peça dos meados dos anos noventa trata da masculinidade e da sua falência de modo tão evidente quanto as peças do início dos anos sessenta tratam de questões de classe e as dos anos setenta da falência da social-democracia. Dado que a masculinidade se cruza com temas económicos, culturais e sociais – muito particularmente com a violência e com o militarismo – trata-se de um tema político. Há uma certa crítica que argumenta que as pessoas que vivem na quietude confortável do norte da Europa não podem saber nada e que deverão ainda dizer menos sobre as guerras que estilhaçaram a Jugoslávia. Mas, certamente, o ressurgimento da barbárie no final do século XX veio juntar-se à toxicod dependência e à SIDA e até ao crescente panorama sangrento contra o qual Kane, Ravenhill, Walsh, Burke, Pritchard e outros se insurgiam. E, finalmente, só porque Mark Ravenhill escreve sobre uma geração que não consegue vislumbrar nada para além da próxima terça-feira, ou para trás do passado fim-de-semana, isso não significa que ele a defenda. Entre outras coisas, *Comprar e foder* (*Shopping and Fucking*) é uma elegia pela perda das certezas políticas. Em *Algumas polaróides explícitas* (*Some Explicit Polaroids*), uma vítima de SIDA que se recusa a tomar a medicação que lhe salvaria a vida, admite: "Eu quero o comunismo e o *apartheid*. Quero o dedo no gatilho nuclear. Quero a praga dos homossexuais. Quero saber onde estou". De maneira similar, *Gagarin Way* de Gregory Burke é sobre um grupo de protestatários – eloquentes mas ineficazes –, partidários da anti-globalização, que, de forma trapalhona e, mais tarde, desastrosa, raptam um empresário, o que conscientemente evoca o arrojado activismo da época precedente. Longe de celebrar a morte dos radicalismos políticos, parece-me que um dos grandes temas do teatro *in-yer-face* é o luto

pela perda. Assim, seria surpreendente que, ao contrário dos seus antecedentes, um movimento com o dedo tão vincadamente colado ao "espírito do tempo" (*Zeitgeist*) pudesse durar para sempre. Não há dúvida que, após o suicídio de Sarah Kane, em Fevereiro de 1999, o teatro *in-yer-face* sofreu um grande declínio.

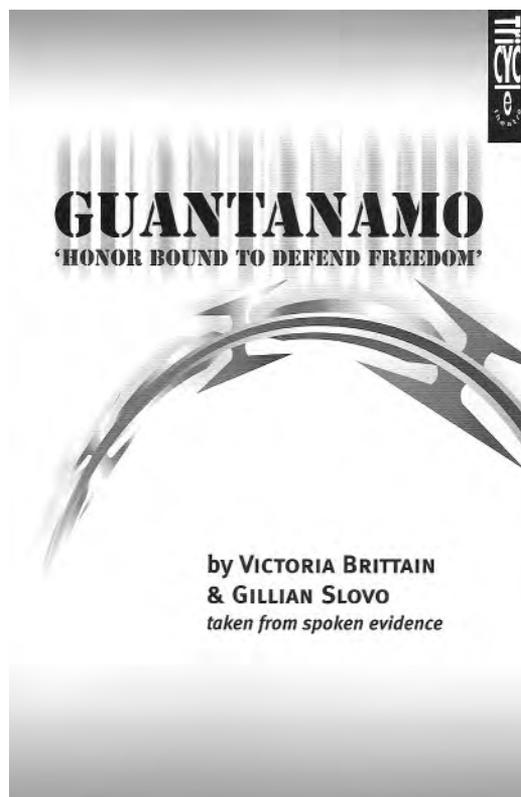
Pelo virar do milénio, o domínio crescente de peças sobre jovens, que prosperam e vociferam em apartamentos no sul de Londres, deu azo à justificada inquietação de que um teatro que aspira a diagnosticar a crise da masculinidade era agora somente um sintoma disso mesmo; e de que uma dramaturgia, que aspira a lamentar o fim da política, se biodegradou em drama que mais não é do que a demonstração disso mesmo. E, previsivelmente, os abutres começaram logo a pairar: sempre que a nova dramaturgia se encontra temporariamente num pântano, críticos pós-modernos nas universidades e em todo o lado começam logo a proclamar a morte do teatro de texto. Nisto, encontram apoio junto da mais importante estrutura de apoio às artes, o *Arts Council*, que, na sua mais recente declaração política em relação ao teatro, abandona o incentivo à nova dramaturgia como uma prioridade em prol de "uma particular ênfase na prática experimental e interdisciplinar, no circo e nas artes de rua". Abram alas aos palhaços!

Contudo, penso que, mais uma vez, a morte da nova dramaturgia tem sido muito exagerada. É ainda muito cedo para olhar para a nova dramaturgia dos anos 2000 com a mesma confiança analítica com que olhamos para a do final dos anos cinquenta, a do início dos anos setenta e oitenta e a de meados dos anos noventa. Mas é claro que o 11 de Setembro deu à escrita um assunto novo. É também claro que da necessidade de lidar com o terrorismo e com a guerra, que foi montada contra ele, emergiu uma nova forma. Surpreendente e extraordinariamente, em claro contraste com o teatro *in-yer-face*, essa forma é essencialmente fria, distanciada e objectiva. Trata-se de um teatro baseado em factos ("*fact-based theatre*").



Praticamente todas as políticas britânicas do pós-11 de Setembro podem ser cartografadas e calibradas de acordo com uma rigorosa fidelidade em relação aos factos. De um lado está o teatro *verbatim*, tal como a série de dramatizações de julgamentos importantes no Tricycle Theatre, no norte de Londres, onde se incluíam interrogatórios sobre a morte de Stephen Lawrence, um jovem negro assassinado em Londres, e sobre o suicídio de David Kelly, um informante sobre a Guerra no Iraque. Ai estão espectáculos baseados em factos ("factual plays") tal como *Guantanamo*, de Victoria Brittain e Gillian Slovo, apresentado no Tricycle: é baseado em entrevistas publicadas de prisioneiros, dos seus parentes e advogados e nas declarações públicas de políticos. Entre outras peças baseadas em entrevistas inclui-se o *Livro de cozinha árabe-israelita* (*Arab-Israeli Cookbook*) de Robin Soans, um texto sobre o conflito no Médio Oriente feito a partir de entrevistas sobre comida, e, do mesmo autor, *À conversa com terroristas* (*Talking to Terrorists*), que era em grande medida precisamente o que o título deixa intuir. Ainda neste caminho, mas mais adiante, encontramos também *São coisas que acontecem* (*Stuff Happens*) de David Hare, que acoplava os acontecimentos desde o ataque de 11 de Setembro até à invasão do Iraque, à maneira de um drama-documentário televisivo tradicional. A muito celebrada peça de Gregory Burke sobre o regimento escocês e a sua participação no Iraque, *Black Watch*, apresentada no National Theatre of Scotland, era baseada em entrevistas com antigos soldados e continha aquilo que pareciam ser documentos e mensagens de correio electrónico genuínos. Ainda mais adiante estarão as peças satíricas de Alistair Beaton, que apresentam versões vagamente ficcionadas de figuras públicas tratando de forma satírica assuntos como a alteração e criação de factos oficiais e casamentos da realeza.

Entretanto, no extremo oposto a este teatro *verbatim*, alguns escritores têm criado peças em que os assuntos globais e domésticos suscitados pela "guerra ao terror" e



pela guerra do Iraque são confrontados com personagens ficcionais mas representativas, inseridas num cenário de eventos contemporâneos reais. Entre elas está a peça *Dias com significado* (*Days of Significance*), de Roy Williams, produzida recentemente pela Royal Shakespeare Company, sobre tropas britânicas no Iraque. Por último, existe a forma a que chamo "facção", em que uma série de fenómenos são condensados e ficcionados de maneira a se apresentar uma tese sobre as suas características intrínsecas. Esta forma tem o mais elevado *pedigree*:

inclui *Alguém olhará por mim* (*Someone who'll Watch Over Me*) de Frank McGuinness, uma versão facciosa do caso dos reféns em Beirute; *Ausência de guerra* (*An Absence of War*), de David Hare, sobre uma genérica desilusão eleitoral do Partido Trabalhista e as minhas próprias peças *A forma da mesa* (*The Shape of the Table*), *O dilema do prisioneiro* (*The Prisoner's Dilemma*) e *Brincar com o fogo* (*Playing with Fire*), que são, respectivamente, abstrações facciosas das revoluções anti-comunistas na Europa de Leste em 1989, dos processos internacionais pela paz de meados dos anos noventa e dos motins de 2001 em três cidades inglesas: Oldham, Burnley e Bradford.

Mas porquê os factos? Uma maneira de entender a questão é vê-la do ponto de vista histórico. Valerá a pena lembrar que já aqui tínhamos estado. Nos anos cinquenta e sessenta, a escola internacional do "teatro do facto" construía uma dramaturgia que assentava em documentos, em especial na transcrição de julgamentos. Contudo, a teoria por detrás destes trabalhos era precisamente não explicar o fenómeno que descreviam. A ideia de usar documentos como alternativa à invenção dramática era uma espécie de abdicação: correspondia a dizer que, depois das atrocidades de Auschwitz e Hiroshima, os velhos conceitos de causa e efeito já não se aplicavam. Tudo o que o dramaturgo poderia fazer seria apresentar os documentos, crus e sem adornos, e o leitor/espectador tiraria deles o que quisesse. Neste sentido, o "teatro do facto" é o outro lado da moeda do absurdo dos anos 50 e 60. Ambos visam representar um mundo que já não consegue ser analisado. Superficialmente, o teatro *verbatim* não surge nem como um descendente directo nem tão pouco como um filho bastardo do "teatro do facto". De entre todos, é David Hare quem não abandonou a sua missão de explicar. Mas interrogo-me se na anti-teatralidade declarada dos tribunais do Tricycle ou do minimalismo da reportagem de Robin Soans (a questão que se coloca muitas vezes antes de muitas peças *verbatim* é "serão bancos ou bancadas desta vez?"), se não haverá

um elemento que, se não for de abdicação, será um desejo de apresentar ao público um vasto conjunto de pontos que este terá de preencher e juntar? A questão com a "facção" é que se trata de uma maneira de apresentar uma tese não estorvada por factos específicos. Uma das vantagens do teatro *verbatim* é que se apresentam factos específicos não estorvados por uma tese.

Assim, o teatro *verbatim* tornou-se progressivamente metatextual, extraído não só "de" entrevistas, como também "sobre" entrevistas. *Eli, aparece* (*Come Out Eli*), de Aleky Blythe's – uma peça sobre um cerco em Londres na qual os actores escutavam, através de auriculares, as entrevistas originais dos intervenientes – é simultaneamente sobre o processo e sobre o produto final (começa e termina com a reprodução das negociações entre Blythe e uma testemunha chave que aceitava apenas dar o seu testemunho em troca de sexo). *Black Watch* tem cenas que representam as entrevistas nas quais a peça se baseia, com o "Escritor" como personagem, e nas quais os soldados entrevistados manifestam a sua decepção pelo facto de a vistosa entrevistadora feminina (real e nomeada) não fazer parte do processo das entrevistas. Do mesmo modo, *À conversa com terroristas* (*Talking to Terrorists*) de Robin Soans parecia ser mais sobre o contraste entre as vidas domésticas e sobre os maneirismos dos entrevistados do que sobre a enormidade do terrorismo (nesse sentido, podia muito bem ser *À conversa com ambientalistas* (*Talking to Environmentalists*) ou *À conversa com traficantes de droga* (*Talking to Drug-Dealers*). Progressivamente, os tribunais do Tricycle têm sido tanto sobre o contraste entre a frieza da forma inquisitiva e sobre o calor dos acontecimentos que procuram explicar, como sobre a reportagem. Enquanto que a mais recente peça de julgamento apresentada no Tricycle – *Instado a prestar contas* (*Called to Account*) – editava da maneira do costume um falso julgamento de Tony Blair por crimes de guerra; e *Tomar conta da criança* (*Taking Care of Baby*) de Dennis Kelly era uma versão para palco do

>
v
Cleansed (*Purificados*),
de Sarah Kane,
enc. Krzysztof Warlikowski,
2002.



documentário-paródia televisivo, criado a partir de um trabalho ficcional sobre uma mulher que é erradamente presa por matar o seu filho, em que se mantém durante quase metade do espectáculo a ilusão de se tratar de um verdadeiro *verbatim* baseado em entrevistas reais e sobre um caso verídico.

Assim, o teatro aborda hoje importantes temas actuais a uma dupla distância. Abrindo caminho a processos narrativos (entrevistas ou julgamentos) coloca aspas nos eventos frequentemente sangrentos que descreve. Chamar à dramaturgia britânica de meados dos anos 90 "*cool theatre*" foi o resultado de um erro de tradução. Chamar ao teatro desta década "*cool theatre*" é uma descrição crítica precisa e, no que diz respeito à maior parte desta década, continua a ser cada vez mais frio.

Mas algo mais está a acontecer. À medida que o teatro *verbatim* se enreda nas suas próprias citações, o tradicional drama mimético pode estar de volta. Argumentei mais atrás que a Nova Dramaturgia Britânica se apresentou sempre de forma mais vibrante nos períodos em que teve um novo público, a quem se dirigir, e novos temas, com que se preocupar, no espaço partilhado e seguro da ficção dramática. Um exemplo recente é a maneira como uma multidão de jovens asiáticas em Birmingham vai assistir a espectáculos com peças escritas por jovens asiáticas, sobre as suas preocupações acerca de cultura, sexualidade, família e religião. Mais recentemente, um grupo de dramaturgos mais veteranos tem usado a ficção teatral para abordar os dilemas que têm fraccionado a esquerda liberal e progressista; como estamos confortáveis (ou não) por marcharmos lado a lado com pessoas que são demonizadas domesticamente e invadidas nos seus países, mas cujas opiniões sobre um vasto leque de assuntos – desde os direitos das mulheres e dos homossexuais até à liberdade de expressão – são opostos aos nossos. Este é, em parte, o caso do texto muito tradicional, dividido em cinco partes, *A hora vertical* (*The Vertical Hour*), de David Hare, um sucesso em Nova Iorque no ano passado, reposto



recentemente no Royal Court, em Londres. É também este o tema de dois textos recentemente levados à cena em Londres. Um é uma peça-mosaico sobre os exames que na Inglaterra e noutros países se fazem a pessoas que requerem a cidadania. A questão principal prende-se com uma professora de inglês que se defronta com um aluno muçulmano que a acusa de ser discriminatória. Esta é uma peça que usa técnicas de montagem do teatro *agit-prop* para levantar questões para as quais o autor não tem respostas convincentes. O outro texto é uma série de pequenas peças de 20 minutos, representadas por toda a cidade de Londres. Muitas começavam no reconhecível



<>

Acamarrados,
Artistas Unidos, 2008(< António Simão;
> Carla Galvão)

fot. Jorge Andrade.

mundo do consumismo liberal da classe média, um mundo desafiado e perturbado quer pelos agressores quer pelas vítimas da guerra contra o terror: no último espectáculo, um grupo de "artistas-monitores", que entravam num país devastado pela guerra, são confrontados por uma mulher cega, com a boca cheia de sangue e que morre em espasmos à frente do público. De certa maneira, estas peças confrontam a dramaturgia do virar do milénio com o drama dos anos 90, perturbando a frieza tranquila do drama de tribunal com as imagens sangrentas do teatro *in-yer-face*. Intitulada *Atira/Obtém tesouro/Repete* (*Shoot/Get Treasure/Repeat*), a peça-mosaico foi escrita dia-a-dia durante o Festival de Edimburgo do ano passado por Mark Ravenhill. A peça sobre o teste de cidadania, intitulada *Testando o eco* (*Testing the Echo*) foi escrita por mim.

Há cinco anos atrás, em Novi Sad, argumentei que a nova dramaturgia teria que ter um papel preponderante, de provocação e de oposição na cultura britânica. Há a ideia generalizada de que, em particular após o 11 de Setembro, as várias formas de teatro baseado em factos não abordaram as grandes questões do novo milénio com a convicção com que gerações anteriores abordaram classe e género. Claramente, as peças que aqui referi – escritas por homens com cerca de quarenta anos – não vão providenciar um vocabulário para o teatro britânico pós-*verbatim*. Pode até bem ser que o seu tema nem seja o grande tema do teatro que há-de vir. Mas julgo que estará entre eles.

Quero concluir pelo princípio. Este ano o teatro britânico celebra o 40º aniversário da abolição da censura teatral, instituída em 1727, durante a qual, sob os auspícios de um agente representante de Sua Majestade, os dramaturgos foram proibidos de mostrar dois homens numa cama, mencionar doenças venéreas, criticar a família real, insultar potências estrangeiras aliadas, ou representar Deus. Durante os vinte anos seguintes à sua abolição, pudemos acreditar que a luta pela liberdade de expressão

fora ganha e que os constrangimentos ao livre discurso se poderiam resumir à proverbial declaração de Oliver Wendell Holmes, que em 1919 proibia "gritar 'fogo!' num teatro lotado provocando o pânico".

Hoje, os medos sobre a influência de imagens sexualmente explícitas e violentas, a mercantilização de todas as formas de cultura, a preocupação crescente com as vítimas de crimes e com o emergente movimento contra a crítica à religião, estão entre os diversos factores que alargam a malha desta rede. Agora, na proibição de Holmes já não está somente a questão de prevenir a saída precipitada de uma multidão em fuga: hoje, gritar "fogo!" pode ser censurado por perturbar os familiares das vítimas de outros incêndios, violar os direitos dos bombeiros, ofender as religiões para as quais o fogo é um elemento sagrado, e glorificar, minimizar ou encorajar o fogo-posto. Todas estas possibilidades advêm da ideia de que, fundamentalmente, lá no fundo, gritar "fogo!" é atear um incêndio.

O teatro é por natureza extremo. Por nos permitir imaginar o que será ver o mundo através de outros olhos (incluindo através dos olhos dos violentos e dos assassinos), a representação artística desenvolve capacidades sem as quais não poderíamos viver juntos em sociedade. O livre discurso não é primordialmente uma questão que se prenda com os direitos do falante, mas com os direitos do ouvinte. Nesse sentido, todos temos o direito não só de indignar e aterrorizar, mas também de nos sentirmos indignados e aterrorizados. Afinal de contas, o que acontece no início de *Henrique V?* Um homem grita 'fogo!' num teatro apinhado.

Tradução de Rui Pina Coelho

Teatro da violência numa sociedade violenta

Katayoun Hosseinzadeh Salmasi

De acordo com Platão, deveríamos "banir o teatro pois este corrompe o governo e a política". Quando preparava a minha participação no presente seminário, revi centenas de casos, revistei os meus pensamentos e li a história do teatro do meu país e do mundo, concluindo em desespero que não tinha absolutamente nada para apresentar. Como iraniana proveniente do Oriente, não tinha nada tangível a acrescentar ao que já foi escrito. Pensei para mim mesma: qual seria a utilidade de repetir informação contida em livros que os próprios críticos e estudiosos teriam escrito e o que poderia eu adicionar de novo? Enquanto me debatia com este dilema, subitamente fez-se luz. Este era o meu problema principal e poderia ser igualmente o cerne da minha apresentação: numa sociedade em que prevalece a violência, poderá existir um teatro violento?

Para mim e para todos os que nasceram e vivem em países como o meu, a violência está profundamente enraizada na política. Além disso, recorda-nos a guerra, uma guerra que se tornou muito próxima. Muitos compatriotas têm sido mortos e os seus vizinhos enterrados sob os escombros de edifícios. Temos vivido momentos de ansiedade e medo, revolução, mudanças de governo, massacres, homicídios, aprisionamentos e muito mais. Que significado tem a violência para vós? Qual a vossa experiência relativamente à violência? Depois da Segunda Guerra Mundial, que muitos já não recordam, qual o sentido da ausência de violência num mundo próspero e livre? Se não experimentámos a violência individual, como perceber a violência de massas?

A diferença entre a violência individual e a violência de massas consiste no facto de a primeira afectar uma pessoa, ou quando muito um grupo específico, penetrando num indivíduo ou grupo, por exemplo, um massacre numa escola, o assassinio de uma entidade importante, ou até desastres como o 11 de Setembro. Em relação à violência de massas, esta é infligida em toda uma sociedade pelo governo. Envolve todos os cidadãos do país e não há alternativa. A violência passa a fazer parte da vida do dia-a-dia e é tão normal como respirar.

Reflectindo sobre a história, apercebi-me que antes da Idade Média, e mesmo depois dessa época, nos anos após a morte de Shakespeare, em Inglaterra, ou no século XVIII nas Américas e no século XIX na Alemanha, até ao momento presente, sempre houve épocas em que o teatro foi considerado um grande inimigo. No entanto, os governos tentaram sempre impedir, tanto quanto possível, a expressão de violência efectiva. Em nenhuma das épocas em que a censura dominou o teatro houve algo semelhante ao teatro violento da contemporaneidade, nem ninguém que se tenha debruçado sistematicamente sobre esta temática. Pelo contrário, quanto mais livre a sociedade, mais visível se torna o teatro da violência. Mas até mesmo nestas sociedades livres surge uma questão pertinente, que enunciarei, mas que não poderei desenvolver aqui: em que medida e até onde poderá o teatro libertar-se de modo a servir de exemplo social? Se imaginássemos a encenação da violência sem quaisquer limites, até que ponto o público manteria o seu interesse pela peça?

Creio que o teatro se baseia em oposições. Pode dizer respeito a qualquer aspecto – política, sociedade, cultura, indústria, arte, tradição, ideologia, relações humanas, entre muitos outros aspectos. O cerne da questão consiste no facto de um artista necessitar de se opor a tendências destrutivas, quando é confrontado com elas, devendo tentar descobrir maneiras de expressar a sua opinião, mesmo se neutral.

É comum afirmar-se que não se pode imaginar o que nunca se viu. Deste modo, os artistas estarão certamente sob a influência da violência presente na sociedade a que pertencem, representando essa mesma violência. Mas se imaginarmos um artista que vive numa sociedade com restrições, este ver-se-á forçado a exprimir-se através de metáforas. Essas metáforas não vão apenas atenuar todas as suas opiniões, mas também irão diminuir qualquer efeito violento na sua arte. No entanto, por vezes, estas metáforas têm sido empregues pelo próprio governo em situações de extrema violência. Esta atitude tem levado os artistas a tentar encontrar um novo simbolismo, criando



novas metáforas de modo a substituir as antigas. Por conseguinte, a violência que resulta destas metáforas tem diminuído progressivamente e os artistas poderão mesmo chegar a um estádio em que não restará qualquer vestígio de violência.

Em qualquer peça poderá haver manifestações de violência resultantes do poder exercido pela política na sociedade, mesmo se a peça se centrar simplesmente na relação entre um homem e uma mulher, por exemplo. Talvez as personagens tenham tido um conflito entre a sua vida social e a sua vida privada, devido a pressões externas e a tabus. Deste modo, os dois afectam-se mutuamente e efectivamente, não podendo ser interpretados sem se ter em consideração as causas sociais.

No decurso da história, a violência não tem sido sujeita a alterações significativas. Regimes poderosos, tentativas de assassinio e a difusão do medo são aspectos recorrentes que não têm sofrido grandes alterações no seu tratamento. Estudos humanos, invenções, progresso tecnológico, bem como um maior entendimento da psicologia humana têm permitido um desenvolvimento de teorias flexíveis. Mas qual tem sido o efeito do teatro da violência ou, como sugeri, do teatro de oposição? Ao longo de 2.500 anos, não conseguiu manter uma posição firme contra toda a crueldade das superpotências, não conseguindo também alterar o comportamento humano. A sua resposta à violência não teve qualquer impacto na sociedade pois a violência representada é, na verdade, muito diferente da que é vivida no dia-a-dia. Os artistas observam aspectos que outros não vêem e poderão exagerar na sua representação, por vezes, distanciando-se tanto do seu público que as suas intenções são convertidas em pose intelectual. Pelo contrário, noutras comunidades violentas, peças semelhantes comunicam com o público.

O teatro da violência apresenta acontecimentos e situações que afectam as pessoas. Se uma peça apresenta determinados acontecimentos e consegue analisar simultaneamente as suas razões, podemos então afirmar com confiança que prestou um grande serviço. No teatro

da violência o público é confrontado com a verdade que o afecta directamente.

Estas peças não podem ser encenadas numa sociedade sob o domínio de um governo autoritário, também não podendo constituir-se como uma resposta para a opinião pública. O teatro da violência é uma forma independente que não pode ser sujeita a limites existentes, podendo assim criar um movimento na sociedade. Não é sem razão que Platão proferiu o seu famoso comentário: "expulsem o teatro da cidade pois ele corrompe o governo e a política..."

Não obstante, o teatro da violência não pode perdurar numa sociedade em que a violência domine e ser simultaneamente benéfico para a política dessa mesma sociedade. Assim, as sociedades que permitem a representação da violência, já tiveram uma experiência anterior da mesma e, como resultado, atingiram um grau de libertação, enquanto que aquelas sociedades que vivem sob o efeito da violência não podem permitir a sua representação.

Por último, se não estiverem satisfeitos com a violência presente nos vossos palcos, ou se pensam que o teatro experimental nos está a conduzir para o desastre, e se estão convencidos de que toda a violência actual não tem sentido, profundidade, é revoltante e não tem qualquer justificação plausível, ou mesmo se estiverem totalmente contra a violência no teatro, seja qual for a forma adoptada, poderão estar a votar a favor dos ditadores e fascistas dos vossos países. Em pouco tempo todos os obstáculos desaparecerão e não terão quaisquer problemas relacionados com o teatro da violência. Com efeito, o teatro violento terá emigrado do vosso país. Apresentar uma solução para este problema é assim perigosamente fácil!

Tradução de Ana Raquel Lourenço Fernandes

<

Well,

texto e enc. Katayoun Hosseinzadeh Salmasi, House of Theatre Hall, Teerão, 2007

(Karamat Roodsaz e Parizad Saifi),

fol. Katayoun

Hosseinzadeh Salmasi.

Em memória de Anna Politkovskaïa Ou a importância de ser sério

Margareta Sörenson

Quantas vezes assisti no teatro a uma representação sobre a violência? Violência na guerra, violência nas famílias, violência nas esquadras da polícia, nas prisões ou em hospitais psiquiátricos, violência na rua, na escola. Violência fruto de racismo, de sexismo, de abuso de poder contra uma parte da sociedade mais desfavorecida, na vida, no mundo. E quantas vezes me confrontei com encenadores e actores sérios e artisticamente ambiciosos que se propunham discutir, protestar e lutar contra a violência, mas acabavam por lutar apaixonadamente contra si próprios em palco? O resultado era frequentemente o oposto ao que pretendia ser um panfleto contra a violência. Nestas ocasiões, ao contrário do que se pretendia, encontrava-me no teatro perante uma sessão de tortura, opressão e abuso sexual que se aproximava do limite do entretenimento, violência semelhante à das infundáveis séries televisivas e filmes populares.

O teatro clássico grego não exibía violência em palco. A violência era descrita aos espectadores e em algumas ocasiões sangue teatral e falsas cabeças decapitadas seriam expostos para ilustrar acontecimentos já consumados. As peças violentas de Shakespeare terão sido encenadas mais realisticamente e com efeitos especiais de todos os géneros, como por exemplo têxteis tingidos de vermelho ou fios de lã compridos para simbolizar sangue, espadas, facas falsas e pólvora.

Séculos mais tarde, o teatro existe num mundo tão violento como sempre o foi, mesmo se hoje em dia a sociedade moderna, teoricamente, não tolera a violência. Mas só em teoria! Os espectadores de teatro do mundo ocidental estão habituados a uma enorme quantidade de violência em filmes, televisão e jogos de computador: deste modo, como pode o teatro lidar com a violência no palco? Se os criadores do teatro – dramaturgos, encenadores, actores – desejam criar teatro interessante para si e relevante para o público, é imperativo que exponham perspectivas diferentes da vida e dos problemas contemporâneos, quer sejam violentos ou não. Se o teatro como forma de arte pretende ser convincente, sério e lidar

com a importância dos temas dos nossos dias, que interessam e preocupam os espectadores de teatro, a violência não poderá ser evitada. No entanto, o modo como esta é exposta é uma outra questão, e, sem dúvida, os criadores de teatro têm de ser livres para realizarem as suas opções estéticas e artísticas.

Por vezes, sugere-se que Sarah Kane é, de certo modo, a culpada por o teatro expor violência em palco de um modo muito directo e brutal. Penso que Kane e outros apenas reagiram ao que era e ainda é um mundo violento, não apenas no sentido físico do termo, mas também psicologicamente, associando-se a uma vida de consumo, histórica e plena de *stress*. Eu irei discutir alguns exemplos retirados da produção de Lars Norén, um dramaturgo sueco cujas peças são hoje representadas em vários países europeus e também nos E.U.A. De facto, as suas peças demonstram como um mundo violento pode ser representado de maneiras muito diferentes através do teatro, desafiando intelectualmente e emocionalmente os espectadores. Ainda quando Sarah Kane frequentava a escola, já Lars Norén se havia consagrado como poeta e dramaturgo, essencialmente inspirado por Eugene O'Neill, Harold Pinter e, claro, August Strindberg, que ainda domina vários aspectos do teatro sueco. A produção de Lars Norén (nascido em 1944) é hoje muito vasta, com cerca de setenta peças. O seu trabalho é quase frenético e, ao longo da última década, tem frequentemente encenado os seus próprios textos.

As peças de Lars Norén podem ser agrupadas temática e temporalmente. Nos anos setenta e no início dos anos oitenta trabalhou com material autobiográfico em peças como *A noite é mãe do dia* (*Natten är dagens mor*), em que a parte central consiste num auto-retrato do autor enquanto jovem adulto lutando com a sua auto-confiança e simultaneamente com o seu desespero, e o seu confronto com um poderoso pai, vítima de alcoolismo e mentiras. Nos anos oitenta e inícios dos anos noventa seguiram-se as conhecidas "Peças de Verão" com um formato mais leve, tratando o tema clássico das famílias burguesas de

Margareta Sörenson é crítica de teatro e dança no jornal *Expressen*, Suécia, e membro do Conselho redactorial da *Danstidningen* (revista de dança). É também Vice-Presidente da AICT e uma das responsáveis pelos seminários de jovens críticos desta Associação.



Estocolmo, em simultâneo com a sequência de *The Dead Plays* (ao todo treze peças, entre as quais se destacam algumas muito encenadas, tais como *Romenos* (*Romanians*), *Sangue* (*Blood*), e *A clínica* (*The Clinic*)). Nos anos mais próximos da viragem do milénio Norén recupera temas de distopia e resignação, desta vez não colocando a sua pessoa enquanto jovem em foco, mas centrando-se em transformações simultaneamente visíveis e invisíveis no mundo ocidental, algumas das quais violentas. Uma perspectiva crítica e religiosa é entrelaçada com uma estrutura fragmentária da peça, testando e revisitando pensamentos básicos da tradição cristã, tais como os

valores humanos que todos os indivíduos partilham: a protecção dos mais desfavorecidos pela pobreza, a idade, a etnicidade ou outras razões.

De 1999 até finais de 2007 Lars Norén dirigiu uma secção do Riksteatern, o Riks Drama, que apresentava maioritariamente peças da sua autoria. Simultaneamente, as suas peças (Norén mantinha-se um dramaturgo muito profícuo) continuaram a ser encenadas noutros teatros, não apenas na Suécia, mas também no estrangeiro. Um tema parcialmente novo emergiu nestes últimos textos, em que a situação actual das crianças é colocada em destaque. As crianças, na família e na sociedade em geral, estão presas no fogo cruzado entre os valores tradicionais e o comercialismo desenfreado, que atinge a sua expressão máxima com a pornografia e o abuso sexual. As peças *Escondido* (*Fördold*), no The Royal Dramatic Theatre, e *Em memória de Anna Politkovskaya* (*À la memoire d'Anna Politkovskaya*), no Teatro Nacional, em Bruxelas, as duas estreadas no Outono de 2007, centravam-se precisamente na exploração de crianças.

Várias produções anteriores aproximavam-se do tema da criança como vítima última da sociedade e da civilização. A violência presente nestas peças revela-se extremamente delicada, perturbando o espectador pois o alvo é frágil. Com efeito, a criança torna-se um símbolo da fragilidade humana em geral, mas o tratamento do tema é extremamente cuidado. Em *Frio* (*Kyla*) a história narrada inspira-se num caso real de vida na Suécia. Adolescentes neo-nazis pontapearam até à morte um jovem rapaz com uma aparência "estrangeira". Na realidade, tratava-se do filho de um refugiado sul-americano, mas na peça de Norén a vítima era um adolescente sueco adoptado, nascido na Coreia. O rapaz adoptado seria o filho de uma família de classe média, teria terminado a escola secundária, e no momento do ataque estaria a atravessar um parque com uma prenda da avó no bolso: um telemóvel. O rapaz é molestado no jardim público, o telemóvel roubado, e dois dos jovens acabam por espancá-lo e pontapeá-lo até à morte. É o próprio Norén quem encena a peça, através

<

À la mémoire d'Anna Politkovskaïa, texto e enc. Lars Norén, Teatro Nacional, Bruxelas, 2007 [cortesia Riksteatern].

>
 À la mémoire d'Anna
 Politkovskaïa,
 texto e enc. Lars Norén,
 Teatro Nacional, Bruxelas,
 2007
 [cortesia Riksteatern].



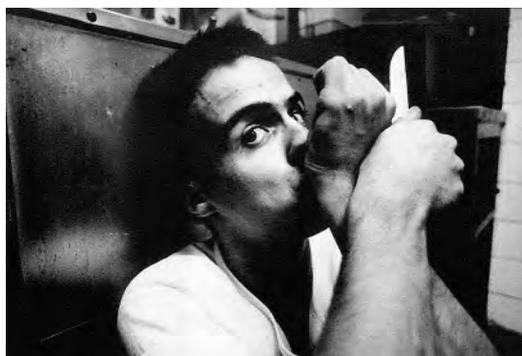
de uma representação seca e sóbria, em que os três jovens actores nunca se chegam a tocar. Na luta final, o encenador opta por uma representação em que os actores batem e pontapeiam o ar, tornando a mesma, de um modo totalmente visível para o espectador, uma luta sem qualquer contacto, estabelecendo ligeiras associações com as artes marciais e a dança contemporânea. Assim, evitou-se uma representação filmica, com violência estonteante e efeitos especiais surrealistas, uma referência imediata para qualquer espectador de teatro contemporâneo. O efeito foi mais forte do que numa situação em que se apresenta uma "normal luta fingida de teatro". Sem pensar se esta opção seria dolorosa ou constrangedora para os actores, o público pôde centrar-se no tema, na situação, na violência totalmente irracional e vergonhosa e no racismo.

Em *Guerra (Krig)*, encenado pelo autor numa co-produção franco-suiça, Norén evita novamente utilizar a violência física em palco. Um homem regressa a casa cego no final da guerra. Ele está literalmente cego, não podendo ver que a sua mulher vive com o seu próprio irmão, e que a sua filha mais velha se prostitui para que a família possa sobreviver. A filha mais nova snifa cola e imita a irmã, mas possui uma ligeira deficiência e é salva do mercado brutal da prostituição. A encenação é sobretudo marcada pelo jogo de olhares silenciosos dos actores que se cruzam, um sistema de sinais fora do controlo do homem cego, que conta uma história subtil da vida quotidiana do pós-guerra. Simultaneamente, tal como se verifica com frequência nas peças de Norén, esta obra em particular não poderia resultar numa dimensão meramente simbólica: homens que não vêem não se podem aperceber dos efeitos dos horrores da guerra nas mulheres, nas crianças e nos idosos. Agathe Molière, que tem uma formação de palhaço, e que tem a capacidade de combinar de um modo fabuloso a tragédia com pormenores cómicos e o comentário, assumiu o papel da filha mais nova. Como sempre numa peça de Norén, há espaço para rir, para o comentário cómico no meio da narração da história mais horrível.

Nas duas produções de 2007, Norén denuncia o abuso sexual de crianças, e a violência aí envolvida, a partir de duas perspectivas diferentes. A peça *Escondido (Fördold)* retrata famílias suecas de aparência normal, vizinhos numa fileira de casas. Enquanto tudo parece calmo e correcto no exterior, é permitido ao espectador visitar o interior de uma das casas e conhecer um pai desempregado. Ele passa os seus dias – longos e aborrecidos – entretido com o seu computador e a pouco e pouco introduz na sua rotina diária conversas em *chats* pornográficos, visitas a *websites* de pornografia infantil, etc. Esta atitude conduz a uma nova perspectiva do pai relativamente à filha adolescente, apenas sugerida – e esboçada – em palco.

Nesta peça o dramaturgo tem como vantagem o facto de o espectador médio de teatro saber exactamente e há muito tempo que os aspectos que se relacionam com a pedofilia, com a pornografia infantil e com a prostituição de crianças não são exclusivos das partes mais pobres do mundo. Através de alusões discretas, dá liberdade total à capacidade intelectual e de imaginação do espectador. No Teatro Dramático Nacional, em Estocolmo, a peça *Escondido* não foi encenada por Norén, mas a representação fez justiça ao texto fragmentário e em estilo de esboço, criando um *thriller* para os espectadores. Será que o pai abusará da filha? Irá agir? O que acontecerá?

Na peça *Em memória de Anna Politkovskaïa* Norén regressa à paisagem aberta e agreste da rua, já explorada em *Categoria 3. 1 (Personkrets 3:1)*, desta vez na Rússia dos dias hoje. Anna Politkovskaïa é apenas uma referência na peça, o seu marido visita-a no cemitério; a acção principal centra-se em três crianças adolescentes que vivem praticamente na rua. Uma dessas crianças, um rapaz, que vive com a mãe solteira, drogada e prostituta, é vendido a homens na rua pelo seu pai biológico. Entre as crianças de rua existe uma certa solidariedade, tornando a vida suportável, mas a vida social desagraja-se sob o efeito das drogas e do álcool, e um dos jovens rapazes acaba por assassinar uma outra criança, uma rapariga cega.



Tal como nas imagens sombrias de uma Bíblia medieval ilustrada, as crianças agem, brincam e sobrevivem em frente de uma imponente catedral. Adultos entoam hinos maravilhosos na igreja enquanto uma criança espanca outra até à morte. Um assistente social internacional exige uma redução no preço da criança pois só se quer "divertir" com ela durante menos de uma hora. As crianças expostas à mais horrível das explorações humanas não podem confiar nos adultos e nas suas preocupações. Trata-se verdadeiramente de um testemunho triste e desencorajador do nosso tempo.

É penoso de se ver, mas não devido aos efeitos visuais. É penoso porque nos recorda uma realidade. Com efeito, o teatro não é a realidade, e, mesmo quando é representado de forma realista, lembra-nos muitas vezes a distância a que estamos da realidade. Por outro lado, os autores contemporâneos pretendem comentar problemas actuais. Lars Norén é um exemplo evidente de um autor que quer apresentar nas suas peças grandes questões, problemas graves do modo mais delicado e complexo que é possível. Não se apresentam respostas e há muito pouca esperança. Não seria correcto, no entanto, afirmar que Norén é um pessimista. Existe uma pequena, mas clara torrente de esperança e confiança nas suas peças e nos exemplos mencionados em que a figura principal é a Criança; com efeito, a maioria dos jovens sobrevive, apresentando uma

grande ironia, humor e desenvolvendo estratégias para a vida. Os textos de Norén são assim claramente marcados por uma tradição cristã de empatia e humildade.

Na noite de estreia de *Em memória de Anna Politkovskaia*, em Bruxelas, sentei-me ao lado de um senhor que bocejou e suspirou durante todo o espectáculo. É realmente necessário mostrar este tipo de peças no teatro? Teremos de ser confrontados com a miséria do mundo? A Bélgica é um país abalado por uma sucessão de escândalos envolvendo o abuso de menores, talvez os espectadores estejam saturados desta temática? Ou será que a questão ainda é para alguns, nova, desagradável e repugnante?

Mas se o teatro, tal como todas as formas de arte, não se leva a sério e tenta ser honesto, qual o seu sentido? As máscaras da comédia e da tragédia, um símbolo ainda presente em muitos teatros, ilustra a tradição teatral. Rir é um direito humano, mas também o é falar seriamente. Enfim, entreter e discutir. Por todo o mundo há violações diárias de direitos humanos, seria estranho se o teatro como forma de arte não lidasse com essa temática. Seria mesmo um erro. Nesta breve apresentação quis evidenciar alguns exemplos de escolhas estéticas que tornam possível criar um teatro que permita reconsiderar valores morais e sociais. O tom poético dos textos, a representação serena e simplesmente bela pode ajudar a desenvolver uma nova atitude e uma nova perspectiva perante factos bem conhecidos e situações da vida actual, sejam eles numa rua de Moscovo ou num subúrbio em Estocolmo. Quando coloca a criança no centro das suas peças, Lars Norén aproxima de todos o elementar da vida, recuperando simultaneamente um símbolo quase romântico. As suas peças demonstram a possibilidade de se ser sério no tratamento da violência, da brutalidade, do desprezo e do ódio, conferindo assim visibilidade à violência num tempo dominado por uma presença esmagadora de violência nos *media*.

Tradução de Ana Raquel Lourenço Fernandes

<
A noite é a mãe do dia,
 de Lars Norén,
 enc. Solveig Nordlund,
 CCB e Solveig Nordlund
 1998 (Ivo Canelas),
 fot. Susana Paiva.

Armas culturais

Brent Meersman

>
Sizwe Banzi morreu
 (*Sizwe Banzi est mort*),
 de Athol Fugard,
 John Kani
 e Winston Ntshona,
 enc. Peter Brook,
 Centre International de
 Créations Théâtrales 2007
 (Pitcho Womba Konga e
 Habibo Dembélé),
 fot. Mário del Curto.



A violência, tal como a lança do guerreiro Aquiles, pode curar as feridas que infligiu, escreveu Jean-Paul Sartre na sua introdução a *Os condenados da terra* (*Les damnés de la terre*), um texto seminal em filosofia da libertação, de Frantz Fanon, o psicanalista das Índias Ocidentais. Infelizmente, em parte graças a Sartre, Fanon é muitas vezes caricaturado como um defensor da sanguinolência, em vez de ser considerado um filósofo que descreveu realisticamente os conflitos anti-coloniais na Argélia da década de 50 e, profeticamente, os que se seguiriam em toda a África. Refiro isto para, mais tarde, evitar ser colocado no mesmo banco dos réus que ele. Para citar Sartre:

[M]atar um europeu é matar dois coelhos com uma só cajadada, destruir um opressor e o homem que ele oprime ao mesmo tempo: o resultado é um homem morto e um homem livre; o sobrevivente sente, pela primeira vez, o solo nacional debaixo dos seus pés. (Sartre in Fanon 2004: lv)

Fanon reconheceu que a "violência dos colonizados... unifica o povo" e, na sua qualidade de psicólogo, Fanon observava a libertação do eu através da destruição do opressor, a quebra do tabu... "A nível individual, a violência é uma força libertadora: liberta o colonizado do seu

complexo de inferioridade, da sua atitude passiva e desesperada" (Fanon 2004: 51). É, por isso, com alguma suspeição que muitos de nós no mundo desenvolvido encaramos a palavra "humanismo", um termo filosófico de aparente delicadeza que durante séculos disfarçou as crueldades do racismo e da colonização. Fanon cita a peça lírica de Aimé Césaire *E os cães calavam-se* (*Et les chiens se taisaient*):

[E]le era o mestre... Eu entrei. És tu, disse ele, calmamente... Era de facto eu, disse-lhe, o escravo bom, o escravo fiel, o escravo escravo, e subitamente os meus olhos eram duas baratas assustadas num dia de chuva... Dei o golpe, o sangue jorrou: é o único baptismo de que hoje em dia me recordo. (Césaire 1990)

Ou uma citação lacónica de uma outra peça, desta vez de Derek Walcott: "se queres descobrir a bela profundidade da tua negritude, negro, corta-lhe a cabeça" (Walcott 1970).

O que Fanon não aborda na consequência desta violência são as cicatrizes psicológicas que ela deixa no homem libertado, que, através da insurreição sangrenta, por vezes o assassinio indiscriminado de civis com bombas rudimentares e terror urbano, descobre que se rebaixou moralmente até ao nível do seu opressor. E tem agora de

Brent Meersman
 lecciona Jornalismo
 Cultural no
 Departamento de
 Cinema e Media
 Studies na
 Universidade da Cidade
 do Cabo, África do Sul.
 É crítico de teatro para
 os jornais *The Mail* e
The Guardian.



transportar consigo uma culpa adicional porque emergiu vitorioso com a história do seu lado.

Na África do Sul, lidamos com isto através da Comissão para a Verdade e Reconciliação, dirigida pelo Arcebispo Desmond Tutu, sobre a qual tem surgido uma enxurrada de peças¹, romances, filmes e até uma cantata dramática. Os retratos da violência e da tortura politicamente motivada são, nestes contextos, feitos com empatia pela vítima, mas também com compreensão pelo perpetrador.

Os negros sul-africanos são o mais recente povo indígena a ter alcançado a emancipação da subjugação histórica, destronando o anacrónico sistema colonial do *apartheid*, bem como o primeiro povo a alcançar essa revolução através do boletim de voto e não com o cano de uma arma. E, contudo, somos actualmente a segunda sociedade mais violenta no mundo, com uma taxa de assassinios comparável a uma guerra civil de baixa intensidade, com cerca de 50 assassinios por dia², totalizando mais de um quarto de milhão de pessoas criminalmente assassinadas desde que o país alcançou a democracia. A violência contra o Estado, que outrora unia as pessoas, está agora a implodir essas mesmas comunidades.

A criminalidade é indiscutivelmente a nossa questão politicamente mais controversa e emocionalmente

penalizada. Têm sido avançadas muitas razões para este flagelo. Certamente, a violência feita à própria cultura pelo regime do *apartheid* deve desempenhar um papel importante. Continuam a não existir instalações recreativas e culturais para a maioria dos nossos cidadãos. Uma justiça indígena e os sistemas de valores estão completamente destruídos nas cidades.

Não quero com isto sugerir que esta criminalidade violenta seja parte da libertação psicológica. A grande maioria das vítimas de assassinio são negros, especialmente jovens negros. Somente 1 em cada 33 vítimas é branca, mas se fizermos o cálculo disto, aproximadamente 600 brancos são assassinados todos os anos, um cálculo por cada 100.000 que significa que a comunidade branca é ainda objecto da sexta mais elevada percentagem de assassinio no mundo. A comunidade negra tem a segunda maior (depois da Colômbia). Porque é que refiro isto? Porque a maioria dos espectadores de teatro, dos criadores e escritores são ainda brancos e economicamente privilegiados.

O que distingue os nossos assassinios dos do resto do mundo é o nível de violência sádica com que são perpetrados. Ainda ninguém conseguiu dar uma resposta satisfatória para isto. Porque é que os assaltantes de bancos, após um golpe bem sucedido e já com o dinheiro na sua posse, ainda se dão ao trabalho de fechar os seguranças dentro da carrinha e queimá-los até à morte? Porque é que, após terem dominado e roubado uma vítima, lhe infligem uma tortura prolongada? Num caso, obrigando durante duas horas o seu filho e mulher a assistirem à sua tortura. Num outro, derramando plástico derretido sobre as pernas de um homem e depois mergulhando-o num banho de água a ferver. As vítimas são muitas das vezes pessoas frágeis e já idosas. Durante os dias em que escrevi esta reflexão, surgiu nos jornais a notícia de que uma mulher de 90 anos tinha sido violada por um grupo de criminosos; e uma outra mulher de 77 anos foi violada e esfaqueada até à morte com um garfo de jantar. E estes não são casos isolados ou raros.

Não posso deixar de referir, numa espécie de aparte, o modo como a violência na África do Sul tem tido um impacto directo na comunidade de músicos, de actores e de colegas críticos. Dois dos nossos maiores músicos - Taliep Petersen e Lucky Dube - foram assassinados o ano passado. O actor Kobus Kelynhans foi esfaqueado com 56 golpes. Talvez tenham ouvido falar do assassinio do jovem actor de 28 anos Brett Goldin, três dias antes de partir em digressão com a produção de *Hamlet* dirigida por Janet Suzman para Stratford-on-Avon. Sir Anthony Sher viria a fazer um documentário para a televisão sobre este incidente.

<
Sizwe Banzi morreu
 (*Sizwe Banzi est mort*),
 de Athol Fugard,
 John Kani
 e Winston Ntshona,
 enc. Peter Brook,
 Centre International de
 Créations Théâtrales 2007
 (Pitcho Womba Konga
 e Habib Dembélé),
 fot. Pascal Victor.

¹ Entre as mais notáveis, vejam-se *A Verdade em Tradução* (*Truth in Translation*), de Paavo Tom Tammi, Michael Lessac e Craig Higginson, 2007, e *Ubu e a verdade* (*Ubu and the Truth Commission*), de Jane Taylor e da Hanspring Puppet Company, 1997.

² Números fornecidos pelo Serviço Policial da África do Sul.

E, contudo, dado este contexto, o crime violento de uma tal relevância quotidiana ainda não chegou aos nossos palcos. Atrever-me-ia a sugerir que há duas razões: correcção política e pressão comercial. Para quem vive com medo de ser assassinado, qual o interesse de ir ao teatro ver uma coisa imaginada por um dramaturgo sobre algo que ocupa diariamente a nossa mente – quando tomamos as nossas precauções, à noite fechando os portões de segurança, ligando os alarmes, ou no carro, com as portas trancadas e o motor pronto a arrancar, à espera que a barreira eléctrica se feche completamente? Muitos dos meus concidadãos sul-africanos preferiam certamente assistir a enforcamentos públicos, em termos de entretenimento, do que ver um homicídio simulado numa peça. Tal como Charles Nonon, o director do teatro do horror parisiense, *Le Grand Guignol*, explicou quando aquele teatro fechou as portas após 65 anos de actividade: "Nunca conseguiríamos igualar Buchenwald".³

Ao contrário do cinema, a simulação ao vivo no palco de situações de violência extrema simplesmente não funciona no contexto da nossa realidade vivida. As peças da geração do ecstasy, tais como *Comprar e foder (Shopping and Fucking)*, de Mark Ravenhill, alcançaram um sucesso muito limitado na África do Sul, parecendo até algo insípidas. Mesmo durante o *apartheid*, os criadores teatrais e os críticos brancos ficavam muitas vezes perplexos com as reacções dos espectadores negros. Um dramaturgo como Athol Fugard construiu toda uma obra empenhada em enervar o regime do *apartheid* e contribuir para uma consciência de protesto contra a violência do Estado. No palco, um polícia afrikaaner bate com um bastão num indefeso homem negro, enquanto os espectadores negros se rebolam a rir. Eu assisti a isto inúmeras vezes entre o público sul-africano. E, contudo, no caso de um insulto racial, digamos um homem branco a limpar a mão depois de cumprimentar um homem Xhosa, será capaz de desencadear apupos e a indignação do público.

Existe uma excepção notável no nosso teatro no que diz respeito à ultra-violência: o jovem dramaturgo negro Mpumelelo Paul Grootboom, conhecido como o "Tarantino das Townships", uma alcunha que ele abjura fora das bilheteiras. Grootboom conquistou a fama com uma peça localizada num bordel em Hillbrow, *Cartas (Cards)*, que incluía nudez e violência.⁴ Isso trouxe-lhe a atenção nacional e, mais tarde, um prestigioso prémio de dramaturgia, o *Standard Bank Young Artists Award for Drama*. A sua mais recente peça, *Relatividade: Histórias das Townships (Relativity: Township Stories)*, desenvolve-se em torno de uma cabana.⁵ É um espectáculo muito bem coreografado, mas a história rapidamente degenera numa intriga psicológica cruamente freudiana em busca do "estrangeador

do fio dental", seguindo a fórmula previsível do filme americano de classe B sobre assassinos em série. Há mulheres que são violadas e estranguladas no palco, um polícia corrupto que sodomiza o filho, abortos auto-induzidos e numerosos assassinios violentos. E, contudo, os retratos de violência não têm a mesma qualidade narcisista que muitas vezes encontramos no teatro europeu; os nossos perpetradores são também eles próprios vítimas. Nem os nossos retratos da violência têm a violência masoquista com que nos deparamos na Europa. Grootboom escandalizou a correcção política e, em declarações à imprensa, sempre insistiu na ideia de que o seu teatro é um retrato realista da vida em bairros de lata negros, dominados pelo crime, como os que ele conheceu quando era mais jovem.

Dada a história do país, não é de surpreender que muitos debates nacionais – a SIDA, o Zimbabwe, a criminalidade – sejam obscurecidos pelo racismo, alegações de racismo e uma hipersensibilidade racial de sul-africanos tanto negros como brancos. O Presidente Thabo Mbeki acredita que a ligação entre o HIV e a SIDA e a exuberante disseminação do vírus neste país era um modo de o Ocidente caluniar a comunidade negra como sendo promiscua – que os brancos acham que os negros só conseguem "comportar-se para aquilo que foram talhados, destinados a criar uma sociedade consumida pela corrupção, depravação sexual, autocracia e violência criminosa" (Mbeki 2005).

A comunidade artística liberal branca geralmente alinha neste tipo de posições. Acho surpreendente que nunca tenha havido nenhuma produção dramática sobre assassinios de vingança por parte de agricultores brancos, embora esta seja uma questão candente. A violência no palco é habitualmente de brancos contra negros, ou entre negros, raramente de negros contra brancos. Mesmo para o filme *Tsotsi*, a adaptação galardoada com um Óscar do romance de Athol Fugard, as vítimas foram actualizadas, passando de brancos para negros ricos.

A mais recente peça de Fugard, *Vitória (Victory)*, demonstrava o perigo de racializar a criminalidade.⁶ Era sobre um roubo atamancado de um homem branco por um arruaqueiro de cor, com um diálogo dominado por expressões como "nós" e "eles", "as promessas do homem branco" e "o rabo do homem branco". A vítima diz ao ladrão de cor que era só uma questão de tempo até "ser a minha vez de me aparecer você ou alguém como você (...) dada a pobreza entre o vosso povo". A caracterização que Fugard oferece do ladrão é singular, porque ele permanece tão desconhecido como qualquer bandido com uma máscara na cabeça. A peça foi lida pelos críticos como o epitáfio do homem branco sobre a África.

³ Cf. "Outdone by Reality", *TIME Magazine*, 30 de Novembro de 1962.

⁴ Estreado no Market Theatre, Joanesburgo, 2004.

⁵ Estreado no National Arts Festival, Grahamstown, 2006.

⁶ Estreado no Baxter Theatre, Cidade do Cabo, 2007.



<
Karoo Moose,
texto e enc. Lara Foot
Newton,
2007 (Thami Mbongo,
Chuma Sopotela
e Mdu Kweyama),
fot. Pat Bromilow
Downing.

Mas então o crítico pergunta-se a si próprio: como é que devemos retratar a violência numa nova África do Sul democrática?

Penso que uma das respostas mais bem sucedidas é dada pelo criador e encenador Lara Foot Newton. A grande obra de Newton foi uma peça chamada *Tshepang* sobre actos de violência colectiva num bebé de nove meses numa comunidade remota e empobrecida⁷. Todos os anos, mais de 1.000 crianças são assassinadas, mais de 30.000 atacadas e 20.000 violadas (40% de todos os casos)⁸.

Tshepang baseia-se num desses incidentes. Seis homens foram erradamente acusados; veio a saber-se mais tarde que o abusador tinha sido o namorado da mãe. A violação é representada através da utilização de um cabo de vassoura e de um pão grande. Trata-se de violência executada com poesia, não com estilização estética. As notas sobre cenografia e adereços referem que estes objectos utilitários permitem evitar o "sensacionalismo potencial" ao mesmo tempo que são envolvidos em acções que alteram "o seu sentido e associações... de acordo com o seu significado na narrativa". O "objectivo aqui foi o de criar um espectador envolvido e crítico, mas nunca emocionalmente distanciado" (Newton 2005).

Newton regressou recentemente ao tema da violação infantil em *Karoo Moose*⁹. A violação é representada com um poder lírico chocante. A jovem rapariga está de pé dentro de uma bacia de esmalte cheia de água, com a rede de uma baliza em cima dela. Nós observamos cada músculo do seu rosto, cada espasmo do seu corpo enquanto ela é usada para o treino de homens que pontapeiam a bola de futebol contra as suas pernas nuas, rindo e festejando à sua volta.

Tal como as pessoas muitas vezes confundem a lascívia com o amor, parece haver hoje em dia uma confusão entre o estilo e a beleza. A beleza desperta o que há de melhor em nós como humanos – *pathos* e amor. O belo e a moral outrora não estavam separados. O tratamento

poético de actos imorais pode, num espectáculo, ser simplesmente isto. Espectadores e críticos vivem mergulhados na lascívia provocada pelas produções ultra-estilizadas, altamente realizadas do "Novo Teatro Europeu" da violência extrema. As criações que, em meu entender, funcionam são aquelas que nunca elevam a violência ao nível voyeurístico, sem perderem nada em termos do horror ou da violência. São inegavelmente realistas em termos de argumento e vão muito mais longe na desmontagem da psicologia tanto da vítima como do perpetrador, pessoa a pessoa, humanidade e inumanidade. Na África do Sul, pelo menos, a violência consiste em usar a lança para curar as feridas que ela mesmo infligiu.

Referências bibliográficas

- CÉSAIRE, Aimé (1990), "And the Dogs Were Silent", in *Lyric and Dramatic Poetry 1946-82*, trans. Clayton Eshleman e Annette Smith, The University Press of Virginia.
- FANON, Frantz (2004), *The Wretched of the Earth [Les damnés de la terre, 1961]*, trans. Richard Philcox, New York, Grove Press.
- MBEKI, Thabo (2005), *ANC Today*, vol. 5, n.º 21, 7 de Maio.
- NEWTON, Lara Foot (2005), *Tshepang: The Third Testament*, Wits University Press.
- STEINBERG, Jonny (2007), "Fleeing the cities we inhabit, in whichever ways we can afford", *Business Day*, 26 de Fevereiro.
- WALCOTT, Derek (1970), *Dream on Monkey Mountain*, New York.

Tradução de Paulo Eduardo Carvalho

⁸ Dados contidos num relatório divulgado em "Shock Child-rape Stats Revealed", *Beeld Newspaper*, 17 de Maio de 2006.

⁹ Estreado no Baxter Theatre, Cidade do Cabo, 2007.

Titus Andronicus

Non docet

Carmelita Celi

>
Macbeth: due tempi,
 de William Shakespeare,
 enc. Carmelo Bene, Milão,
 Teatro Lirico, 1983
 (Carmelo Bene),
 fot. Tommaso Lepere
 [cortesia da revista
 Sipario].



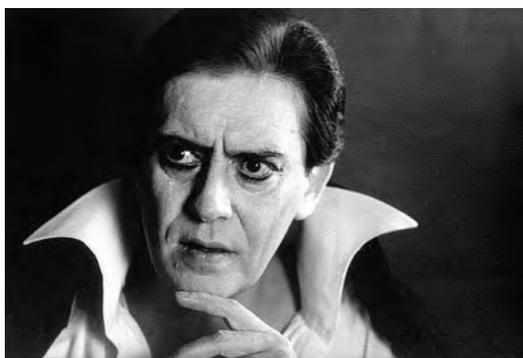
Os enredos dramáticos não envolvem pessoas respeitáveis. Pela sua natureza, o teatro é radical, urgente e não apelativo. E embora existam convenções teatrais, o teatro não pode ser lugar de convenção. Pelo contrário, o teatro é o lugar onde o que pode acontecer se expressa através de símbolos poderosos e metáforas que fazem doer.

O teatro dá aos espectros luz e corpo. O palco é o próprio inferno onde reside todo o mal possível, mas pode, da forma mais contraditória e pela catarse, redimir assassinos e perdoar a carnificina. Por isso o teatro é essencial e obrigatoriamente uma coisa diferente dos meios de comunicação de massa e do cinema, também. É – tem de ser – necessariamente uma alternativa, complementando e ensinando ao mesmo tempo. Só nalguns casos que, de facto, não envolvem a cultura europeia, o teatro pode cumprir o seu papel. Estou a pensar, por exemplo, no Teatro Koteba na África equatorial, que nos permite chegar a aldeias que não têm qualquer ligação com o resto do mundo, e informar os seus habitantes sobre questões diversas como, entre outras, a prevenção da SIDA. Neste caso, é evidente, que importam e são fundamentais os modos e os meios.

O Living Theater foi incontestavelmente um exemplo

extraordinário de como fazer do teatro uma arte viva. Representou um tempo áureo de expressividade suprema em que o lado terrível da vida – “o Inverno do nosso descontentamento” no que diz respeito à violência individual e colectiva – teve direito a uma temporada memorável.

Neste estranho “neo-ilusionismo” de hoje, a violência no palco vive um dualismo constante e questionável entre violência física e verbal. A violência física não nos interessa, pois ao decifrarmos todas as formas concebíveis do mal – tão entranhadas numa realidade em que qualquer desvio possível é claro e manifesto –, somos levados à verificação da impossibilidade da catarse. E, de facto, ela não deve ter evoluído por aí além, pelo menos não no longo prazo, desde o tempo dos senadores romanos, quando o sangue escorria pelos anfiteatros e os espectáculos eram servidos a um público habituado a ver lutas entre gladiadores e animais. Mas hoje, esse tipo de violência manifesta, que salpica, só gera a implosão. E esta é a limitação de algumas companhias italianas de teatro que estão hoje muito na moda, como é o caso da Societas Raffaello Sanzio, cujas “demonstrações” obsessivamente insistentes, só conseguem mostrar sinais nazi-fascistas de uma auto satisfação



perigosamente próxima, demasiado próxima, da "solução final". E o facto de serem defendidas muitas vezes, e de forma algo paradoxal, pela esquerda só significa que esta ainda não ganhou uma consciência clara das coisas. Mas essa é uma outra história.

Felizmente existe a violência verbal onde podemos sempre encontrar excelente teatro. E neste ponto citaria Giovanni Testori ou Pier Paolo Pasolini: o primeiro, autor da muito censurada *Arialdia*, usa uma linguagem poética e sagrada e que assenta numa crença religiosa

violentamente trágica que se debate entre violentas imprecisões e violento arrependimento; o segundo criou uma linguagem espiritualmente concreta e material, capaz de superar os limites da palavra, como em *Afabulação*, um enredo "indecente" de uma tragédia que termina como começa: entre pai e filho, numa espécie de Édipo incorrectamente invertido, em que o pai "tem" de matar o seu filho.

De resto, falando de uma "filosofia" de violência em palco – que pretende ser uma conjugação miraculosa, criativa, revolucionária, escandalosa da palavra e das atitudes teatrais –, o teatro italiano teve a sorte de conhecer um verdadeiro artífice chamado Carmelo Bene que, com 65 anos, desapareceu em 2002. Na realidade desapareceu do palco, mas nunca se retirou da história do teatro que ele escreveu desde os anos 60 até finais de 70 do séc. XX.

Carmelo Bene constituiu um precedente, muito elaborado, o mais nobre em termos de violência em palco – mas aquela forma de violência composta de pensamento, palavra e som que podia ter e teve, por vezes, a suavidade de um papel fino e transparente. Bene, o barroco do séc. XX, massacrou violentamente os clássicos. Mas fê-lo inovando na linguagem, reformando-a e actualizando-a, não a destruindo até ao osso como Syme fez com a *Newspeak* de 1984, de Orwell. Bene criticou o naturalismo – e não esteve errado, na maior parte dos casos –, criticou a opinião de alguém que, depois de ter inventado a Academia de Arte Dramática – de facto, o lendário Sílvio d'Amico –, definiu a arte do actor como a de um amanuense, enquanto Carmelo Bene reclamava para o actor a qualidade de um "artífice". A sua sinestesia "violenta" da audição e da visão tornou palpável a carne do actor e muitas vezes espalhou pela sala latas mal cheirosas como faziam os futuristas.

Por exemplo, no seu *Othello*, ele-Othello e Cinierilago falavam entre si, distraidamente montando Desdémone e Emilia, ambas seminuas e de joelhos. A sua "violência" desmistificava textos conhecidos e sacralizados, fazendo dos actores *hooligans* numa loja de artigos religiosos. Ele era "violento" porque se tornara propositadamente preguiçoso e desconfiado, pelo que a sua bofetada era de um *pathos* trocista e brincalhão. Mais. Ele usava e abusava de Julieta fazendo dela uma menina na sua primeira comunhão, assediada pelos pais e levada por poções mágicas, algures entre o Capuchinho Vermelho e a Alice no país das maravilhas. E Mercutio apreciava a coisa, sendo o intrometido Tom e emprestando a sua voz a Romeu. E o seu Ricardo III era "violento" e mutilado:

<

Hommelette for Hamlet,
operetta inqualificabile da
J. Laforge,
enc. Carmelo Bene,
Bari, Teatro Piccinni, 1987
(Carmelo Bene),
fot. Tommaso Lepere
[cortesia da revista
Sipario].

<

*LiAdelchi di A. Manzoni in
forma di concerto*,
texto e enc. Carmelo Bene,
Milão, Teatro Lirico, 1984
(Carmelo Bene),
fot. Giovanni Giovanetti
[cortesia da revista
Sipario].

> evaporavam-se 40 personagens, ficavam só umas seis:
 v cinco rainhas, ele e um *factotum* a quem ele chamava
 Buckingham na intimidade.

Titus,
 de João Vaz,
 enc. Luís Castro,
 KARNART, 2003
 (Yola como Lavinia),
 fot. Vel Z.

Carmelo Bene de forma "violenta" arrasava, anulava e subvertia as convenções: anulava a fisicalidade do actor na sua vocalidade, a partir de um interior para um outro interior. Mas, graças a Deus, esse seu fazer "violento" não era nunca previsível: lembremos a cena do *strip* em *La cena delle beffe*¹ onde, de forma paradoxal várias camadas de cabedal de imitação nunca deixavam ver o corpo da actriz.

Desgraçadamente, por razões inevitáveis, depois de um atordoamento fisiológico inicial da maior parte de um público ortodoxo, os espectadores, que usavam roupa de marca, começaram a chamá-lo "Carmelo", alinhando-o com a vanguarda, como se fosse um partido político. Portanto, depois da Primavera da esperança, veio o Outono do desespero. Os produtores do teatro público, que não conseguiam decidir sobre quem escolher ou quem proibir, mereceram ser obrigados a pagar-lhe generosamente como se ele fosse uma jóia da coroa. E, enfim, a sua "violência" foi-se amaciando cada vez mais até ele se tornar num bobo inofensivo incapaz de ofender. Alguém a quem se pode até dar um Prémio Nobel. Falando dos talentos de violência esclarecida do meu país, esta era, na minha opinião, a única forma de violência ideal e desejável em palco.

Mas há até um outro exemplo de violência: uma mais iminente, ameaçadora e muito mais perigosa. A violência de deixar de pensar no *téatron* como um lugar privilegiado de observação e discussão sobre o nosso modo de vida. Uma violência que não tem preço e é insubstituível mesmo pelo *talk show* mais sofisticado e assumidamente comprometido. A violência está a tratar o teatro como uma possível secção ou departamento de luxo da televisão e é violento também pensar que se pode fazer *Hamlet* depois de um *workshop* de um mês ou de um ano passado no *Big Brother*.

Violência é não permitir que os fazedores de teatro sobrevivam e criem. É instalar actores *factotum* por todo o lado. E se há violência em palco, há violência também à volta do palco, aí onde se mercadejam pacotes escapistas e espaços de poder para companhias políticas que entregam o teatro a "funcionários" de elevada, refinada e sublime incompetência.

A propósito do papel e das responsabilidades dos críticos: até há pouco tempo, eu ficava espantada – em rigor, indignada, embora com o devido respeito – perante



professores e especialistas de renome da cultura grega – pessoas que eram capazes de falar de Péricles e dos sofistas do banquete (*deipnosofistà*) como se estivessem a falar dos vizinhos do lado – que se entusiasmavam com toda e qualquer encenação dos gregos clássicos. Qualquer hipótese de transgressão era aceite por eles, nunca protestavam, nunca consideravam tratar-se de uma vergonha, nunca abandonavam o teatro Temenitis (o teatro grego de Siracusa) antes de o espectáculo terminar. Engoliam tudo. Agamemnon numa estação de caminhos-de-ferro, Clitemnestra com seios a pingar sangue, um carro de sol que parecia o equipamento estroboscópico mais pavoroso de uma discoteca na cidade. Bastava-lhes que o drama grego ainda estivesse "vivo". Nessa altura parecia-me uma coisa inconcebível, inadequada, demasiado vulgar.

Ora bem: hoje ocorre uma coisa muito semelhante com os críticos, esses "espectadores exigentes" que deveriam acordar as consciências das pessoas diante das carnificinas cénicas e esvencimentos teatrais à Tarantino.

¹ Peça em verso do dramaturgo italiano Sem Benelli (1877-1949), escrita em 1909 e que em inglês recebeu o título *The Jest (A piada)*. (N.T.)



<
La Rose et la Hache,
 versão de *Ricardo III* de
 William Shakespeare por
 Carmelo Bene,
 enc. Georges Lavaudant,
 Odéon – Théâtre de
 l'Europe,
 Festival Internacional de
 Teatro de Almada, 2005
 (Ariel Garcia Valdez),
 fot. Da Maia Nogueira.

Simplemente, para deixarem as coisas tal qual se apresentam – ou seja, para perpetuarem o rito teatral seja ele qual for –, os críticos aceitam tudo. Pior ainda: conferem graus, declaram tratar-se de um milagre. E receando não estar muito na moda – como se os tempos teatrais tivessem de coincidir com o noticiário de crimes – preferem aceitar, escrevendo críticas elásticas, ambíguas e flexíveis. Obviamente, parece ultrapassado o tempo em que uma famosa crítica no séc. XIX em França declarava sobre um espectáculo horrível: "*Le rideau se lève, la pièce tombe*" (Levanta-se o pano, afunda-se a peça). Essa violência era refinada, única, autêntica. Verbal, é bem de ver, mas certamente uma objecção "violentamente" irónica, engraçada e sem apelo. Arrisco-me a dizer que é preciso voltarmos a essas brasas de paixão e frenesi, ardentes mas não assassinas.

Violações em teatro, vômitos em cena, nus ondulantes (Deus nos livre dos nus masculinos com todas "as jóias da família" em palco, nada poderia ser mais anti-teatral!) ameaçam produzir uma matriz permanente sob a qual cada vez se percebem menos as tensões. Será cada vez mais improvável sugerir fantasia, ansiedade, dor, trepidação, e cada vez será mais difícil agitar emoções, medos, pesadelos, questões sobre como nos livrarmos das maldições que impendem sobre nós e os nossos filhos. Assim como é discutível, se não mesmo risível – como um certo Herman Nitsch do Orgien Mysterien Theater declara – que essas acções com carne, sangue e animais esquartejados ponham à prova o nosso inconsciente colectivo. A carnificina é repetitiva e, a longo prazo, nem sequer conseguirá criar horror. Pode-se ainda criar horror com a palavra, a atitude teatral e um uso inteligente dos efeitos visuais. A palavra dita, um simples corpo morto caindo de uma porta que se abre de repente, ou duas

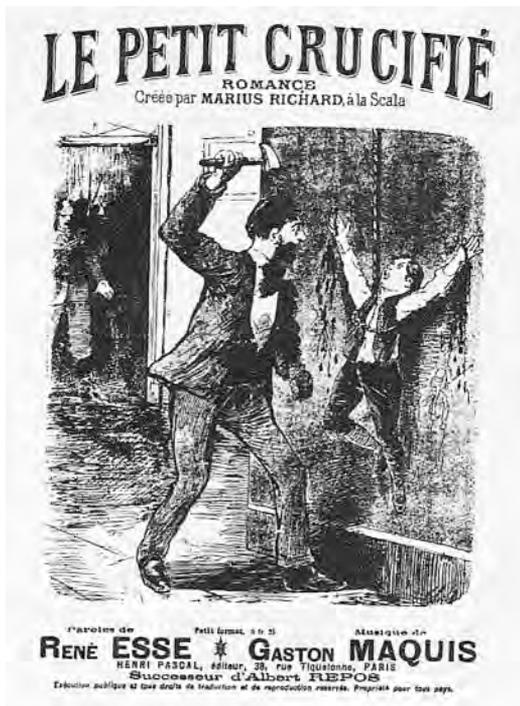
crianças – condenadas à morte – que se podem avistar de uma pequena janela aberta (como na *Medeia* que subiu à cena no Barbican e já parece ter sido há muito tempo...). Tudo isso, e somente isso, pode dar-nos a ideia terrífica e terrível de um destino medonho e assustador que aguarda o Homem, que nos aguarda a nós e aos nossos filhos. O resto é silêncio. Sei que alguém já disse isto, mas oxalá que do silêncio renasça uma batalha da Poesia.

Tradução de Maria Helena Seródio

A "língua baixa", um "efeito de real"?

Georges Banu

Cartaz de *Grand-Guignol*.



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



Quando, há anos, depois duma representação de *Ubu Rei*, o reitor do Conservatório de Bucareste disse, quase pedindo desculpa, "eu prefiro a língua de Racine", isto suscitou sorrisos irónicos entre os jovens que nós éramos e que, de resto, víamos na sua afirmação um acto de vassalagem em relação ao conformismo da estética oficial. Mais tarde, Antoine Vitez associou o teatro ao "conservatória da língua" e empenhou-se em preservá-la e salvaguardá-la da contaminação, cada vez mais ameaçadora, exercida sobretudo pela língua da televisão. Peter Stein dedicou-se durante anos à leitura pública de *Fausto* por toda a Alemanha para dar a ouvir a língua de Goethe, Kristian Lupa esforçou-se obstinadamente por recuperar as riquezas linguísticas dos grandes romances, Claude Régy destilou com parcimónia as palavras a fim de as fazer ressoar... Neste movimento identifica-se uma resistência, o esforço de fazer do palco uma barreira contra a degradação generalizada da língua. A actriz de Grotowski, Maja Komorowska, antes de uma substituição em *Angels in América*, depois de ter ouvido o texto de Kushner dizia: "E quando penso em tudo o que Jerzy fez para salvar a língua quando o jargão comunista a ameaçava tanto!" Salvar a língua, com poucas excepções, não implicava uma postura arqueológica, tratava-se apenas de fazer ouvir uma língua de cultura, ainda viva, nem asséptica nem petrificada.

No século XIX, de Büchner a Tchekov, ocorreram grandes transformações e a língua do quotidiano encontrou progressivamente o seu lugar, agora língua concreta, manejável, nada nobre, trouxe uma frescura não intimidante e desprovida de aura. Uma vez aberta a fresta, o palco entrou por ela dentro e deu a ouvir trocas de palavras banais, palavras correntes e expressões familiares. Mais tarde Ibsen, Strindberg e Pirandello foram os artesãos dessa geração da língua desprovida dos seus atavios ornamentais. Língua física, língua contemporânea, língua alheia à intimidação e refractária às exuberâncias fónicas. Língua mais próxima do real.

No teatro, a língua diz-se em voz alta e está bem no centro de todos os seus desafios. Não são Beckett ou Ionesco, Brecht ou Müller inventores da língua? Não exploram eles os seus recursos, não propõem "modelos" únicos? A sua língua conjuga energia e artifício, quotidiano e construção. Não existe grande autor sem revisitação da língua. Ela continua a ser a sua assinatura e também a ferramenta capaz de realizar os seus projectos no teatro. O palco deixa ouvir essa obstinação continuada no tempo de transformação da língua na sua relação com o jogo tanto quanto com o mundo. Conservar, irrigar, elevar, normalizar... relações com a língua que atestam o seu alcance e a variação das opções adoptada. Nada é definitivo, a busca prossegue, incessante. A língua é matéria viva e

Georges Banu
é Professor da
Universidade da
Sorbonne, Paris III,
Presidente Honorário
da Associação
Internacional de
Críticos de Teatro e
autor de inúmeros
livros sobre teatro.



<

O crime do século XXI,
de Edward Bond,
enc. Luis Varela,
CENDREV, 2005
(Celino Pendérico,
Jorge Baião
e Ana Meira),
fot. Paulo Nuno Silva.

o teatro esforça-se por dar conta dela na tempestade em que hoje os códigos se desmoronam e aluviões por muito tempo afastados se vêm imiscuir.

Um sintoma sobressai e por vezes incomoda, como no passado o director do Conservatório. A maior parte dos textos novos que aparecem, sobretudo nos antigos países de Leste, de Sigariov a Gianina Carbutariu ou Nicoleta Esinencu, de Varsóvia a Berlim, desafiam todos os interditos, sacrificam todas as conveniências e cultivam a brutalidade numa língua que poderíamos chamar "a língua baixa". Língua que transporta as piores injúrias, as expressões mais obscenas, os apelos mais explícitos ao sexo, como se os jovens personagens que expõem todos os seus tormentos nestes textos não pudessem dissociar-se dessa língua crua, violenta e... odorosa. Língua da "categoria mais baixa" como Kantor falava da "realidade da categoria mais baixa" como matéria do seu teatro... Uma tal língua surpreende e desconcerta. A que é que corresponde uma tão explícita vontade de a rebaixar, de extrair os seus materiais mais grosseiros e de os atirar para cima do palco? Trata-se de um projecto estético com motivações explícitas.

Em primeiro lugar trata-se – é muito claro – duma decisão polémica, semelhante à de Jarry quando se insurge contra a língua pomposa, língua ao abrigo da dimensão excrementícia sob o signo da qual, graças ao célebre

"*Merdre*", ele colocava o seu *Ubu*. Nos autores actuais, o parentesco com este gesto originário da modernidade é flagrante: eles põem em causa uma língua construída, dominada, complexa, quando utilizam uma língua elementar que integra todos os seus resíduos e rejeita o conjunto das suas exclusões. É como se, através dessa libertação de qualquer censura, nos dessem a ouvir uma espécie de "regresso do recalçado" da língua. É o despertar dum freudiano *id* linguístico... com o assentimento dos escritores que procuram uma língua baixa que se liberta de censuras e ostenta a sua dimensão agressiva. Língua primária, não burilada, insubmissa e banida. Língua refractária a qualquer idealismo. Ela assume-se como língua inteira e unicamente materialista. Como explicar esta ascensão ao palco dum vocabulário banido? A que é que ela corresponde?

Uma tal mutação no campo linguístico não pode produzir-se isoladamente: inscreve-se num processo mais vasto que a ultrapassa e a engloba. Trata-se sem dúvida, no plano da língua, da conversão do trabalho em torno do "feito" realizado particularmente pela encenação alemã que, com o propósito de desestabilizar os valores consagrados do belo, fez entrar no palco o baixo corporal com todos os seus recursos subversivos. "A fealdade" intervinha em primeiro lugar ao nível dos corpos e das suas manifestações mais elementares, fecais, sexuais,

<
O crime do século XXI,
de Edward Bond,
enc. Luís Varela,
CENDREV, 2005
(Celino Pendélico
e Ana Meira),
fot. Paulo Nuno Silva.



>
Programa de Alfred Jarry
para *Rei Ubu*.
La Critique, 1896.



diuréticas. Por extensão, essa abordagem contaminou a língua e a actual entrada dum vocabulário anteriormente arredado dos palcos não é no fundo mais do que o equivalente das escolhas de encenação que têm como chefes de fila Zadek, Langhoff ou Castorf. Primeiro o baixo corporal, depois a língua baixa.

Mas pode-se interpretar este regresso do recalcado da língua que atravessa os textos recentes como a prova duma vontade, dum desejo explícito de produzir um "efeito de real". Não é o realismo que se procura, mas sim o "efeito de real": porque a maior parte das vezes estas peças situam-se numa posição contrária – reclamam-se da parábola ou então duma construção erudita. Este seria obtido graças à introdução duma linguagem que brota da rua, linguagem que acede assim ao palco antes proibido, mas hoje aberto a tais licenciosidades. Assim se dá a ouvir a língua daqueles que ficam fora do teatro aos espectadores que estão dentro. É como se, para lá das paredes do teatro, se ouvissem os sons da rua. Já nada é estanque e a língua baixa eclode sem a menor restrição. Cabe-lhe trazer um acréscimo de vitalidade, criar uma aproximação, produzir "real" através da sua simples presença.

Isto não deveria no entanto permitir que ficassem silenciadas certas reservas em relação a um tal tratamento da língua. A materialidade evidente do vocabulário investido não consegue escapar sempre às ameaças de estereotipia porque, se é certo que faz apelo a um vocabulário fora das normas, trata-se ao mesmo tempo dum vocabulário sem surpresas, muitas vezes rombo, desgastado. A sua energia provém do facto de ter sido proibido até agora. O que desconcerta não é o seu uso em palco, mas sim o facto de ser desprovido daquela força poética de que deram mostras os grandes defensores duma tal abordagem, de Villon a Jarry e Céline. Falta-lhe o "r" de "*Merdre*". No fundo trata-se de verdadeiros *ready-made* da língua baixa normalmente utilizada em certos meios e as palavras que acedem ao palco vêm directamente desse quotidiano, dessa margem: são recuperados tal e qual, sem obra de transformação. Como em Duchamp, é com certeza esse o projecto, mas por vezes ouvem-se "merdas", "caralhos" e "foda-se" com a mesma indiferença que se pode sentir hoje diante dos urinóis que causavam escândalo nos anos 20. Estes materiais podem interessar, mas o que se lamenta muitas vezes é a ausência de uma força poética capaz de lhes inculcar poderes novos, desconhecidos... Permanecem "materiais", mas podemos perguntar-nos se a simples transposição da rua para o palco não tem limites, e bem flagrantes.

Outra interrogação: consegue-se realmente produzir um "efeito de real"? Não fazer caso das conveniências suprime, é certo, um certo bloqueio, mas ao mesmo tempo

pode provocar a impressão de desconhecer os seres que se entregam a tais liberdades de linguagem. Da sala, adivinha-se a sua desorientação de que a língua baixa dá conta. Mas o abuso de língua baixa engendra um sentimento de irrealidade, de construção intelectual a tal ponto que, em cima dum palco, essas personagens que a manipulam de forma exultante podem parecer-nos todas tão estranhas como no passado príncipes bem falantes. Assim, valoriza-se a "língua baixa" à custa da "língua alta", mas, por excessivamente explícito, demasiado voluntarista, não acabará o programa por contrariar o "efeito de real"?

A língua baixa utilizada sem complacência traz uma energia desconhecida, mas ela é ainda mais interessante quando, da sala, seguimos o percurso dos seres revoltados a quem faltam as palavras, estão desprovidos de palavras e daí, sem que se dêem conta, provém também a sua desorientação. Privados da "língua alta" à qual não têm acesso e da qual, de resto, também desconfiam, entregam-se à "língua baixa", reduzida a um vocabulário restrito e violento. É o seu único socorro e então a energia que os habita limita-se a rudimentos de linguagem. Nesta pobreza, não se reconhece só o "real" mas também a falta de palavras, a terrível pauperização linguística de toda uma geração. Há nisso algum sofrimento, e não só liberdade, como, a maior parte das vezes, se tende a pensar. Estes praticantes da "língua baixa" fazem pensar em Calibã da *Tempestade*. Na sua frustração, nos seus interditos dos livros reservados só a Próspero. Se a personagem pode ignorá-lo, nós, da sala, sabemos. E, no fim de contas, o autêntico "efeito de real" que a "língua baixa" produz é justamente esse "efeito de sofrimento": esses jovens, muitas vezes românticos não assumidos, julgam-se livres, mas, na realidade, estão totalmente desprovidos de liberdade. Falta-lhes a língua, mas combatem, como guerreiros vingadores, trazendo na boca palavras grosseiras que atiram como armas brancas. Estes "jovens em cólera" para quem a língua nobre parece suspeita e é ininteligível, revelam através do uso da "língua baixa" uma exclusão, a sua, como os limites da luta que travam.

O ser reduzido às imprecações é um revoltado desarmado.

Tradução de Luís Varela

Crises de representação

Paulo Eduardo Carvalho

Se decidirmos nunca usar a violência continuaremos sem ter feito nada para tornar o mundo menos violento.
(Bond 1977: 17)¹



<
Limpendo o espelho
(*Cleaning the Mirror*),
performance de Marina
Abramović,
30 de Novembro de 1995,
fot. Sean Kelly Gallery,
Nova Iorque
[cortesia da artista e da
Sean Kelly Gallery].

Leor,
de Edward Bond,
enc. William Gaskill, Royal
Court Theatre, 1971
(Harry Andrews),
fot. John Haynes.

>

Num dos 17 "argumentos" que integram a peça de Martin Crimp (*A Tentados* (*Attempts on Her Life*, 1997), um conjunto de vozes anónimas discute a obra de uma artista suicidária. O objecto da sua discussão acesa é a exibição pública de uma colecção de objectos, muito à maneira de alguns dos artistas britânicos associados com a histórica exposição *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*², apresentada na Royal Academy of Arts, entre 28 de Setembro e 28 de Dezembro de 1997:

– Aquilo que vemos aqui são diversos objectos associados com as tentativas de suicídio da artista durante os últimos meses. Por exemplo: frascos de remédios, registos de internamentos hospitalares, polaróides dos diversos homens seropositivos com quem ela teve deliberadamente relações sexuais não protegidas, bocados de vidro partido...

– Bilhetes de suicídio.

– ...sim, e as paredes da galeria foram, é claro, revestidas com muitos dos seus bilhetes de suicídio. Além das polaróides, existem uns registos de vídeo assaz "desagradáveis", devo dizê-lo, dessas mesmas tentativas. (Crimp 2000: 186)

Mas o texto de Crimp é mais do que uma evocação satírica de tais experiências no domínio das artes visuais – algumas delas, com importantes ligações ao universo da *performance*. Nessa mesma cena, o dramaturgo consegue dar voz a reacções muito distintas a uma proposta tão radical, entre as que vêem nela "pura auto-indulgência" e as que a consideram "uma obra que marca uma época", listando uma série de adjectivos só aparentemente contraditórios, que podem servir para caracterizar muita da criação contemporânea:

– É comovente. É oportuna. É perturbadora. É engraçada. É doentia. É sexy. / É profundamente séria. É divertida. É criptica. É obscura. É altamente pessoal e ao mesmo tempo levanta questões vitais sobre o mundo em que vivemos. (*Ibidem*: 192)

Perto do fim da cena, esta discussão é alargada ao teatro. Respondendo à voz mais crítica, que insistia que "toda a sua obra se torna uma mera representação cínica e é duplamente repugnante", uma outra voz, mais

¹ Naturalmente, esta e outras traduções, quando não identificadas de outro modo na bibliografia, são de minha responsabilidade. O mesmo se aplica aos títulos de algumas peças que nunca tiveram tradução portuguesa.

² Entre os artistas responsáveis pela polémica pública, que conseguiu levar o habitualmente restrito mundo das artes visuais a um público mais alargado, podem referir-se os nomes de Helen Chadwick, Tracey Ermin, Chris Ofily ou Damien Hirst.

>

A grande paz,
de Edward Bond,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
1987 (Alda Rodrigues
e José Wallenstein),
fot. Paulo Cintra.



>

Martin Crimp,
fot. Karen Kopinski.

empenhada na defesa do valor da obra da artista, expande a analogia aos domínios das artes performativas, sugerindo:

– É teatro – exacto – para um mundo no qual o próprio teatro morreu. Em lugar das convenções ultrapassadas do diálogo e das chamadas personagens arrastando-se para os embaraçosos desenlaces do "teatro", Anne oferece-nos um puro diálogo de objectos: de couro e vidro, de vaselina e aço; de sangue, saliva e chocolate. Ela oferece-nos nada mais nada menos do que o espectáculo da sua própria existência, a "pornografia" radical – se é que posso usar esta muito estafada palavra – do seu próprio corpo partido e abusado – quase crístico. (*Ibidem*: 192-193)

Numa reacção final à acusação de que todos nós teremos "já visto isso tudo no chamado 'radicalismo' dos anos sessenta barra setenta", uma outra ou a mesma voz citada antes acrescenta:

– Visto – talvez. Mas não visto de novo, não visto agora, não visto no contexto de um mundo "pós"-radical, pós-"humano" onde os gestos do radicalismo assumem um novo significado numa sociedade na qual o gesto radical é simplesmente mais uma forma de divertimento, isto é, mais um produto – neste caso um objecto artístico – para ser consumido. (*Ibidem*: 194)

>

Rei Lear,
de William Shakespeare,
enc. Peter Brook,
Royal Shakespeare
Company, 1962
(Paul Scofield
e Alan Webb),
fot. Gordon Goode.

Esta troca de argumentos é não só um brilhante exemplo metadramático de consciência artística – crucial no contexto de uma peça cujas audácias mais radicais consistem na eliminação de personagens individuais e na composição de uma série de argumentos caleidoscópicos em torno de uma protagonista ausente – Anne – sucessivamente identificada com uma artista suicida, uma terrorista, uma estrela de cinema pornográfico, uma militante *new age*, um carro, etc. –, mas também uma das mais lúcidas caracterizações de algumas das tendências do teatro contemporâneo, particularmente aquele no contexto no qual Crimp trabalhava, isto é, o teatro britânico de meados dos anos noventa. (*A)tentados* condensa no seu título ambíguo tanto o retrato cru do mundo violento





<
O produto,
de Mark Ravenhill,
enc. João Cardoso,
ASSÉDIO, 2007
(Micaela Cardoso
e João Cardoso),
fot. Ana Pereira.

em que todos vivemos, como o reconhecimento de que, talvez, o teatro no final do último milénio não pudesse ser mais do que isso, uma série de "tentativas", e já não uma ficção organizada, oferecida aos espectadores com base na ideia de que o que eles vão ver é real – muito embora num outro momento da mesma peça esta dimensão do teatro seja igualmente discutida:

– É claro que não existe nenhuma *história* para contar... (...) nem personagens. (...) Certamente que não num sentido convencional. (...) Mas isso não quer dizer que não seja necessária alguma habilidade. (...) Uma vez que nós continuamos a precisar de sentir que aquilo que vemos é real. (...) Não é só representação. (...) É, de facto, mais exactidão do que representação – pela simples razão de que está realmente a acontecer" (*Ibidem*: 210).

Independentemente da nossa opinião sobre a peça de Martin Crimp – e a minha é que ela permanecerá como uma das experiências mais radicalmente inovadoras da dramaturgia ocidental do final do século XX –, penso que todos poderemos estar de acordo relativamente ao modo como no texto se diagnosticam alguns dos já referidos desafios que se colocam ao teatro contemporâneo, mais precisamente, a situação impossível a que parece estar condenado: a necessidade de renovar a sua convicção numa arte de alcance humanista – ou, dito de outra maneira, de reafirmar a dimensão humana da humanidade que é a sua matéria – e, ao mesmo tempo, a obrigação de se ocupar e até mesmo de revelar a inumanidade que acompanha a nossa experiência colectiva, nas suas diversas configurações históricas. Encarada nesta perspectiva, uma peça como *(A)tentados* apresenta-se como sintoma de uma crise mais vasta que afecta todas as questões ligadas à violência destrutiva e até mesmo à "simples" brutalidade: uma crise de representação. A reacção sofisticada encontrada por Crimp face à sua consciência da impossibilidade de representar o mundo em toda a sua crueldade foi a de explorar a capacidade da voz para criar espectros de realidade, uma estratégia que também lhe

permitiu preservar algum espírito lúdico, humor e, frequentemente, ironia.

Neste sentido, seria possível considerar que o teatro de Crimp é pós-dramático – não tanto de acordo com a visão de Hans-Thies Lehman (2002), que interroga sobretudo a fixidez do texto escrito, mas talvez mais na esteira da sugestão de Jean-Pierre Sarrazac (2002) relativa à permanente necessidade de renovação – por vezes, radical – das formas dramáticas. Alguns dos contemporâneos do dramaturgo britânico, com uma distinta convicção nos espaços de realidade que o teatro é ainda capaz de criar, têm explorado áreas interditas da representação, desse modo propondo novas imagens verbais ou visuais, extremamente poderosas, muitas vezes também perturbadoras, empenhadas em renovar a capacidade do teatro em transmitir visões provocatoriamente mais distópicas do mundo. No contexto da tradição britânica, entre os dramaturgos que anteciparam as experiências audaciosas da geração mais nova que se revelou em meados dos anos 90, encontramos, entre outros, os nomes de criadores como Edward Bond, Howard Brenton e Howard Barker.

Os "efeitos agressivos" de Bond tornaram-se tão conhecidos como as suas posições face a uma era dominada pela banalização, servidas pela funda convicção de que só poderemos permanecer humanos se formos radicais. Neste sentido, ele terá sido um dos primeiros dramaturgos britânicos a reconhecer na violência cénica uma dimensão indispensável do teatro contemporâneo, justamente porque:

A violência molda e domina a nossa sociedade e se não deixarmos de ser violentos não teremos futuro. As pessoas que não querem que os escritores escrevam sobre a violência querem impedi-los de escrever sobre nós e o nosso tempo. Seria imoral não escrever sobre a violência. (Bond 2000a: 34)

Edward Bond regressava, assim, às lições de alguns dos gregos e dos romanos antigos, bem como dos isabelinos

>

*Ruínas**(Zerbombt / Blasted),*

de Sarah Kane,

enc. Armin Petras,

Schauspiel Frankfurt, 2003,

fot. João Tuna.



e jacobitas, para desenvolver um projecto complexo que se apresentava como simultaneamente ético e estético, baseado na renovação das modalidades de representação de actos bárbaros. A inclusão em algumas das suas peças de cenas violentas e horríficas, como o apedrejamento do bebé em *Salvo* (*Saved*, 1964) ou o canibalismo em *Amanhecer* (*Early Morning*, 1967), apresentava-se como uma estratégia de desafio potencialmente conducente a novos tipos de consciência. Há algo na *démarche* artística do dramaturgo que antecipa a referida crise de representação. Independentemente da nossa opinião sobre o sucesso das suas propostas e posições, aquilo que importa sublinhar é que tudo foi feito com base numa convicção quase espiritual na necessidade de renovar os poderes do teatro:

Todos nós – mesmo os que nasceram depois – somos sobreviventes de Babi Yar, Auschwitz e Hiroshima. Não é certo que todos sejamos capazes de sobreviver a “este” século, que a qualidade do que é ser humano sobreviva à violência e à banalidade. Temos de criar um novo teatro. Será diferente dos teatros dos gregos e dos jacobitas, mas servirá o mesmo propósito: criar a imagem humana. É por isso que temos de aprender a acreditar novamente no teatro. (Bond 2000b: 170)

Numa entrevista concedida ao jornal londrino *The Independent*, na semana de estreia de *Ruínas* (*Blasted*, 1995), Sarah Kane confessava:

Quando li *Salvo*, fiquei profundamente chocada com o bebé a ser apedrejado. Mas depois pensei... se alguém diz que não podemos representar alguma coisa, então... está a negar a sua existência, e isso é uma coisa extraordinariamente ignorante de se fazer. (*apud* Saunders 2002: 1996)

Penso que aquilo que estou a tentar dizer é que, no caso destes dramaturgos, o retrato linguístico e visual da violência surge paralelamente a um sentido de propósito moral e a uma necessidade de revitalização dos poderes

expressivos do teatro e do seu potencial comunicativo. Nada disto será novo em termos históricos, mas, para regressar a Crimp, a verdade é que se manifestou com uma renovada intensidade e um empenho partilhado na última década do século XX – confirmando a sugestão de David Edgar de que “o grande projecto do teatro britânico desde 1956, isto é, a ‘anatomização da sociedade contemporânea’ tem conseguido sobreviver através de uma sucessão de novas ‘vagas’” (Edgar 2003). As formas apresentaram-se variadas e podiam ir desde uma estilização refinada até a um tipo mais cru de realismo, quando não mesmo de hiper-realismo. Ultrapassando os modelos aristotélicos da catarse ou os mecanismos de “distanciamento” brechtianos, muitos destes dramaturgos mostravam-se apostados numa experiência mais visceral, de ressonâncias quase artaudianas, que explica as diferentes propostas de caracterização que foram recebendo como os “Novos Jacobitas”, os “Novos Brutalistas” ou os praticantes de um teatro “atirado-para-a-cara” (*In-Yer-Face*) – a designação que conquistaria maior popularidade devido ao sucesso do livro de Aleks Sierz, publicado em 2000.

O facto de muitas das questões abordadas por estes dramaturgos nas suas obras se prenderem com o mundo consumista e globalizado em que quase todos nós vivemos tornou algumas das suas peças particularmente atraentes tanto para os criadores teatrais como para os espectadores dos mais variados países. A atenção concedida a alguns destes dramaturgos britânicos foi talvez maior em culturas teatrais com uma dramaturgia nacional menos expressiva, como terá sido o caso de Portugal, cujos actores e encenadores há já muitas décadas vêm contribuindo para uma renovação e actualização dos repertórios escolhendo justamente estes autores.

Entre a geração mais jovem, todas as peças de Sarah Kane – *Ruínas*, *O amor de Fedra*, *Purificados*, *Falta* e *4.48 Psicose* – foram encenadas em Portugal, nalguns casos mais de uma vez. Um outro bom exemplo é o de Mark Ravenhill, do qual os espectadores portugueses já puderam



<

Ruínas

(Zerbombt / Blasted),

de Sarah Kane,

enc. Armin Petras,

Schauspiel Frankfurt, 2003,

fot. João Tuna.

ver *Comprar e foder* (por duas vezes, em 1999 e 2006 com título em inglês e em 2007, sob o título *Foder e ir às compras*), *Algumas polaróides explícitas*, *Fausto morreu*, *O produto* e *O corte*. Outros casos mais isolados incluem as criações de *Pêssegos*, de Nick Grosso, *Quase (Closer)*, de Patrick Marber, *Azul/Laranja*, *Marcas de sangue (Bruises)*, de Judy Upton, e até algumas das peças de Martin McDonagh, com destaque para o mais recente *The Pillowman: O homem almofada*. A obra de dramaturgos britânicos de gerações anteriores com algumas afinidades éticas ou estéticas com esta geração foi também sendo representada em Portugal, com alguma regularidade, como é o caso de Edward Bond, Howard Barker, Caryl Churchill ou Harold Pinter.³

Muitos outros exemplos poderiam ser evocados, mas o meu principal interesse aqui é o de registar a presença significativa de muitas destas peças nos palcos portugueses. Outros dramaturgos estrangeiros que partilham algumas das características da geração britânica referida acima – muitos dos quais sofreram a influência formativa do Royal Court Theatre, em Londres – têm também atraído a atenção dos nossos encenadores e actores, como é o caso de *Parasitas* e *Cara de fogo*, de Marius von Mayenburg, de *Terrorismo* e *Brincando com a vítima* (que teve por título em português *No papel da vítima*, em 2004), dos irmãos Presniakov, ou de *Plasticina*, de Vassili Sigarev.

Naturalmente, entre estas peças encontramos algumas que exibem um uso mais cuidadosamente estruturado da violência e outras que tendem a fetichizá-la, promovendo uma quase glamorização voyeurística dessa mesma violência, com resultados muito pouco interessantes. Tal como Aleks Sierz oportunamente observou, embora seja possível reconhecer que a utilização do tabu e da provocação torna algumas destas peças intrinsecamente políticas, devemos também reconhecer que esta intensidade corre o risco de produzir um teatro simultaneamente trivial e voyeurístico (cf. Sierz 2002: 12).

Do ponto de vista da crítica de teatro, alguns dos aspectos mais interessantes envolvidos na discussão das

produções portuguesas de algumas daquelas ficções estrangeiras prendem-se tanto com a avaliação do seu impacto numa outra sociedade e cultura, como com a identificação das estratégias cénicas utilizadas pelos nossos criadores para lidar com as expressões verbais e visuais da violência, tão dominantes em algumas delas. Qualquer reflexão sobre a gratuitidade ou, pelo contrário, a expressão consequente da violência nesses textos poderá conhecer interessantes desenvolvimentos se articulada com um levantamento do modo como encenadores e actores têm conseguido lidar com situações destinadas, a maior parte das vezes, a despertar as consciências, através da produção de efeitos específicos, também sensoriais, sobre o público.

O problema com a representação da violência no teatro é que ela tem de escapar tanto à superficialidade como à vulgaridade, buscando um tipo muito particular de intensidade que deverá variar de acordo com a peça e as estratégias convocadas pelo seu autor, mas que terá sempre de ser capaz de se erguer acima da banalização a que sistematicamente a condenam os mecanismos mediáticos do nosso mundo contemporâneo. A violência apresenta-se, assim, como um desafio extraordinário para a qualidade liminal do teatro: justamente porque a realidade de qualquer situação no teatro é ao mesmo tempo um facto e uma ficção, tanto o dramaturgo como aqueles que dão voz e corpo à sua ficção têm de saber explorar o extraordinário potencial imaginativo e criativo desse espaço de liminalidade absoluta que é o palco. A representação da violência apresenta-se como particularmente apta para trazer de volta, ou para sublinhar, a dimensão de acontecimento de que o teatro parece tantas vezes – orgulhosamente – afastado. Verbalmente enunciada ou fisicamente representada, a violência no teatro parece só justificada – isto é, resgatada da banalidade em que muita da indústria do divertimento a converteu – quando abre algum tipo de espaço para novos entendimentos.

Na minha opinião, isso implica um equilíbrio delicado e um controlo informado das muitas linguagens envolvidas

³ Para um levantamento mais exaustivo e rigoroso, consulte-se a CETbase: www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm.

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



na criação e comunicação teatral, de modo a que a percepção do espectador possa ser correctamente orientada no sentido intelectual e/ou sensorial do que é dito ou fisicamente expresso em cena. No caso do teatro ainda baseado na encenação de alguma ficção dramática que lhe preexiste, o processo através do qual as palavras são reforçadas, alargadas ou eventualmente anuladas é sempre muito delicado, dado o potencial envolvido em todas as outras expressões não verbais.

Baseado na experiência das encenações portuguesas de algumas das peças identificadas atrás, arriscaria a dizer que existe muitas vezes uma reticência na nossa prática teatral em lidar de um modo mais ousado e radical com alguns dos desafios violentos representados por esses textos. Uma reticência que, nos melhores dos casos, pode também conduzir a experiências teatrais que se apresentam como mais "poéticas" e simultaneamente mais intelectual e emocionalmente desafiadoras do que a simples leitura das peças poderia sugerir. Mas, noutros casos, a opção pelo que pode parecer uma abordagem mais "humanista" a ficções aparentemente pessimistas ou nihilistas pode também resultar numa trivialização dos propósitos originais e das possibilidades abertas por essas ficções dramáticas. O perigo oposto é também verdadeiro, e o reforço mimético de muitos dos horrores ditos ou representados numa dada peça pode limitar-se a emprestar uma espécie de brilho pós-moderno à violência, desse modo contribuindo para a indiferença ou apatia do espectador.

O momento em que, em *Rei Lear*, são arrancados os olhos de Gloucester pode ser executado de maneiras muito diversas, mas deverá sempre ser parte integral da crueldade retratada na peça que Shakespeare escreveu. O seu poder de perturbação poderá ser mais importante agora do que quando Shakespeare compôs a peça, porque está intimamente associado à expressão da desordem e da tirania, bem como à capacidade dos homens para a realização de actos brutais e cruéis. Seja através do medo ou do choque, a experiência da violência cénica pode

ainda desempenhar um papel importante na formação de uma consciência colectiva de que o nosso mundo é, muitas vezes, abalado por acontecimentos terríveis. Para aqueles que ainda vêem no teatro uma espécie de destilação das experiências humanas concretas, então o teatro terá necessariamente de se ocupar também das suas manifestações mais sombrias. Não é tanto uma questão de acrescentar mais violência, brutalidade ou crueldade ao nosso mundo, mas, como sempre em arte, de estarmos vigilantes relativamente aos meios utilizados para uma compreensão mais abrangente e, por isso mesmo, mais complexa do nosso mundo.

Referências bibliográficas

- BOND, Edward (1977), "Author's Note: On Violence", in *Plays One*, London, Eyre Methuen, pp. 9-17.
- (2000a), *Selections from the Notebooks of Edward Bond (Diaries, Letters and Essays)*, Vol. 1 (1959-1980), London, Methuen.
- (2000b), *The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, London, Methuen.
- CRIMP, Martin (2000), *Peça com repetições / (A)tentados*, trad. Paulo Eduardo Carvalho, Porto, Campo das Letras.
- EDGAR, David (2003), "Secret Lives", *The Guardian*, 19 de Abril.
- KANE, Sarah (1995), "A Very Angry Young Woman", entrevistada por Clare Bayley, *The Independent*, 23 de Janeiro.
- LEHMAN, Hans-Thies (2002), *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- SAUNDERS, Graham (2002), *"Love me or kill me": Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, M.U.P.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Porto, Campo das Letras.
- SIERZ, Aleks (2000), *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber.
- (2002), "In-Yer-Face Theatre: New British Drama Today", *Anglo Files: Journal of English Teaching*, nº. 126, pp. 8-14.



O teatro indiano em inglês

Com uma referência especial à cena teatral contemporânea em Mumbai¹

Deepa Punjani

Num artigo sobre o teatro indiano em inglês, Adil Jussawalla, um conhecido poeta e crítico, começava por fazer uma citação assumidamente manipulada do famoso criador teatral e activista, Safdar Hashmi: "Quer se esteja num teatro de língua bengali, marata, canará, telugu, tamil, garhwali ou até mesmo nessa coisa impossível chamada teatro indiano em inglês, é preciso ver teatro de outras línguas...". Ao destacar as palavras a negrito, Jussawalla estava a chamar a atenção para o facto de, apesar das pobres imitações das farsas e comédias oriundas do West End ou da Broadway e desse híbrido que é a comédia "Hinglesa"², o teatro inglês na Índia ter conseguido deixar as suas marcas. Baseado na sua própria experiência das peças inglesas que tinha visto na Índia e dos dramaturgos que conheceu, Jussawalla sublinhava assim a importância do género, por muito peculiar ou "impossível" que lhe pudesse parecer.

Já passou algum tempo sobre aquele artigo; pelo menos, o tempo suficiente para eu própria acrescentar algo às palavras de Safdar Hashmi, que ainda conservam a ironia suficiente para todos aqueles que têm sido observadores atentos desta realidade teatral. Atrevo-me, assim, a acrescentar um breve parêntesis àquela citação, falando antes de "essa coisa (im)possível", uma vez que me proponho caracterizar a situação da cena teatral contemporânea em Mumbai, em tudo aquilo que se prende com o teatro indiano em inglês. As alterações que este

tipo de teatro vem conhecendo desde os anos cinquenta não são necessariamente dramáticas, mas apresentam-se como expressivas dos diferentes caminhos explorados. De modo a debater quais têm sido essas alterações e a isolar a experiência do teatro indiano em inglês, convoquei para este artigo um conjunto de peças – umas mais antigas, outras mais recentes – bem como os responsáveis pela sua composição e/ou realização cénica.

Esclareça-se que não é minha ambição oferecer uma perspectiva cronológica ou histórica deste género teatral. Do mesmo modo, esta não pretende ser uma abordagem exaustiva. O que gostaria de fazer seria analisar aquilo que assegura uma identidade própria ao teatro em língua inglesa na Índia. Em primeiro lugar, é importante esclarecer do que estamos a falar. Será que teatro indiano em inglês é a mesma coisa que teatro inglês na Índia? Ou serão duas realidades distintas? Ainda que as consideremos distintas, existirão sempre algumas sobreposições, especialmente no caso de adaptações e traduções mais bem sucedidas. Mas uma vez que as peças estrangeiras que habitualmente são levadas à cena têm, de qualquer modo, um apelo internacional, capaz de transcender fronteiras socioculturais e geográficas, não terão as duas realidades o mesmo sentido?

Um público indiano achará tão difícil acompanhar o inglês quinhentista e seiscentista de Shakespeare como um qualquer cidadão britânico actual. Mas Shakespeare em adaptação tem-se revelado tão maleável como o barro.

<

Turel,

de Swar Thounaojam

(Kumud Mishra no papel

de Luwangcha), 2007,

fot. Kavi Bhansali.

¹ Mumbai, também conhecida como Bombaim, é a capital do estado indiano de Maharashtra. Com uma população na ordem dos 13 milhões de habitantes, é a cidade mais populosa da Índia (N.T.).

² A expressão original usada pela autora é "Hinglish", que parece cruzar *Hindi* com *English* (N.T.).

E quanto a outros dramaturgos internacionais como Ibsen, Pirandello, Beckett, Havel e muitos outros? A resposta é que têm sido realizadas na Índia algumas bem sucedidas produções em inglês das suas peças. Ao mesmo tempo, uma peça com uma língua mais específica como o marata pode revelar-se estrangeira para uma companhia indiana que esteja habituada a representar em inglês.

Por isso, a minha opinião sobre esta questão é que sejam quais forem as nossas definições, elas serão sempre relativas à produção em causa. Razão pela qual seria injusto e provinciano sugerir que as peças estrangeiras não podem ser consideradas como parte do teatro indiano em língua inglesa. Tudo depende da peça e do modo como foi encenada e representada. Por exemplo, a encenação de *A gaivota*, de Tchekov, por Jaimini Pathak, em 2006, seguia de perto o texto original – talvez com algumas pequenas alterações – e revelou-se uma excelente experiência teatral. No sentido contrário, fiquei particularmente desanimada com a leitura cênica de *Gidaha*, de Vijay Tendulkar – traduzida como *Os abutres*, a partir da peça marata original – realizada por membros experimentados do mais respeitado de todos os agrupamentos de língua inglesa na cidade – o Theatre Group. Assim, qualquer produção boa e credível em inglês, parta ela de uma peça originalmente indiana ou estrangeira, apresenta-se justificadamente como parte da cena teatral indiana em língua inglesa.

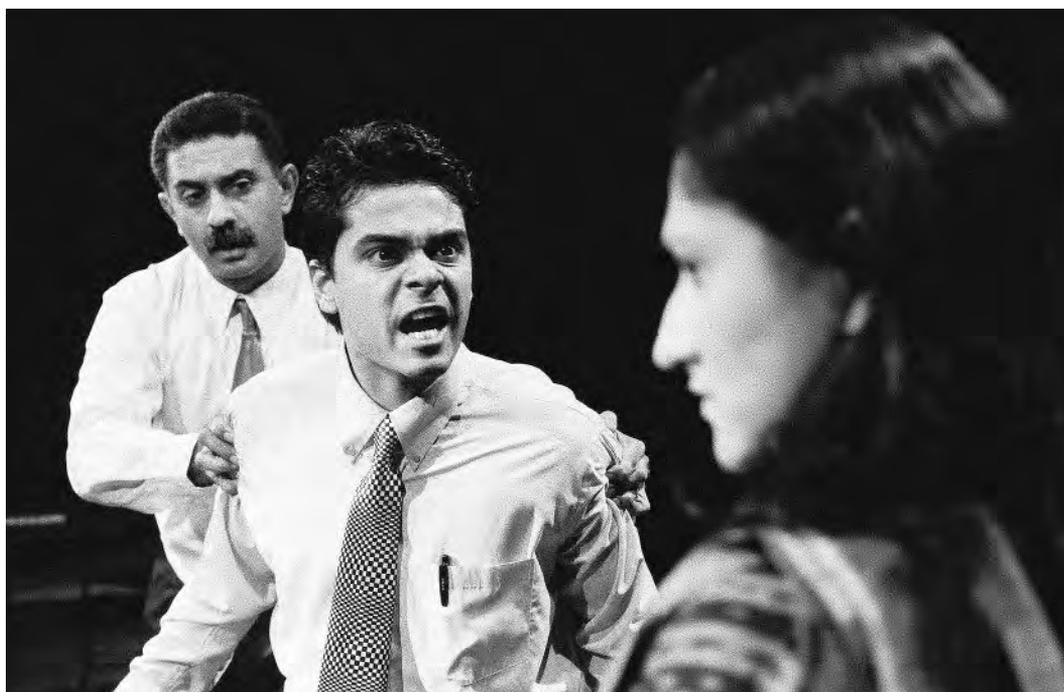
De um modo mais específico, contudo, teatro indiano em inglês refere-se a todas as vozes indianas que escrevem em inglês. Foram os dramaturgos, afinal de contas, quem moldaram e definiram este género, conferindo-lhe novos contornos. Mas ao contrário do romance indiano em inglês, que atingiu a sua maturidade em meados do século XX, através dos contributos de escritores como R. K. Narayan, Rajá Rao e Mulk Raj Anand, a peça inglesa na Índia começou por ser sobretudo uma importação do Ocidente. Embora seja possível referir algumas excepções – tais como *Os perseguidos* (*The Persecuted*), de Krishna Mohan Banerjee, uma peça do século XIX, ou, mais tarde, já em

meados do século XX, uma peça chamada *Asilo* (*Asylum*), de Erna Vatchanghandy, o teatro inglês em Mumbai foi durante muito tempo dominado por dramaturgos estrangeiros, produções ao estilo da Broadway e as já referidas comédias "hinglesas" popularizadas por Bharat Dabholkar.

Existem pelo menos cinco a seis razões para este desenvolvimento relativamente tardio da peça indiana em língua inglesa: razões históricas – práticas e de atitude –, razões que se prendem com a aceitabilidade e o conforto, e, finalmente, com a apatia. As razões históricas são fáceis de explicar: o teatro inglês na Índia começou por ser o domínio de ingleses, que construíram teatros para assegurar o seu próprio divertimento e para a recolha de dinheiro para a caridade. Quanto às razões de ordem prática e ligadas a questões de atitude, convirá recordar que uma peça, ao contrário de um romance, precisa do teatro para transmitir toda a sua complexidade. Claro que é possível ler uma peça, mas nunca será a mesma experiência vê-la. Mais uma vez, é possível ter uma peça extraordinária sobre a experiência indiana, mas o problema surge se os actores disponíveis não estiverem enraizados nessa experiência. O mesmo argumento pode ser alargado à própria peça: na qualidade de um dramaturgo e actor urbano, falante de inglês, como é que eu posso ultrapassar a barreira da língua para comunicar a experiência específica de uma cultura regional ou até mesmo local? Mas podemos complicar ainda mais as coisas: se a língua inglesa é falada de modo diferente em todo o mundo, essa diversidade torna-se ainda maior num país tão vasto e com tantas diferenças como a Índia. A verdade é que existem tantas variantes de "inglês" indiano como línguas e dialectos indianos.

É um facto cientificamente confirmado que a nossa língua mãe tende a exercer uma influência considerável no modo como uma segunda língua como o inglês é entendida, aprendida e utilizada. Num cenário urbano como Mumbai, pode ser mais fácil aprender e falar a língua, mas mesmo aí basta escutar com atenção para descobrir as diferenças subjacentes. Em Mumbai, existia, a dada

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



<

Ácido (Acid),
de Anupama
Chandrashekar.

altura, uma clara divisão entre as pessoas do sul e os que vivem nos subúrbios, e o teatro não constituía qualquer excepção. O tipo de teatro praticado no sul da cidade, dominado pela língua inglesa, era frequentemente visto como elitista, um entendimento que, embora exagerado, não se afigura inteiramente sem fundamento.

Em termos de atitude, o indiano médio e muitas das pessoas ligadas ao teatro, jovens e velhos, raramente se esforçam por sair do microcosmo da sua realidade imediata. Consequentemente, as suas peças revelam-se muitas vezes superficiais, insuficientemente aferidas ao real e, nalguns casos, repletas de estereótipos. Este problema sério não afecta unicamente o teatro indiano em inglês, mas manifesta-se talvez de forma mais aguda neste género teatral.

O sucesso de uma peça indiana em língua inglesa depende em larga medida da aceitação do uso do inglês como meio de comunicação e, conseqüentemente, como modo de estabelecer uma ligação com as minúcias dos aspectos socioculturais, que integram o guião e o espectáculo. Mais complicada é a questão de uma personagem para a qual o inglês é uma língua estrangeira. Um modo sábio e sem dúvida mais indicado de contornar este problema é o de utilizar uma qualquer língua ou dialecto regional juntamente com o inglês. Muitos dos dramaturgos actuais têm adoptado esta abordagem.

Por último, a apatia: se no Ocidente, o teatro não é uma profissão fácil de se ter, a história mostra-se ainda pior na Índia. Em resultado disso, muitos dos seus profissionais, sejam eles dramaturgos, encenadores, actores ou designers de som ou de luz, confrontam-se frequentemente com problemas tão básicos como a falta de financiamento, de recursos e de infra-estruturas. O espaço é um dos principais problemas. A maior parte dos agrupamentos indianos de língua inglesa na cidade dispõe unicamente de dois sítios onde podem representar, o Teatro Prithvi e o Centro Nacional para as Artes do Espectáculo (CNAE). Naturalmente, torna-se muito difícil arranjar datas disponíveis. Este problema é agravado pelo elevado custo

de alugar exigido por uma instituição como o CNAE, que pratica valores considerados proibitivos pelas companhias mais jovens. Enquanto alguns encenadores, como Sunil Shanbag, tentam fazer face a este problema criando peças que possam ser representadas em qualquer sítio, outros, como Atul Kumar, da The Company Theatre, desenvolveram o conceito de teatro doméstico. Muitos dos jovens têm explorado espaços alternativos, como galerias e bares, para a representação das suas peças.

Mas o facto é que, não obstante este conjunto de dificuldades, a escala da actividade teatral numa cidade como Mumbai é inimaginável. Apesar do recente aparecimento de muitas novas peças, o teatro indiano em inglês é apenas uma pequena parte da multilingue paisagem teatral da cidade.

Gostaria de começar por referir alguns dos dramaturgos que escreveram peças indianas originais em língua inglesa e que se encontram entre os nomes mais importantes da cena teatral contemporânea na Índia. Nem todos eles trabalham em Mumbai, embora as suas peças tenham sido aí representadas.

Partap Sharma iniciou a sua carreira como dramaturgo nos anos sessenta. As suas peças mais recentes são *Zen Kahta* (2005) e *Sammy!* (2006). Foram ambas encenadas por Lillette Dubey, director da companhia Prime Time Theatre. Estas duas peças de Sharma apresentam problemas tanto a nível textual como cénico: tudo parece muito conveniente. Ambas funcionam bem ao nível do divertimento, mas deixam pouco espaço para qualquer tipo de crítica ou de discussão.

As três peças seguintes fazem parte dos primeiros exemplos de um teatro indiano em inglês verdadeiramente original, sendo frequentemente referidas como responsáveis pela criação de uma experiência indiana viva e intensa. *O Senhor Behram (Mister Behram)*, do Dr. Gieve Patel, escrita nos anos oitenta, desenrola-se em torno da personagem que lhe dá título, um advogado altamente respeitado no Raj britânico, cuja vida é destruída quando revela um amor considerado não natural pelo seu género

>
Instantâneos
de um álbum
(*Snapshots
from an Album*),
de Shiv Subramanyam.



e protegido, chamado Nanhu. *Casa Doongaji* (*Doongaji House*, 1978), de Cyrus Mistry, é sobre um casal Parsi que vive num edifício quase em ruínas chamado "a casa Doongaji". A peça foi um enorme sucesso na sua estreia, mercê também da encenação de Toni Patel, uma figura importante do teatro indiano em inglês durante os anos setenta e oitenta. Por último, *Legado de raiva* (*Legacy of Rage*), de Cyrus Mistry, foi encenada por Joy Fernandes em 2005 e ocupa-se das trágicas reviravoltas na vida de uma família do Leste da Índia. Embora a encenação não tenha correspondido ao que se esperava, a peça revelou-se uma experiência louvável em termos da intriga, da caracterização e da fineza da sua estrutura.

Gurcharan Das pertence à mesma geração de Partap Sharma e do Dr. Gieve Patel, tendo sido responsável, até à data, pela composição de três peças. *Larins Sahib* foi mesmo apresentada no âmbito do Festival Fringe de Edimburgo, numa produção dirigida por Rahul da Cunha, um outro nome importante no teatro indiano em inglês. A acção da peça decorre no período após a morte de Ranjit Singh, quando os ingleses chegaram ao Punjab, e ocupa-se da alteração das relações entre os britânicos e a população do Punjab antes da criação da Índia britânica.

O número de peças originais indianas em inglês tem aumentado consideravelmente desde o início dos anos noventa. Tendo começado a escrever para teatro no final da década anterior, Mahesh Datani é habitualmente considerado como uma das mais importantes vozes contemporâneas. Tendo já visto três das suas peças – *Dança como um homem* (*Dance Like a Man*), *Soluções finais* (*Final Solutions*) e *Tara* –, diria que o seu trabalho revela sobretudo um talento especial na construção dramática: particularmente hábil na estruturação dos acontecimentos, mostra-se igualmente capaz de inserir as suas personagens na paisagem sociocultural.

Manjula Padmanabhan vive em Dehli e é autor de peças como *Colheita* (*Harvest*) – que arrecadou um prémio Onnasis – e *Fogos escondidos* (*Hidden Fires*), que se ocupa dos extremismos associados ao "comunalismo" e foi

representada em Mumbai durante a edição anual do festival de teatro Prithvi, em 2006.

A contribuição de dramaturgos contemporâneos de Mumbai é muito importante para a expressão que o teatro indiano em inglês conquistou na cidade. Acrescente-se que estes dramaturgos são também encenadores muito competentes, frequentemente responsáveis pela encenação das suas próprias peças.

Ramu Ramanathan, embora subestimado, é de longe o meu dramaturgo indiano favorito a escrever em inglês, sobretudo pela sua capacidade de assegurar uma visão da experiência pan-indiana, mesmo quando as suas peças se ocupam de pessoas e de questões muito específicas. Pelo menos sete das suas peças deveriam figurar em qualquer discussão da situação actual do teatro indiano em inglês: *O rapaz que deixou de sorrir* (*The Boy Who Stopped Smiling*), *Recolher obrigatório* (*Curfew*), *Colaboradores* (*Collaborators*), *3 Sakina Manzil*, *Amigo* (*Yaar*), *Qual é a capital de Manipur* (*What's the Capital of Manipur*) e a mais recente *Algodão 56, Poliéster 84* (*Cotton 56, Polyester 84*). Foi, contudo, *Mahadevbhai (1892-1942)* que assegurou o sucesso de Ramu como dramaturgo. Estreada em 2002, a peça tem sido encenada várias vezes com sucesso. Interpretada pelo actor Jaimini Pathak, *Mahadevbhai...* torna a história algo de contemporâneo e ao fazê-lo recupera uma importante tradição que tende a ser obliterada pelos fenómenos do ódio e preconceito. A forma escolhida é a do contador de histórias, em que um único actor assegura a representação de diversas personagens. A simplicidade do espaço cénico torna a apresentação da peça possível em qualquer lugar. Todas as peças de Ramu surgem marcadas por uma profunda investigação e uma preocupação pelos grupos menos favorecidos da sociedade indiana. O estilo de representação combina habitualmente narrativa, diálogo, canções, música e um humor inimitável. Ramu é o que se pode chamar um criador teatral completo, profundamente envolvido com o teatro e todas as actividades que lhe dizem respeito. É uma pena que uma peça tão importante como



Colaboradores tenha sido ignorada, mas sem dúvida que se trata de um dramaturgo que deixará uma marca única no teatro indiano, e não só no de expressão inglesa.

Shiv Subramanyam é mais conhecido pela sua colaboração com o realizador Vidhu Vinod Chopra no argumento do filme *Parinda*. Para além de ter participado como actor em muitos espectáculos, Shiv começou a escrever para o teatro em 2000. O seu monólogo *Cinco minutos para o Sr. Chaterjee* (*Five Minutes for Mrs. Chaterjee*) foi encenado por Vikram Kapadia no âmbito do espectáculo *Going Solo II*, composto unicamente por monólogos. *Instantâneos de um álbum* (*Snapshots from an Album*, 2001) foi a sua primeira peça longa: embora com alguns bons momentos, trata-se de um exercício nostálgico cujas sucessivas reviravoltas não chegam a atingir a desejável profundidade.

O envolvimento de Vikram Kapadia com o teatro começou em 1981, quando concluiu a sua formação numa escola de representação na cidade, dirigida por Roshan Taneja. Em 1987, criou a sua própria companhia, Masque. A sua primeira comédia negra em dois actos, *De volta ao que era dantes* (*Back with Equal*), estreou no festival de teatro Prithvi em 2002 e foi recentemente publicada pela Sahitya Akademi, uma organização de apoio às artes e à cultura de âmbito nacional.

Zubin Driver pertence à mesma geração de Ramu, Shiv e Vikram, tendo igualmente começado a fazer teatro nos anos oitenta. Zubin escreveu uma série de peças

originais, a última das quais se chama *Pessoas desaparecidas* (*Missing People*). Embora bem representados, os três monólogos que compõem a peça tornam-na excessivamente palavrosa. Tendo também visto *A peça verme* (*The Worm Play*), posso talvez avançar que as peças muito verbosas de Zubin se caracterizam pela angústia existencial.

Existem muitos exemplos de boas adaptações na história do teatro indiano, que não se restringem ao domínio do teatro em língua inglesa. Neste último domínio, destacaria três peças, que são o resultado do esforço de três encenadores particularmente bem sucedidos e parte integrante da cena teatral contemporânea em Mumbai.

Naushil Mehta é mais conhecido como encenador do que como dramaturgo. Contudo, assegurou a tradução e adaptação de diferentes obras tanto para guzerate como para inglês. *Uma noiva adequada* (*A Suitable Bride*) foi a sua adaptação do romance *Kimball Rabenshood*, de Madhu Rye – um escritor guzerate fixado nos Estados Unidos – e tornou-se umas das maiores histórias de sucesso do teatro indiano. A história gira em torno de um jovem guzerate que vem dos Estados Unidos para a Índia em busca de uma mulher que corresponda ao seu horóscopo. A actriz Seema Kapoor interpretava doze diferentes mulheres, relativas aos doze signos do Zodíaco.

O nome de Quasar Thakore Padamsee está ligado à história ilustre do primeiro grupo de teatro indiano em inglês da cidade, o já referido Theatre Group, fundado em 1941 por Bobby Sultan Padamsee, responsável pela encenação do primeiro espectáculo da companhia, *Macbeth*. Inicialmente instalado no Colégio de S.

[Francisco] Xavier, o grupo entretanto desactivado continua a exercer uma enorme influência através da personalidade de um dos seus principais elementos, o outrora guru da publicidade Alyque Padamsee, e do seu sucessor na nova geração, o QTP ou Quasar Thakore Productions, o mais reconhecido grupo de teatro indiano em inglês, não só na cidade, mas também noutras partes do país. O QTP é igualmente responsável por um festival anual de teatro para a juventude, o Thespo, que se estende de Mumbai

<

Agáivata,

de Anton Tchekov,

produção da companhia

Working Title.

<

Algodão 56, Polyester 84

(Cotton 56, Polyester 84),

de Ramu Ramanathan,

enc. Sunil Shanbag

(Nagesh Bhonsle

e Charusheela Vachhani).

>
v
Novas histórias

(Retellings),

a partir de textos

de Janaki Srinivas Murthi

e Sarah Joseph,

enc. Scherazade Kaikobad

(Amrita Puri

e Vandita Vasa).



até Bangalore. Mais conhecido como encenador, a sua adaptação de *A casa de Bernarda Alba* como *Khajitabai of Karmali Terrace* conseguia transmitir uma sensibilidade verdadeiramente indiana.

A companhia de Rahul da Cunha, Rage, fundada com os actores Shernaz Patel e Rajit Kapoor, é uma das companhias mais bem sucedidas e populares de teatro inglês na cidade. Também mais conhecido como encenador, Rahul escreveu as peças *Turma de 84* (*Class of 84*) e *Pune Highway* e adaptou *Eu não sou Rapaport* (*I Am not Rapaport*), de Herb Gardener, como *Eu não sou Bajirao* (*I Am not Bajirao*), numa produção de grande sucesso, devido sobretudo ao trabalho dos dois intérpretes principais, Boman Irani e Sudhir Mishra. A linhagem teatral de Rahul recua também ao Theatre Group, do qual o seu pai e tio foram membros. A sua companhia, Rage, conquistou um merecido destaque por ter criado o festival anual *Writer's Bloc*, organizado em colaboração com o *Royal Court* londrino e destinado a encorajar a escrita de novas peças.

Entre as formações contemporâneas mais jovens, existem ainda outros exemplos, como a *The Industrial Theatre Company* e a *The Company Theatre*, cujas produções se destacam sobretudo pelo trabalho cenográfico e de desenho de som e luz. Enquanto experiências com a linguagem, a forma e a estrutura, os seus espectáculos caracterizam-se por um grande apelo visual e estético, incluindo, por vezes, a colaboração com artistas plásticos com vasta experiência no domínio das instalações.

Para além das muitas traduções para inglês de peças originalmente escritas em línguas regionais, nenhuma discussão sobre o teatro indiano em inglês ficaria completa sem uma referência a Satyadev Dubey, um dos pioneiros do teatro moderno na Índia. Embora seja sobretudo um encenador, tão à vontade nas culturas hindi como marata, Dubey também escreveu algumas peças, entre as quais *Namora nos teus sonhos* (*Flirt in Your Dreams*), uma ficção autobiográfica que, além de muito divertida, ilustra bem o cuidado do seu autor com o uso da língua.



Mas então o que é que assegura o sucesso de uma peça indiana em inglês? Para usar um cliché, eu diria que tudo tem a ver com a capacidade de se encontrar uma capacidade expressiva própria no uso da língua. Quando um crítico perguntou, uma vez, a Mahesh Dattani por que razão ele não escrevia na sua língua nativa, ele respondeu: "Mas eu escrevo". Embora o número de peças tenha aumentado consideravelmente durante os últimos anos, este indicador não parece suficiente para uma caracterização do estado actual do teatro indiano em inglês. Por exemplo, entre as numerosas peças estreadas no âmbito das primeiras duas edições do referido festival *Writer's Bloc*, em 2006 e 2007, só duas ou três se revelaram interessantes e promissoras. (É o caso das peças *Ácido* (*Acid*), *Manteiga e bananas esmagadas* (*Butter and Mashed Bananas*) e *Turel*, escritas, respectivamente, por Anupama Chandrasekhar, Ajay Krishnan e Swar Thounaojam.) A pergunta para o futuro poderá ser: neste nosso tempo de globalização e consumismo, será que os jovens dramaturgos indianos em inglês tenderão a distanciar-se das vastas realidades do seu país ou conseguirão encontrar uma renovada confiança para escrever novas peças com uma dimensão crítica e interpeladora? Teremos de esperar para ver. Entretanto, a única coisa que podemos dizer é que o teatro indiano em inglês conseguiu criar um espaço próprio, merecedor da nossa atenção e reconhecimento.

Revistas de teatro em diálogo peninsular

Sebastiana Fadda



Situada em frente de Vigo, na outra margem da ria, Cangas do Morrazo está inserida numa paisagem verdejante e de sinuosidades generosas, que se alongam para as águas onde antigamente os habitantes procuravam o seu sustento. Sossegada e acolhedora, a vila tornou-se apelativa pelos roteiros turísticos e pelas propostas culturais que soube activar e desenvolver.

Entre estas últimas, é de assinalar a Mostra Internacional de Teatro Cómico e Festivo, que em 2008 festejou a sua XXV edição, tornando-se no mais antigo festival de teatro galego. De 3 a 12 de Julho, vários grupos de teatro cómico, circense, de títeres e de rua, profissionais e amadores, animaram palcos, espaços alternativos, praças e ruas, contando com a adesão dum público numeroso e noctívago. Houve ainda oficinas, música e lançamentos editoriais. Paralelamente, decorreram também as V Xornadas de Mulheres nas Artes Escénicas e o I Encontro Ibérico de Revistas de Teatro, sendo este co-promovido em colaboração com a Revista Galega de Teatro.

Ao longo de dois dias, a 6 e 7, os representantes de revistas ibéricas de teatro puderam conhecer as especificidades das várias publicações, ficando evidente a diversidade e dinamismo que marcam o contexto espanhol neste sector.

O programa foi respeitado quase na íntegra e, no primeiro dia, a sessão foi aberta com as palavras de boas-vindas de Antón Lamapereira, em representação das entidades organizadoras, e de Mercedes Giráldez, da Concelleira de Turismo de Cangas. Seguiram-se as comunicações de: António Augusto Barros (*Cenalusófona*), sobre o panorama editorial das revistas de teatro em língua portuguesa; Karl Svensson (*Assaig de Teatre*), que teceu algumas considerações sobre a revista teatral entendida como instrumento de diplomacia cultural; Roberto Corte (*La Ratonera*), que falou sobre o leque variado e plural das revistas teatrais espanholas; Manuel F. Vieites (*ADE*), que problematizou, de forma articulada e abrangente, várias questões inerentes aos estudos teatrais; Roberto Pascual (*Revista Galega de Teatro*), que se debruçou sobre a crítica teatral nas revistas da especialidade; Vicente Montoto (*Escaramuza*), que articulou o seu discurso ponderando e devolvendo perspectivas de profissionais de teatro galego; Joseba Gorostiza (*ARTEZ*), que ilustrou as possibilidades inovadoras do espaço cibernético em matéria de reflexão e informação sobre as artes cénicas; Isaac Ferreira (*Casahamlet*), que discorreu sobre as várias matérias que interessam a uma produtora e editora de teatro, tais como criação, documentação e investigação. Na impossibilidade de Javier Rodríguez (*Artemad, El Pateo*) estar presente, a

sua comunicação sobre ligações entre entidades de produção teatral e imprensa foi lida por Antón Lamapereira. No dia seguinte, para além de Antón Lamapereira que, desta vez, tomou a palavra pelo Fondo Teatral María Casares criado na Biblioteca Pública de Cangas, Adolfo Simón (pela madrilenha *Primer Acto*) e a autora deste relato (pela *Sinais de cena*), apresentaram depoimentos sobre as revistas em que colaboram e de que foram porta-vozes. Extra programa, pela Revista Galega de Teatro, tomou a palavra também Afonso Becerra. Uma visita à Biblioteca Pública, um breve encontro com a imprensa e uma troca de ideias entre os participantes, sob a forma de balanço e avaliação das possibilidades de estabelecer intercâmbios produtivos, dando continuidade ao Encontro, encerraram os trabalhos. Mas houve ainda a possibilidade de assistir ao espectáculo *O grande criador*, uma produção irreverente e conseguida do Chapitô baseada numa releitura heterodoxa do livro bíblico do Génesis, podendo ainda acompanhar *Revolta en pedra 2008*, espécie de peregrinação entre artes e arquitecturas locais guiada por gigantes e cabeçudos, com paragens para se desfrutar de teatro de rua, música, danças folclóricas e étnicas, gerando momentos lúdicos devido ao entusiasmo genuíno dos intérpretes, maioritariamente amadores, e tão contagiantes que os transeuntes se tornavam rapidamente peregrinos curiosos e participativos deste ritual popular.

Pelo que foi possível inferir das intervenções dos participantes do Encontro e da consulta das publicações que estiveram disponíveis e em exposição, vale a pena salientar que:

- o meio espanhol resulta muito mais activo e expressivo em comparação com o angusto e instável meio português;
- no país vizinho, associações formadas por categorias de profissionais de teatro (como a Asociación de Directores de Escena), centros de investigação académicos (por exemplo a Associació d'Investigació i Experimentació Teatral), entidades de produção e divulgação teatral (onde cabe a entidade Casahamlet), projectos esforçados, de longo e reconhecido trajecto editorial (veja-se a *Primer acto*), mas também outros profissionais apaixonados, determinados e com espírito de iniciativa, souberam recortar espaços de expressão e reflexão incontestáveis e consistentes, obtendo resultados exímios;
- mesmo em casos de revistas mais recentes, ou mais frágeis do ponto de vista institucional ou económico, os efeitos são visíveis e dignos de respeito, até quando o seu alcance possa ser geograficamente localizado;
- a imprensa tradicional precisa, e com cada vez maior premência, de se apoiar nas possibilidades de multiplicação do seu eco através da web, nem que seja para fins de divulgação ou como complemento e alternativa ao papel impresso;
- o papel impresso continua a manter, pelo menos idealmente, um carácter menos efémero do que a web, não se substituindo o real tangível ao virtual possível, obedecendo estes a finalidades diferentes que podem e



dever encontrar conciliação.

A designação I Encontro Ibérico de Revistas de Teatro quis conter a sugestão e o voto de que outras edições se sigam, a fim de se manter aberto o diálogo entre pessoas e instituições que comungam interesses e objectivos, estimulando as perspectivas para troca de colaborações que poderiam efectivar-se a vários níveis. Entre eles, dar a conhecer a existência recíproca, incrementar os respectivos arquivos e fundos de documentação, ampliar-se as redes de colaboradores efectivos pelo intercâmbio de textos e artigos que reflectam diferentes saberes, realidades e produções.

Aguardamos expectantes a próxima edição desta iniciativa. Entretanto, para fins de concretização do ponto mais imediatamente viável, segue-se uma lista de contactos das revistas presentes, com as quais se poderá ter uma aproximação on-line ou que poderão ser contactadas por correio electrónico.

Agenda de contactos

- ADE** (Asociación de Directores de Escena – Madrid):
www.adeteatro.com; redaccion@adeteatro.com
- Artez** (Revista de las Artes Escénicas – Bilbao e Valladolid):
www.artezblai.com; artezblai@artezblai.com
- Assaig de Teatre** (Associació d'Investigació i Experimentació Teatral – Barcelona): www.aiet.cat; aiet@aiet.cat
- Casahamlet** (Revista de teatro – A Coruña):
imaxescasahamlet.blogspot.com; casahamlet@hotmail.com
- Setepalcos** (Cena Lusófona – Coimbra): www.cenalusofona.pt;
teatro@cenalusofona.pt
- El Pateo** (Artemad, Asociación de Empresas Productoras de Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid – Madrid):
www.artemad.com; elpateo@hotmail.com
- Escaramuza** (Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia – Santiago de Compostela):
www.aadteg.org; info@aaag.es
- La Ratonera** (Revista asturiana de teatro – Gijón): www.la-ratonera.net; e-mail: info@la-ratonera.net
- Primer Acto** (Cuadernos de investigación teatral – Madrid):
www.primeracto.com; primeracto@primeracto.com
- Revista Galega de Teatro** (Cangas, Pontevedra):
www.revistagalegateatro.com;
revistagalegateatro@hotmail.com

Razões para festejar o teatro no Canadá (Ontário)

Maria Helena Seródio



< >

César e Cleópatra,
de George Bernard Shaw,
enc. Des McNuff,
Stratford Shakespeare
Festival 2008
(< Christopher Plummer
e Nikki M. James;
> Gordon S. Miller
e Ian Lake),
fot. David Hou.

No contexto de um encontro em Toronto da Associação Internacional de Críticos de Teatro que propunha a críticos de vários países uma investigação em torno de possíveis tradições nacionais do "comentário de teatro" (integrando crítica, notícia, ensaio ou polémica aberta) para uma futura publicação com a chancela dessa organização, foi possível perceber algumas das linhas de funcionamento do teatro canadiano. Não apenas através de algumas comunicações (de críticos como Michel Vaïs, Anton Wagner e Kamal al-Solaylee) e da interessante publicação sobre a história do teatro canadiano – organizada por Don Rubin – oportunamente reimpressa, mas também através de um intenso périplo por algumas das produções canadianas que se ofereciam ao público no início do mês de Outubro.

Foi assim que, por entre criações de recorte mais experimental na cidade de Toronto – na produção de peças originais de autores contemporâneos, como é o caso do Factory Theatre, ou na apresentação de um espectáculo de ópera rock de pendor expressionista, como se mostrou no Tarragon Theatre –, foi interessante reconhecer que duas iniciativas "festivas" atraem para as pequenas cidades

de Stratford e de Niagara-on-the-Lake, ambas integradas numa invulgar beleza paisagística, públicos diversos – na idade e condição – para diariamente verem espectáculos em que texto e encenação se ligam estreitamente num desejado e assumido preceito canónico de exposição cénica.

No Factory Theatre, a peça da jovem canadiana Charlotte Corbeil-Coleman – *Scratch (Coçar)* – falava dos medos e desejos de uma adolescente justapondo – de forma irónica, mas igualmente sensível – a descoberta da sexualidade e a revelação da condição terminal da mãe numa despojada mas eficiente encenação de Ahndri Zhina Mandiela; enquanto no Tarragon Theatre se oferecia uma produção do November Theatre, de Edmonton, baseada na invenção artística de Tom Waits, William Burroughs e Robert Wilson, *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets (O cavaleiro negro: O disparo das balas mágicas)*. Inspirado num conto popular alemão que envolve uma jovem filha de caçador, um noivo imposto (pelo pai), um pretendente (que terá de provar que é um bom caçador) e uma figura demoníaca (Peg Leg), o espectáculo refaz este pacto faustiano de uma forma brilhante, sem grande

>
Hamlet,
 de William Shakespeare,
 enc. Adrian Noble,
 Stratford Shakespeare
 Festival 2008
 (Ben Carlson ao centro,
 perto dos actores
 ambulantes),
 fot. David Hou.



aparato operático, antes com um apuro artístico notável e um apreciável "brilho luciferiano", como referiu o crítico Robert Enright da CBS (rádio e TV). Montado em 1998 (um ano depois da morte de Burroughs) e desde então distinguido com diversos prémios, o espectáculo dirigido por Ron Jenkins traz à cena um universo entre o grotesco e a alucinação, entre a paródia "gótica" e a condição de viciado, com interpretações inesquecíveis sobretudo de Michael Scholar Jr. (diabolicamente sedutor como Peg Leg) e Kevin Corey (como o pretendente de traços rústicos e de uma prodigiosa agilidade). O elenco oferecia, de resto, composições interpretativas de grande fôlego, revelando um domínio seguro do canto e da fisicalidade, em que aspectos clownescos e uma curiosa proximidade da cena e do público (com os músicos – a Devil's Rubato Band – também fortemente maquilhados e num diminuto espaço entre o palco e a sala) conduziam a um tipo de relação inspirada no cabaré de tonalidade expressionista.

Num sentido muito particular de "festival", as cidades de Stratford e de Niagara-on-the-Lake, ambas na província de Ontário, refazem anualmente – sob o nome que tradicionalmente na Europa se refere uma iniciativa pontual de carácter festivo a que se reporta uma amostra de produções – uma longa temporada dedicada especialmente a Shakespeare e a George Bernard Shaw, respectivamente, embora em ambos os casos admitindo outros autores e investindo geralmente em textos de claro valor canónico e produções de grande aparato teatral em cenário e figurinos.

Em Stratford é a cidade natal de Shakespeare que se celebra numa desejada reencenação paisagística: lá está o rio Avon, os belos cisnes e patos que o povoam, bem como os canteiros de flores coloridas pontuando o extenso e impecável relvado que rodeia os diversos edifícios de teatro que revelam a condição festiva desta cidade-teatro: o Festival Theatre (com palco em redondo), o Avon Theatre, o Tom Patterson Theatre, o Studio Theatre e o Festival Pavilion. Efervescente de movimentação, o festival acolhe um público diversificado que é maioritariamente constituído

quer por estudantes em jornada programada (e são sempre muitos e, de um modo geral, efusivos no interesse que revelam), quer por adultos que escolhem ir avulsamente a espectáculos seleccionados ou que decidem combinar a condição de espectadores a uma temporada de descanso e férias nesta aprazível cidadezinha do Ontário. Na grande sala do Festival Theatre foi possível ver, entre outros espectáculos de revisitação shakespeariana (todos a merecerem um programa bem organizado e com imagens atraentes), uma aparatosa encenação de *Hamlet* pelo britânico Adrian Noble e uma luxuosa produção de *César e Cleópatra*, de Shaw, com a participação de Christopher Plummer, o Capitão von Trapp do memorável filme de Robert Wise *Música no coração* (1965).

Em *Hamlet*, Noble exibiu uma operática reinvenção cénica em versão pós-moderna: apoiava-se numa construção cenográfica (de Santo Loquasto) de grande aparato e com prodigiosas mudanças de adereços, e ia vestindo as personagens em sucessivos figurinos históricos desde o tempo imperial de finais do séc. XIX até à mais próxima guerra das trincheiras, numa acelerada corrida cronológica que também se exibiu de forma exuberante nas *toilettes* das atrizes. Com um ritmo muito vivo e uma robusta movimentação cénica, o espectáculo expunha algumas soluções curiosas de enquadramento, como a irrupção dos actores ambulantes em cena ou o uso de inesperados pontos de luz. O trabalho de actores parecia relativamente banal e a espectacularidade desta produção cumpria não apenas o desejo de exhibir um escopo de alargados meios técnicos, mas também o indisfarçável desejo de uma produção festiva, ou seja, de uma pouco disfarçada exuberância visual.

Idêntica solução de grande aparato cenográfico e de faustosos figurinos foi a encenação de *César e Cleópatra* que Des McAnuff (Director Artístico do Festival) concebeu para o encontro em palco de um actor de créditos artísticos firmados em teatro e cinema, Christopher Plummer, e a jovem atriz revelação Nikki M. James, formada pela Tisch School of the Arts, da Universidade de Nova Iorque. Partindo de um texto brilhante – de astúcia política e ironia intelectual



<

v

*A profissão da Sra.**Warren,*de George Bernard Shaw,
enc. Jackie Maxwell,
Shaw Festival 2008(< Mary Haney
e Moya O'Connell;v Benedict Campbell
e Andrew Bunker),
fot. Emily Cooper.

– que Shaw escreveu em 1898, o espectáculo reactualizava uma história inventada em torno do que poderia ser o ensinamento político que o imperador Júlio César passou à jovem Cleópatra (uma adolescente de dezasseis anos – e não de 21 anos como historicamente terá ocorrido – na invenção de Shaw). Neste texto, que parecia parodiar os melodramas vitorianos no esboço algo fabuloso, Shaw desenvolveu a verve irónica que Bertolt Brecht tanto apreciava no autor irlandês de sentimentos socialistas (de pendor fabiano), um aspecto que transparecia na produção deste Festival Shakespeare. Apesar de ser esse o cerne verdadeiramente shaviano do espectáculo, o cenógrafo (Robert Brill) e o figurinista (Paul Tazewell) ajudaram e muito na criação de um espectáculo que quis ser uma degustação visual de grande e elaborado requinte.

Dir-se-á que, em boa verdade, o excesso de aparato

cénico é demasiado impositivo para que se possa apreciar o trabalho de composição dos actores, quase parecendo, de resto, que a criação teatral se esgota nessa componente "exterior" à arte do actor. O que até pode ser verdade. Todavia, não é de excluir que esta seja a "materialidade" que agrada aos muitos mecenas que apoiam o teatro no Canadá, por aí cedendo ao brilho acrescentado (como imposto a pagar) a que obriga o sistema. E que, apesar de tudo, ele se conforma a um gosto médio que pode carrear para as salas de espectáculo um público que se deleita com a *féerie* que o cinema oferece e com os desfiles em *passerelles* que a televisão não se cansa de mostrar. E talvez que desse público – regular, de médio gosto e interesse – se desenvolva um núcleo capaz de ir mais além no desejo de uma mais exigente elaboração teatral: quer no trabalho de interiorização no trabalho do actor, quer

>

As raposas,
de Lillian Helman,
enc. Eda Holmes,
Shaw Festival 2008
(Laurie Paton),
fot. David Cooper.



>

O cavaleiro negro,
de Tom Waits,
William Burroughs
e Robert Wilson,
enc. Ron Jenkins,
November Theatre 1998
(Michael Scholar Jr.
e Kevin Corey),
fot. Adam PW Smith.

na invenção de cariz mais ousado e experimental.

Efeitos visuais igualmente esmerados marcavam também as produções do Shaw Festival na pacata cidadezinha de Niagara-on-the-Lake, a escassos quilómetros das cataratas de Niagara. Mas a tonalidade era mais de um realismo cênico evocador do final do séc. XIX e início do séc. XX, o que, de algum modo, se esperava de um repertório que incluía *A profissão da Sr.ª Warren* (*Mrs Warren's Profession*, 1893), de George Bernard Shaw, *As raposas* (*The Little Foxes*, 1939), de Lillian Hellman, ou *Está lá fora um inspector* (*An Inspector Calls*, 1946), de J. B. Priestley. Decorrendo também em diferentes teatros – Festival Theatre, Royal George Theatre e Court House Theatre – era visível o cuidado posto na preparação dos programas (distribuídos gratuitamente) e a elaboração de grande requinte dos cenários e figurinos. E se o texto de Priestley se prestava a um trabalho que na envolvência de uma grande mansão vitoriana podia desenhar um tablado que se movimentava lentamente como um mostrador de um relógio a apontar uma significativa interrogação sobre a não coincidência entre o tempo cronológico e o psicológico, a cenografia para a peça de Shaw era um clamoroso efeito de monumentalidade que quase exigia o "assombro" do espectador, para além da atmosfera de época que também se recriava através de figurinos e maquilhagem. De encontro a estas evocações de sabor britânico, destacava-se a memória de uma família sulista americana – os Hubbard – que Lillian Hellman retratou na sua peça, ao mesmo tempo que denunciava a ambição desenfreada, bem como a despuorada cobiça que não olhava a meios para realizar uma especulação financeira, coisa que vem alimentando o cinema (e, actualmente, esvaziando os créditos bancários) e as várias séries televisivas de um figurado americanismo.

Recordar as peças que se reportam a um realismo oitocentista ou novecentista, bem como as que jubilosamente se prestam a um shakespearianismo de vivacidade, turbulência e festiva evocação de um vasto espectro social é um procedimento que se conforma à



sedimentação (que pode ser de aprisionamento) de um cânone teatral. Mas não deixa de, por isso mesmo, ser a base de um conhecimento que melhor permite – a um outro nível de reinvenção – uma recriação artística que o reelabore, que o ponha em causa ou que o transfigure em mais inventivas desordens estéticas de sentido mais urgente.

Referências bibliográficas

RUBIN, Don (ed.) (2007), *Canadian Theatre History: Selected Readings* (2004), Toronto, Playwrights Canada Press.

Pontes diplomáticas e arte política

Alkantara 2008

Alexander Gerner



< >

v

Banquete,

de Patrícia Portela, 2008,

< fot. Maria João Soares;

v fot. Gianina Urmeneta.

[cortesia Alkantara

Festival]

A segunda edição da bienal de artes performativas *Alkantara* Festival ("ponte" em árabe) passou por vários espaços em Lisboa entre 22 de Maio e 6 de Junho de 2008. Num artigo de apresentação que a anunciava, o programador Marc Deputter (2008: 5) propôs como tema central o "novo teatro político", numa linha diferente da do teatro político de contestação e de intervenção social e política dos anos 60 e 70, que declarou – numa perspectiva historicista – como ultrapassado.

As artes performativas vivem actualmente uma situação polémica em relação ao político: algures entre o pós-político e a micro-política. Neste sentido, há uma abordagem pós-política e pós-histórica presente no espectáculo *Conservatório*, do Teatro Praga, e em textos acerca do "pós-humano", como em *Banquete*, de Patrícia Portela. Identificamos ainda essa problemática da micro-política em *Chácara Paraíso* (Kaegi/Arias) e em *Bonanza* (colectivo Berlin), bem como nos espectáculos sobre viagens identitárias, como são *Doa*, de Miguel Pereira, e *China*, de William Yang.

O Festival Alkantara supostamente celebra a nova vaga da arte performativa política, mas talvez fosse mais apropriado falar de "micro-diplomacia performativa", no sentido de fazer pontes entre comunidades e espaços, entre espectadores e profissões, entre testemunhos de viagens

e a memória. Porque, de facto, produções como *Chácara Paraíso* ou *Bonanza* afastam-se de um teatro político de activismo directo e concentram-se no mundo sócio-antropológico do trabalho e do lugar. Quando Deputter introduz o projecto *Chácara Paraíso* como questionamento do próprio conceito de comunidade, atribui aos autores Stefan Kaegi e Lola Arias um discurso da política da comunidade, que aparentemente está mais presente no documentário-espectáculo *Bonanza*.

Outra questão que se pode levantar a propósito desta edição do Alkantara é o caso da "ponte" entre uma comunidade da Cova da Moura e o espaço de apresentação, o CCB. Neste caso – o do trabalho da coreógrafa Filipa Francisco com residentes desse bairro – pode correr-se o risco de confundir um acto ético e social com um acontecimento político ao destacar uma lógica da ética da inclusão e da abertura dos lugares da cultura aos agentes culturais marginais ou culturalmente definidos como tal. É que a boa vontade, que produz "pontes éticas" para culturas etnicamente diferentes pode, em rigor, não só reforçar fronteiras étnico-culturais dentro de uma cidade cosmopolita como Lisboa, como confundir a ordem da ética e da inclusão cultural, através do acontecimento de um novo teatro político.

Alexander Gerner
é bolseiro da FCT em
Filosofia e investigador
no projecto "A Imagem
em Ciência e na Arte"
(CFUL). É dramaturgo
e autor de vários
projectos de teatro.

>
Bonanza,
do colectivo
Berlín, 2008,
fot. Maria João Soares.



Vejamos aqui a perspectiva sobre o político e o estético desenvolvida desde os anos 90 por Jacques Rancière, o filósofo da política radical-democrata da divergência e do desentendimento. Ele define o político como um acontecimento acidental que resulta do "desentendimento" acerca da realidade sensível (dos corpos) num espaço comum, o que possibilita um novo posicionamento das lógicas – fixadas pela ordem dominante – isto é, a justiça, os grupos de interesse do poder ou até os agentes culturais. Estes são designados por Rancière como a ordem da "polícia", cada vez que não dão voz aos que não têm o poder do discurso, e enquanto não criam um palco próprio para dar visibilidade aos problemas da desigualdade: "A polícia pode ser doce e amável, mas continua a ser, mesmo assim, o contrário da política" (Rancière 1996: 43). Pelo contrário, o político, que interrompe a ordem das parcelas e das vozes distribuídas, no momento de se desentender com a ordem desigualmente instalada, abre a possibilidade de uma lógica diferente, e reabre as regras para criar um novo jogo e novos palcos para a interrupção da desigualdade.

A doce e amável polícia militar de São Paulo

"Quando me perguntam quantas pessoas matei, eu não respondo": apontamento na parede de um ex-polícia de S. Paulo do tempo da ditadura brasileira, em *Chácara Paraíso*.

Kaegi e Arias não questionam a comunidade, mas apropriam-se dos especialistas e dos seus currículos como pano de fundo para mostrar um grupo profissional – a polícia – no seu mundo do trabalho e no seu refúgio para lá do trabalho (bailarina de samba, taxista, treinador de cães, etc.).

"Mostra de arte polícia" era como Stefan Kaegi e Lola Arias chamavam ao projecto antes da sua apresentação em Lisboa. Oferece-se como um "mausoléu policial em estações" – às vezes dolorosas para um espírito crítico – de vários *performers* que ainda são, ou já foram, polícias em Chácara Paraíso, a maior escola de polícia militar em

São Paulo. Um dos elementos unificadores entre os *performers* é que todos têm uma história familiar, até de várias gerações, ligada ao "policial". Assim, em vez de um teatro feito por especialistas do teatro (actores, dramaturgos, encenadores), surge um teatro de peritos em certas áreas profissionais da vida quotidiana. Através das suas histórias, confraternizamos com Ágata, a cadela polícia, Paulo, Roberto, Pedro, Flávia, Amorim que, apesar de aceitarem que os espectadores lhes façam perguntas sobre aquela realidade, não contribuem para um discurso reflexivo e crítico acerca da sua condição profissional. Tudo parece ficar morto nessa memória pessoal atomizada em mini-retratos, e nada abre para caminhos da reflexão, sejam eles de ordem estética ou política. Ao ser questionada a razão pela qual o ex-polícia não quer responder acerca de quantas pessoas já matara nas suas funções policiais, impossibilita-se um diálogo com o público: "Porque fomos sempre muitos a disparar, e ninguém sabe ao certo em quem acertou."

Mas é preciso ter em conta a profunda, e até radical, mudança estética introduzida pelo teatro da Escola de Giessen, a mais inovadora escola alemã desde os anos 90, e que identificamos nas formações onde Kaegi participa, como os Rimini Protokoll (que em Abril de 2008 receberam o Prémio Europa para as Novas Realidades) e os Higiene Heute (cf. Dreysee *et al.* 2007).

O político entre a memória e o esquecimento do humano

O *Banquete* sempre foi celebrado para finalizar e iniciar algo de novo. Na versão de Patrícia Portela, celebra-se um recomeço da história "humana, demasiada pós-humana", num jantar de *nouvelle cuisine* em corolários de uma narrativa esotérica e ironizante entre a genética e a culinária.

Este banquete alimenta-se de referências ao terramoto e a outras catástrofes, o que implica uma possibilidade de recomeçar a história. O público (50 pessoas) encontrava-se em mesas arrumadas em forma de partes de cromossomas, iluminadas de baixo. A obrigatoriedade de



<

v

Bonanza,
do colectivo

Berlin, 2008,

fot. Maria João Soares.

Chácara Paraíso,

de Stefan Kaegi

e Lola Árias,

SESC-Paulista

[cortesia Alkantara
Festival]

>

provar comida e bebida de "alta" produção, forçava o público a utilizar o olfacto, confiando, assim, num equilíbrio entre fome e espírito experimental em relação à alimentação performativa e desconhecida do *catering* teatral que se apresentava como um "terceiro sector do teatro interdisciplinar".

Portela cita e transforma a reunião da primordial comédia do teatro grego, os *Pássaros* de Aristófanes, na sua versão "conferências dos pássaros" sobre a "lei natural", a natalidade, a sobrevivência e a longevidade do homem em tempos da engenharia genética e da comida geneticamente modificada e dando assim ao humano uma "segunda oportunidade". Mas, em vez de invocar um "estado" ou até o estado das coisas e os seus parlamentos, como nos *Pássaros*, procura-se um recomeço pelo pacto sonhador com o "diabo" das ciências naturais e biológicas como última ilusão iluminista, como escreve Portela:

"A última geração de homens biológicos, a clonarem-se a si próprios, aceitando a manipulação da humanidade, da matéria humana, oferecendo-se uma segunda oportunidade".

No *Banquete* de Patrícia Portela, ouvem-se textos acerca da clonagem e outras entrevistas fabricadas na "cozinha da escrita" e, analogamente à "politiquire" (que significa desvio aos assuntos importantes da política), poderia invocar-se a propósito deste seu trabalho a "cientifiquire". Ou seja, o espectáculo partilha um discurso *pop* (com entrevistas a cientistas), ao qual a autora adicionou especiarias tradicionais de reflexão sobre teatro, como foi, por exemplo, o caso de Heinrich von Kleist no seu *Teatro das marionetas*. Dele acolhe a (im)possível viagem para uma segunda inocência do humano pós-histórico, depois da volta ao mundo para reencontrar o paraíso do esquecimento, bem como de um recomeço pelo tempo iluminista e beneficente de hoje em dia.

O *Banquete* acaba com queijo e vinho à portuguesa, sinal de que nem tudo hoje se reduz a questões de *nouvelle cousine* do humano, demasiado pós-humano: "nada se perdeu e nem tudo se transformou".

Viagens identitárias ao limite da auto referencialidade do artista como instituição "crítica" de si

O espectáculo *China*, do *performer*-fotógrafo australiano William Yang (no Museu do Oriente), insere-se na categoria das viagens identitárias, a que também pertence *Doo*, de Miguel Pereira, que criou um espectáculo a partir de uma viagem a Moçambique, a terra perdida onde – em Lourenço Marques, hoje Maputo – havia uma casa portuguesa da sua família. No programa desta edição do Alkantara, *Doo* é apresentado na continuação lógica de um espectáculo de 2006, *Karima meets Lisboa meets Miguel meets Cairo*, uma "colaboração" em duas partes com a coreógrafa egípcia Karima Mansour. Na primeira parte do espectáculo de 2006, Miguel Pereira utilizava a estratégia de ironizar uma forma da crítica às instituições aparecida nos anos 60/70 (cf. Smithson), mas transportada para o discurso "do outro" no debate intercultural de hoje em dia. Na segunda, Karima confronta a expectativa de um olhar ocidental em relação a si como coreógrafa árabe no pós-11 de Setembro. Pereira utiliza ainda uma estratégia de "crítica interna" às instituições que o deixaram viajar para se encontrar com Karima e com ela trabalhar, processo que Fraser (2005) intitula de "instituição da crítica", o que implica inclusão da autocrítica e a crítica à instituição que financia o projecto.

Nesses dois espectáculos de 2006 havia uma espécie de laboratório conflitual e de desentendimento entre culturas críticas e abordagens artísticas diferentes relativamente a uma moldura cultural ontologizante que impõe aos artistas a necessidade do encontro, promovida e financiada por uma curadoria internacional. Como lidar com a autonomia criativa quando há esse compromisso com o encontro intercultural de uma estrutura internacional em rede? Como retirar do lado diplomático dessa tarefa (*meets... meets... meets*) o aspecto político ou crítico?

A utilização do primeiro dos *Concertos de Brandenburgo*, de Bach, no início do espectáculo *Doo* serve como referência óbvia a um lugar inicial impossível de reencontrar. O objecto retro-analógico do vinil riscado transmite o erro de um gesto repetido que se esgota num

<
Chácara Paraíso,
de Stefan Kaegi
& Lola Árias,
fot. Maria João Soares.



cansaço da história – inscrito no corpo preto do disco, manipulado pela mão (em) branco dele – tropeçando na cultura ocidental de Johann Sebastian Bach como um regresso à primeira experiência de palco em Lourenço Marques. Pereira tenta revisitar o "já não seu" lugar de nascimento (Lourenço Marques colonial), lugar distópico que nunca existiu. Repete-se constantemente a mesma parte musical num gesto obsessivo e obviamente perdido, no sentido de "já não pertença lá, mas aqui também não", e a mesma aniquilação do ritmo dos batucos rápidos do *performer* moçambicano é transformado em *techno-beat*. Disso resulta uma inquietação calada nos últimos 20 minutos do espectáculo em que ambos, os do palco, incluindo o músico *looper* ao vivo, e o público, esperaram o fim do *beat* para deixar morrer o espectáculo e a memória do lugar impossível de visitar. O mais interessante dessa lógica da continuação de 2006 é que, no fim do espectáculo de 2008, a crítica à curadoria se repete, enquanto ele se coloca na posição do curador passivo num banco atrás no palco, vendo e ouvindo o "seu" espectáculo finalizar-se, sem mais interagir.

Do,
de Miguel Pereira
2008 (Pak Mig Jari),
fot. Cláudia Mateus.

^
>

A questão da pequena comunidade

Bonanza é um retrato fílmico do grupo Berlin, de Antuérpia, instalado em cinco projecções de vídeo por baixo de uma maquete (7x3 metros), sem *performers* ao vivo. A maquete representa as casas dos 7 habitantes permanentes dessa antiga cidade mineira, abandonada ao longo do tempo, onde antigamente viviam cerca de 6 mil pessoas à procura da riqueza rápida. Tudo se resume à dificuldade de viver numa comunidade, que se torna quase uma comunidade de fantasmas, já que os habitantes não falam uns com os outros, mas têm opiniões, lançam e refutam boatos acerca dos outros. Uma das poucas cidadãs põe o dedo na ferida explicando a lógica de *Bonanza*: "Quanto mais pequena é uma comunidade, mais conflitos há". Há um jogo dramático que assenta em imagens paradas, algumas entrevistas e pouca acção que caracterizam esse "lugar caverna" de fuga a uma civilização incerta. Mas em momentos fortes desse jogo, destaca-se a complexidade dos retratos sociais e institucionais presentes nos documentários de Wiseman: em nenhum momento se consegue decidir quem tem ou não razão.

Em *Bonanza* mostra-se a incapacidade de o indivíduo viver ao lado do seu vizinho, num lugar remoto à margem da "grande sociedade", e ao mesmo tempo deixá-lo em paz. E revelam-se preconceitos e mesmo efabulações acerca das mortes que o vizinho podia ter na sua cave. Se, por um lado, há uma procura doentia de calma e distância relativamente ao mundo "civilizado", por outro, surge a questão de saber que relação existe entre a condição de



criar e o retiro. A necessidade obsessiva da calma absoluta, procurada pelos habitantes de *Bonanza*, repõe justamente a questão do social no centro do espectáculo, pelo que este se torna político. Até porque coloca uma pergunta simples: a quem pertence um lugar? E a partir dessa pergunta simples gera-se o drama quase cosmo-político: quem fugiu para aqui e porquê? Por que razão muitos têm casa na cidade mais próxima, Pueblo, e não só em *Bonanza*? Quem tem direito de falar – nesse lugar deserto – da vida mineira do passado? Só os que sempre tiveram casa ali? Ou também os do Pueblo que visitam *Bonanza*? Quais as regras do jogo das fronteiras da pertença?

O lugar "idílico" de *Bonanza* parece uma nova abordagem de *Huis Clos* (Sartre) misturado com o tribunal da caça às *Bruxas de Salém* (Miller), em que o paraíso da comunidade distante, pequena e profunda, facilmente se torna um inferno do outro, em que "civilizados" põem os vizinhos em tribunal. Assim, *Bonanza*, pelo retrato que desenha dessa micro-sociedade, marcada pelas vozes dissonantes e opiniões desencontradas, e em que todos os habitantes se questionam acerca do direito de falar desse mesmo lugar, concretiza um acontecimento da arte política na última edição do Alkantara Festival.

Referências bibliográficas

- DEPUTTER, Marc (2008), "O novo teatro político: Nada se perde, tudo se transforma", *Le monde diplomatique*, ed. portuguesa, Maio, p. 5.
- DREYSEE, M. / MALZACHER, F.(Ed.) (2007), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll* [Peritos do quotidiano: O teatro de Rimini Protokoll], Berlin, Alexander Verlag.
- FRASER, Andrea (2005), "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum*, 44, n.º 1, Setembro, 278–283
- RANCIÈRE, Jacques (1996), *O desentendimento: Política e filosofia*, São Paulo, Editora 34.
- SMITHSON, Robert (1972), "Cultural Confinement", in <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>



<
Shadow Play/
Jogo Sombra,
 de Maila Dimas,
 Susana Nunes,
 Carlos Marques
 e Francisco Campos,
 enc. Francisco Campos,
 Projecto Ruínas, 2008
 (Carlos Marques,
 Maila Dimas,
 Susana Nunes,
 Francisco Campos),
 fot. Nuno Patinho.

Estamos provavelmente no teatro

Rui Pina Coelho

Shadow Play/ Jogo Sombra, de Maila Dimas, Susana Nunes, Carlos Marques e Francisco Campos. *Encenação*: Francisco Campos. *Cenografia*: Sara M. Graça. *Figurinos*: Andreia Rocha. *Desenho de luz*: Nuno Patinho. *Co-Produção*: Projecto Ruínas, O Espaço do Tempo, AL-MaSRAH Teatro e Câmara Municipal de Montemor-o-Novo. *Local e data de estreia*: Teatro Curvo Semedo, Montemor-o-Novo, 25 de Setembro 2008.

Criado em 2001 e sediado em Montemor-o-Novo, o Projecto Ruínas assenta a sua actividade artística na transdisciplinaridade, recorrendo frequentemente ao cruzamento de diferentes estéticas e linguagens teatrais, do *clown* à técnica bufão, do grotesco ao absurdo, da *Commedia dell'Arte* ao realismo de "pia da cozinha" (*kitchen sink*). Sendo que a improvisação e a criação de textos originais marcará desde cedo as opções deste projecto, os primeiros trabalhos do colectivo denotavam uma especial atenção à intersecção entre as artes plásticas e o teatro, partindo de motivos pictóricos e explorando espaços não convencionais, numa lógica *site-specific*, em que se privilegiavam locais que estivessem, precisamente, em "ruínas". A propósito do primeiro espectáculo do colectivo, declarava-se:

Interessam-nos à partida locais construídos com funções específicas (igrejas, conventos, fábricas, castelos, armazéns, etc.) que, não sendo mais utilizados para a sua função inicial e mantendo uma forte carga histórica, emocional e estética, se insiram em comunidades que demonstrem interesse em dinamizar novos "velhos" espaços para intervenções culturais.

Este interesse e esta atitude não era meramente suportado por prerrogativas estéticas ou arquitectónicas, mas apresentava-se também como uma questão social e antropológica:

A valorização extrema da funcionalidade, a importância dada à imagem física, tem vindo a alimentar comportamentos obsessivos em relação à perda de capacidades e à degradação do corpo. A convivência com espaços abandonados é de algum modo o terreno fértil para que estes medos e ansiedades ganhem intensidade. A analogia entre a ruína do espaço arquitectónico e a degradação do corpo humano materializar-se-á numa abordagem plástica directamente decorrente da personalidade do espaço. Assim, a produção e integração dos elementos pictóricos deve funcionar de forma orgânica com o trabalho dos actores, no espaço.

Não obstante o demorado fôlego conceptual dos projectos, tratavam-se de espectáculos construídos declaradamente sob o signo do humor, do carnaval e da irrisão (*Sátira em Ruínas*, 2001; *Gueto*, 2002; *As ilustres horas: De Haereticis*, 2003). Depois deste ciclo um outro núcleo temático começará a tomar forma: a atenção ao fenómeno da família e às pulsões existentes na unidade familiar (*O império contra-ataca*, 2004; *Comichão*, 2005; *Hans, o cavalo inteligente*, 2006; *O vizinho*, 2007).

Em *Voluntário 22* (2008) explorava-se o perigo de confiar de uma maneira acéfala nas autoridades, partindo de duas experiências de psicologia social: *The Obedience Experiment* de Stanley Milgram, e *The Stanford Prison Experiment* de Philip Zimbardo. A primeira destinava-se a perceber até que ponto os soldados nazis poderiam reclamar que apenas tinham cumprido ordens aquando da sua

< >

Shadow Play/
Jogo Sombra,
 de Maila Dimas,
 Susana Nunes,
 Carlos Marques
 e Francisco Campos,
 enc. Francisco Campos,
 Projecto Ruínas, 2008
 (< Carlos Marques;
 > Francisco Campos),
 fot. Nuno Patinho.



participação nas atrocidades perpetradas nos campos de concentração. Provou-se que na maioria dos casos os sujeitos não questionavam a autoridade, aplicando choques eléctricos, alegadamente letais, nas supostas vítimas. Na segunda obra descreve-se uma experiência em que os guardas prisionais executam ordens que punham em risco a vida e a dignidade dos reclusos, mesmo quando contrárias às suas próprias convicções morais.

Embora mascarado com elaboradas linguagens cénicas, há nestes trabalhos um subtil namoro com o real e com o quotidiano, claramente visível no espectáculo *O vizinho* (2007), onde se apresentavam linguagens inventadas, jogos fonéticos, rupturas e alternâncias entre registos interpretativos e uma partitura gestual de incrível rigor, para tratar da solidão urbana, da falência dos valores que garantem a unidade e o equilíbrio social, do voyeurismo cidadão e da crescente impossibilidade de comunicação entre um casal que se interessa progressivamente por um estranho vizinho. Tudo isto surgia servido numa estética *kitchen sink*, na medida em que se reconstituíam em palco os cenários domésticos com os respectivos objectos banais: as esfregonas, a roupa estendida, as latas e outros utensílios.

Em *Shadow Play*, a nona criação do grupo, regressa-se ao universo familiar. Tal como em outros trabalhos do Projecto Ruínas, o modelo de criação do espectáculo é o do *devising*. Kenneth Pickering define esta estratégia de invenção de um projecto performativo da seguinte maneira:

[U]ma forma de criar peças e espectáculos que não depende directamente de um texto pré-existente, mas que antes implica um grupo de actores na criação dos seus próprios textos. Os papéis tradicionais do encenador e do dramaturgo são substituídos pelo colectivo, ainda que, no final, um trabalho possa ser registado por escrito e encenado por um dos membros do grupo. (Pickering 2005:15, tradução minha).

Nas páginas do segundo número da revista *Sinais de cena*, também Alexander Kelly se referia a esta estratégia nos seguintes modos:

No teatro tradicional, o texto dramático é o ponto de partida, e o processo de ensaios consiste em passar para o palco uma interpretação desse texto. No *devised theatre*, qualquer outro elemento pode ser o ponto de partida: um tema, uma imagem do palco, uma ideia sobre como envolver o público, uma tarefa que se propõe aos performers. (Kelly 2004: 69).

Assim, *Shadow Play* foi escrito e concebido a partir de improvisações e de memórias pessoais dos intervenientes, tendo como alicerces uma "pesquisa sobre as pessoas às portas da morte, sobre a velhice, e sobre o silêncio" (sítio do colectivo). O resultado foi a criação de uma família que destila memórias como se passasse por um álbum de fotografias.

O espectáculo é centrado em quatro personagens: D. Eduarda; o seu marido incapacitado, Becas (referência a Beckett?); e os seus dois filhos, Daniel e Maria. Tendo o texto sido criado a partir de "setenta e nove improvisações sobre uma família de pessoas que aguardam o lanche por volta das cinco da tarde", *Shadow Play* instala-se numa cartografia edipiana, focando a disfuncionalidade do núcleo familiar. Numa narrativa aparentemente derivativa ou aleatória, abordam-se assuntos como a velhice, o fim do amor, a inveja, o suicídio, a homossexualidade encapuçada, a perversão sexual, a asfixia do núcleo familiar e a impossibilidade de o superar. O tom, dada a espessura da temática, é inusitadamente coloquial, sem grandes oscilações ou picos dramáticos, num compasso regular e em que a cada tentativa de alteração deste calmo batimento (com subidas do tom de voz ou com movimentações mais agressivas) a indiferença das restantes personagens rapidamente resgata o espectáculo, de novo, para uma passada mais tranquila, onde impera a conversa. Tudo avança calmamente e, assim, os segredos desta família vão sendo progressivamente revelados, ao sabor do diálogo. Vamos ficando a conhecer Eduarda, uma velha mãe que vai mantendo os seus filhos perto de si, ainda que sacrificando a felicidade da filha, Maria, solteira e

dependente, e do filho, Daniel, enredado numa teia de jogos eróticos, tédio e desconforto. E, também Becas, o marido inválido, que já mal consegue articular as palavras e que é sordidamente mal-tratado pela família, que ignora repetidamente e cruelmente os seus espasmos, quedas e convulsões. A esta claustrofobia familiar surgem, por contraponto, as referências a Mafalda, uma ex-namorada de Daniel que o terá abandonado e se terá mudado para Nova Iorque, cidade que tem aqui a mesma função que Moscovo terá em *Três irmãs*, de Tchekov: sinónimo da última réstia de possível felicidade.

Tudo isto surge polvilhado com um humor cáustico e negro, que em tudo remete para o teatro de Spiro Scimone, ou, pela mesma via, para a obra de Samuel Beckett, mas aqui cortejando o modelo da "peça de conversação" (*conversation play*) e a paisagem tchekoviana.

Mas um dos aspectos mais singulares deste espectáculo é, desde logo, a proposta que já se denuncia do próprio título: *Shadow Play/Jogo sombra*. Assim, a peça sobre esta família estabelece um "jogo de sombras" com uma outra peça, que a emoldura, num dispositivo de teatro-dentro-do-teatro. Desta maneira, aquilo a que assistimos é a um grupo de actores que chega para apresentar uma peça, interpretando depois o insólito quarteto familiar. O quadro inicial, em que um actor se dirige directamente ao público, denuncia o jogo entre o real e a ficção que é uma das traves mestras deste espectáculo:

Boa noite, bem-vindos ao teatro. Maravilhoso público: atravessamos um período em que se intensifica o costume de repor peças. (...) Deram-se conta provavelmente de que estamos no teatro, e que isto é um palco e que estas paredes são cenário. Sim, são falsas, é tudo cartão e madeira e tinta. Isto foi colocado aqui com um único objectivo: o engano, a fraude. Os cortinados são falsos também, são de *papier maché*.

Esta descrição de objectos inexistentes (não há paredes de cenário, não há nada de cartão...) aponta para um jogo – ainda que um pouco ingénuo – entre a realidade e a ficção. Cenicamente, a separação entre o espectáculo e o espectáculo-dentro-do-espectáculo faz-se de uma maneira muito simples: os actores envergam uma meia de vidro na cabeça. De resto, trazem um figurino vagamente evocativo de um ambiente doméstico aristocrata do princípio do século XX (e lembramo-nos de novo de Tchekov...). São curiosos os momentos em que os actores propõem um cruzamento entre a verdade e a mentira, jogando com a meia de vidro, afastando-a da cabeça e criando a confusão sobre quem de facto é o emissor – se um dos quatro elementos da família, se um dos actores-personagem.

De resto, todo o espectáculo decorre num aparato cénico brookiano: sobre tapetes e com poucos recursos cenográficos. Assim, um grande tapete quadrado é intersectado nas pontas por quatro pequenas línguas (que lhe dão um aspecto de estrela). Em cada uma das extremidades destas passadeiras encontra-se um objecto: um telefone, uma máquina de costura, um metrónomo e um rádio. Ao centro encontram-se mesas e cadeiras, que circularão pelo tapete, em diferentes composições, ao longo do espectáculo. De recorte assinalável é também a cadeira de Becas, numa vaga alusão à cadeira de Hamm, em *Endgame*. Embora a cenografia de Sara M. Graça seja de uma atenção e cuidado irrepreensíveis, há elementos que não ultrapassam a mera função decorativa e que a encenação de Francisco Campos poderia ter integrado de maneira mais eficaz: refiro-me em particular aos elementos que se encontram nas extremidades dos pequenos tapetes e que, por isso mesmo, têm uma posição de particular destaque.

O quarteto de actores joga em diversos registos, do clownesco à comédia de palavra, não mostrando fragilidades em nenhum deles e assegurando interpretações equilibradas e que mantiveram sempre um interessante grau de suspensão e imprevisibilidade – fundamentais a um projecto com estas características.

Não obstante toda a inegável qualidade e o interesse do espectáculo, há contudo alguma timidez na exploração dos temas, substituindo-se, por vezes a lógica ácida à pragmática cénica, encontrando-se soluções, sem dúvida, eficazes, mas que retiram alguma da tensão e inquietude que o texto vai aportando, atirando-o para uma zona mais ligeira. Assim, ainda que com algumas fragilidades, *Shadow Play* marca um feliz momento no trajecto do Projecto Ruínas que, notoriamente, vai merecendo mais visibilidade e atenção.

Referências bibliográficas

- KELLY, Alexander (2004), "Ensinando encenando *devising*", *Sinais de cena*, nº.2, Dezembro, pp. 69-71.
PICKERING, Kenneth (2005), *Key Concepts in Drama and Performance*. Houndmills, Basingstoke & Hampshire: Palgrave Macmillan.

Outras referências

<http://www.projectoruinas.blogspot.com/>

Variações sobre *O mercador de Veneza*, de Ricardo Pais et al.

Paulo Eduardo Carvalho

Titulo: O mercador de Veneza (The Merchant of Venice, c. 1596). Autor: William Shakespeare. Tradução: Daniel Jonas. Versão livre: Ricardo Pais, Daniel Jonas. Encenação: Ricardo Pais. Cenografia: Pedro Tudela. Figurinos: Bernardo Monteiro. Música: Vitor Rua. Desenho de som: Francisco Leal. Desenho de luz: Nuno Meira. Assistência de encenação: Nuno M. Cardoso. Preparação vocal e elocução: João Henriques. Interpretação: Albano Jerónimo, António Durães, João Castro, Jorge Mota, José Eduardo Silva, Lígia Roque, Luís Araújo, Micaela Cardoso, Paulo Freixinho, Pedro Almendra, Pedro Frias, Pedro Jorge Ribeiro, Pedro Manana, Sara Carinhas. Produção: Teatro Nacional S. João. Local e data de estreia: Teatro Nacional S. João, 7 de Novembro de 2008.

Falar do encenador de um espectáculo como "autor" é, como sabemos, tão só o modo provisório de assegurar um princípio de atribuição, a constituição operatória de um lugar ao qual seja possível reconduzir a "leitura" desse mesmo espectáculo. Mas falar do *Mercador de Veneza* de Ricardo Pais não será tão só reconhecer o criador cénico como um princípio abstracto que nos permite a atribuição de um sentido ou até de uma intenção, porque é em si que efectivamente convergem as muitas contribuições, e "linguagens", de que ele não deixa de ser o principal "orquestrador". Também não se pretende, através deste recurso "autoral", sugerir que o encenador é uma espécie de simples tradutor dos sentidos da peça – "simples tradutor" é, aliás, uma expressão quase ignóbil que, por sua vez, rasura as profundas transformações introduzidas no texto durante a operação de reescrita, no caso deste *Mercador de Veneza*, tão mais intimamente realizadas em colaboração com as opções cénicas e dramáticas do espectáculo quanto o próprio tradutor reconhece a contribuição decisiva do "discernimento insone" de Ricardo Pais e o modo como o texto final – e aquele publicado já não é exactamente o que se pode ouvir em cena... – é "em muito devedor de uma esgrima intelectual extenuante" (Jonas 2008: 166). Sem abandonar o texto – até porque ele é um dos mais poderosos e recorrentes materiais convocadas pela cena –, impõe-se reconhecer que os sentidos que se possam encontrar neste espectáculo resultam sobretudo da aplicação de práticas produtivas "sobre" o texto. Como recorda W. B. Worthen, "a representação faz mais do que simplesmente evocar, enunciar ou completar o texto; ela re-apresenta o texto numa variedade de incomensuráveis discursos visuais, físicos ou corpóreos e cinéticos" (Worthen 1997: 63). Uma das coisas que melhor caracteriza as criações cénicas de Ricardo Pais é, justamente, o modo como ele habitualmente exponencia e articula de forma rigorosa e complexa essas múltiplas "práticas produtivas": a cenografia, os figurinos, a iluminação, a música, o fundo sonoro, a representação dos actores, etc.

No caso deste *Mercador de Veneza*, haverá, desde logo, que reconhecer que a particular conformação encontrada pela versão dramática se apresenta rica em consequências especificamente cénicas. A decisão de reordenar a sequência das cenas do texto de Shakespeare,

de modo a criar dois blocos cuja autonomia é determinada pelo lugar da acção – Veneza e Belmonte –, promove toda uma outra dinâmica narrativa: ao mesmo tempo que intensifica a consequência de alguns núcleos temáticos, também investe os significantes visuais de uma responsabilidade acrescida no estabelecimento de ecos, paralelos e variações, confiando ao espectador um papel muito mais activo, atento e vigilante do que habitualmente acontece – o que não deixa de ter como consequência adicional a intensificação da já ostensiva teatralidade de toda a proposta resultante da dupla operação dramática e cénica.

No contexto da dinâmica muito particular com base na qual Ricardo Pais habitualmente desenvolve as suas colaborações artísticas, será justo reconhecer a responsabilidade do cenógrafo deste espectáculo, na definição de um lugar, um "habitação para pessoas e texto", mas não menos importante será também atentar no modo como o encenador acciona esse espaço, transformando-o efectivamente num "lugar contínuo de inesperadas reescritas" (as expressões são do próprio encenador, Pais 2006: 13). Aquilo que se poderá designar como a proposta cenográfica deste *Mercador de Veneza* assenta na articulação de três poderosos elementos, quase autónomos e solitariamente eloquentes, tanto na sua capacidade de metaforização como na sua virtualidade transformativa.

Um estrado colocado sobre o palco delimita o espaço dominante da representação, ao mesmo tempo que assinala e figura – na sua qualidade de "palco-dentro-do-palco" – o modo como o espectáculo assenta em múltiplos e sucessivos desdobramentos teatrais que – fenómeno frequente em Shakespeare – permitem que o teatro pense o teatro ou, pelo menos, que o teatro se dê a ver – o que é também manifestação do entendimento barroco do mundo como um palco, que neste texto encontra formulação eloquente logo na primeira cena, na boca do mercador António: "O mundo não passa de mundo, Graziano: / Um palco onde cada homem tem um papel, / O meu é triste" (Shakespeare: 2008: 15). A solução encontrada para o chão deste estrado – um jogo de desencontrados rectângulos pretos e brancos – funciona primeiro como obsessivo ponto de confluência óptica, para



< >

v

O mercador de Veneza,
de William Shakespeare,
enc. Ricardo Pais, Teatro
Nacional. S. João, 2008
(< Pedro Jorge Ribeiro,
Jorge Mota
e Pedro Manana;
> Albano Jerónimo
e António Durães;
v Micaela Cardoso),
fot. João Tuna.

depois se abrir a infinitos desdobramentos de sentido: por um lado, o contraste acentuado entre o preto e o branco promove a sugestão dos violentos embates morais que a peça encena; por outro, a inevitável persistência do desalinhamento desses rectângulos pretos e brancos explicita a multiplicidade de ambivalências que o encenador leu no texto de Shakespeare, a ponto de afirmar, em momento de partilha com os actores, que o "grande tema do *Mercador* é a ambivalência – como é que se vive com ela, e a quantos níveis se vive com ela. Ambivalência de género, ambivalência sexual, ambivalência de desejo, ambivalência de missão, ambivalência de religião..." (Pais *apud* Sobrado 2008: 12). Por último – e tirando partido do esclarecimento prestado pelo próprio encenador quanto à génese da ideia (cf. Pais 2008: 6): a reprodução de um tecto florentino da época (encontrado, mais exactamente, no pormenor de um quadro de Andrea del Castagno, *A Última Ceia*, S. Apollonia, Florença, 1445-50) –, o chão deste tablado é assim espelho e reflexo de um tecto, o inverso do que deveria estar por cima, desse modo acompanhando tanto a sugestão enunciada pela parede espelhada ao fundo da cena como a da massa de ferrugentas escoras suspensas que ocupa, durante toda a primeira parte do espectáculo, o lado esquerdo da cena – e estes são os outros dois elementos dominantes.

A articulação entre aquela densa, labiríntica e também desencontrada cortina de escoras e o referido chão permite, ainda, figurar não só a indispensável alternância entre espaços exteriores e interiores, como também a sua poderosa contaminação. Ao suspender materiais que habitualmente servem para sustentar – cruciais na cidade flutuante por excelência que é Veneza – repete-se, de forma coerente, a lógica do inverso, ao mesmo tempo que, através da sua ostensiva condição enferrujada, se aponta, mais literalmente, para a presença próxima da água e, mais metaforicamente, para a corrosão de uma sociedade que só por oportunismo, e hipocrisia, se orgulha de albergar a diferença e a alteridade.

A já referida parede negra espelhada que ocupa grande parte do fundo da cena clarifica e sublinha a dinâmica auto-reflexiva da ficção dramática. À imagem das transformações imprimidas ao chão do estrado – invadido não só pelos corpos e pelas roupagens dos actores, mas também, provisoriamente, por cadeiras e bancos – e à cortina de escoras – que, por vezes, servem de fonte sonora, quando tocadas, por exemplo, pelo guarda-chuva de Shylock, ou ganham movimento, quando accionadas por alguma das personagens, habitualmente num movimento de saída mais intempestiva –, também esta parede espelhada se revela dotada de um inesgotável dinamismo, através da abertura, num plano superior, de uma espécie de fenda, de altura muito variável. O recurso a este mecanismo permite ao encenador, simultaneamente, conquistar um outro espaço de representação – com a vantagem, difícil em teatro, de poder controlar o seu enquadramento – e de jogar num outro plano de representação, acrescentando o eixo vertical à horizontalidade dominante na experiência teatral. Até porque resulta de uma mais ostensiva intervenção do encenador, a utilização desta espécie de fissura horizontal permite ainda a introdução de outras variações: este é o espaço para figurar tanto a casa de Shylock, com Lancelote e Jessica, como a intervenção decisiva do Doutor Baltasar e do seu secretário, bem como, mais tarde, outras sequências situadas em Belmonte, com destaque para a escolha dos cofres e a magnífica cena ao luar de Jessica e Lorenzo, "Numa noite assim" – e ainda, num registo completamente distinto, a marcante *rêverie* de António, na segunda parte do espectáculo, invenção da dramaturgia que opera uma espécie de densa, mas poderosa, síntese narrativa e temática de quase toda a peça.

A eloquência simples mas majestosa do espaço de representação encontra um contraponto coerente, quase se diria amplificado, nos figurinos, que acompanham exemplarmente os gestos da encenação na criação de dinâmicas alternativas, sublinhando tanto a poderosa materialidade de Veneza (que encontra nas capas de brocado

>
O mercador de Veneza,
 de William Shakespeare,
 enc. Ricardo Pais,
 Teatro Nacional. S. João,
 2008 (Paulo Freixinho
 e António Durães),
 fot. João Tuna.



a sua mais fulgurante expressão), como a, só aparente, maior evanescência lírica de Belmonte. Intencional ou não, a beleza – haverá outra palavra? – dos vestidos com motivos florais de Pórcia e Nerrisa na segunda parte do espectáculo não é menos eloquente na demonstração da riqueza firmada – o encenador gosta de falar em “riqueza inerte” e “bens de raiz”, por oposição aos “bens de mercância” – de Belmonte: com uma ironia que é quase irrisão, é como se as duas personagens – com destaque para Pórcia, com a sua entrega total ao disfarce – tivessem acabado de sair do atelier do Sr. Dior, no mesmo dia em que teriam ido às compras com outra princesa que também foi actriz, Grace de seu nome e pelo casamento de Mónaco, mas na sua anterior condição – enquanto Kelly – imortalizada por desfilar vestidos que são outras tantas obras de arte nas comédias sombrias do mestre Hitchcock.

Para lá de muitos dos apontamentos mais individuais e pormenorizados, os figurinos funcionam como sinalização recorrente do modo como o desejo se manifesta nesta peça, em equação permanente entre o domínio do sentimento (e do erótico) e o domínio do financeiro (e do mercantil). Há também uma espécie de excesso, na riqueza das texturas e das silhuetas das roupagens dos venezianos e habitantes de Belmonte, que contrasta com a maior sobriedade, quando não ascetismo, do fato masculino e mais moderno de Shylock, numa figuração que introduz algum ecletismo, mas igualmente projecta a personagem para lá da sua condição ficcional, em direcção ao plano da história, em conformidade, aliás, com a ignominiosa estrela amarela cozida na lapela do seu casaco. Curiosamente, o uso do fato masculino só volta a ser convocado para os opositores do “judeu” na cena do tribunal, Baltasar e o seu secretário, isto é, para os disfarces de Pórcia e Nerissa, como se mais do que a enunciação do preconceito e do estereótipo que atravessa toda a peça fosse a demagogia legalista que condena Shylock a atravessar os tempos e a percorrer a história, ainda tão perto de se poder dizer nossa contemporânea.

Naturalmente, toda esta matéria visual é animada por um conjunto de intérpretes notáveis de expressividade – capazes de accionar a palavra com a mesma competência com que modulam dinâmicas relacionais, sugerem recortes psicológicos ou explicitam as forças morais em confronto – e por uma poderosa matéria sonora, tanto a nível da

composição especificamente musical como da notação de ruídos vários, entre rangidos e o marulhar das águas. Resgatando António da condição secundária a que tradicionalmente é remetido – e apresentando-o como manifestação reprimida do desejo, tão mais chocante quanto se promove aqui a juventude viril da personagem –, a encenação multiplica possibilidades de confronto e de paralelismo, opondo o mercador a Shylock – retratado com uma dignidade que contorna tanto as tentações da comédia como os exageros do destino trágico – e a Pórcia – que no exercício do disfarce, na cena do tribunal, acompanha a já referida projecção de Shylock no curso da história, prefigurando a horrenda justificação para a solução do “exterminio”. Toda a sequência do tribunal é, aliás, gerida de um modo que por completo esclarece como a derrota do “judeu” é também a sua vitória, pela denúncia que proporciona da cruel hipocrisia associada aos “cristãos”.

O que torna o espectáculo tão fulgurante e tão pertinente é justamente o modo como – à imagem da peça, atravessada por tensões e contradições, na sua produtiva multivocalidade – se apresenta como um objecto poderosamente teatral e, ao mesmo tempo, tenso e contraditório – o encenador talvez preferisse “ambivalente” –, habitado por uma grande diversidade de problemas associados aos valores morais, ao sexo, à religião e, só por preconceito, também à raça.

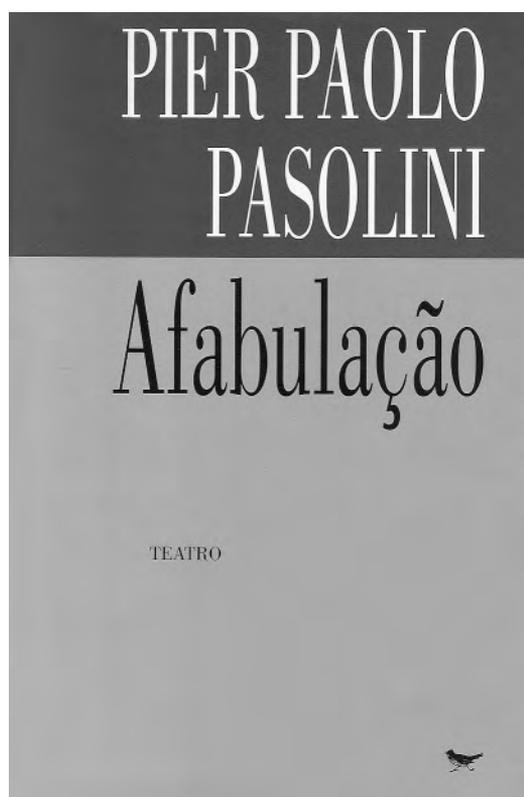
Referências bibliográficas

- JONAS, Daniel (2008), “Nota à tradução”, in William Shakespeare, *O mercador de Veneza*, Lisboa, Edições Cotovia, pp. 165-173.
- PAIS, Ricardo (2006), “Todos os que escrevem”, entrevistado por Pedro Sobrado, in Manual de leitura de *Turismo infinito*, Porto, TNSJ, pp. 9-11.
- (2008), “O mundo não passa de mundo”, entrevistado por Paulo Eduardo Carvalho, in Manual de leitura de *O mercador de Veneza*, Porto, TNSJ, pp. 6-7.
- SHAKESPEARE, William (2008), *O mercador de Veneza*, trad. Daniel Jonas, Lisboa, Edições Cotovia.
- SOBRADO, Pedro (selecção e edição) (2008), “Quarenta e nove degraus”, in Manual de leitura de *O mercador de Veneza*, Porto, TNSJ, pp. 10-13.
- WORTHEN, W. B. (1997), *Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge, C. U. P.

Pier Paolo Pasolini:

"Vox clamans in solitudine"¹

Sebastiana Fadda



Deve-se ao dinamismo tanto das Edições Cotovia, como do Teatro da Cornucópia e dos Artistas Unidos a recente divulgação portuguesa de todo o teatro de Pier Paolo Pasolini: *Afabulação* (1999, tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo), *Orgia / Pocilga* (2006, trad. Olinda Gil e Pedro Marques), *Besta de estilo* (2006, trad. Clara Rowland), *Calderón* (2007, trad. Mário Feliciano e António Barahona) e *Pilades* (2007, trad. Mário Feliciano e Luiza Neto Jorge). Esta receptividade editorial, acompanhada em certos casos pela inserção destes textos no repertório das companhias depois da revelação pioneira por parte de Mário Feliciano², não pode ser considerada apenas um facto literário e cultural, mas, antes e acima de tudo, deve ser entendida como um acto político e cívico. Porque toda a criação do autor, sendo reflexo das suas opções ideológicas e biográficas, destas nunca esteve dissociada, mesmo abrigando em si ambiguidades e contradições, mas também certezas e, não raro, mudanças de rumo e decepções.

Desde muito cedo, Pasolini sente o chamamento do mundo e do sistema de valores da sociedade pré-industrial, congregados nas suas raízes culturais e na língua materna, o Friul e o seu dialecto. Por outro lado, há – como

contraponto – a sua hostilidade em relação ao mundo burguês e ao esvaziamento de sentido do humanismo, reflectidos no fascismo paterno e nos novos mitos urbanos. De forma mais complexa ainda, o escritor tem consciência de que, apesar de revestir o mundo da pequena burguesia camponesa de uma aura mítica, os seus modelos literários e culturais de referência são burgueses, porque foi neles que fez a sua aprendizagem e teve a sua formação (cf. Bazzocchi 1998: 58-59, 207). De resto, é nesse mesmo universo cultural que se insere o seu trabalho e é nele que se define o seu estatuto de intelectual. Numa carta aberta a Italo Calvino, Pasolini declara ter saudades do "mundo camponês, pré-nacional e pré-industrial", porque esse ainda preservava uma certa inocência, mantendo-se imune às miragens sedutoras dum entendimento enganador e desviante do progresso, que desvaloriza a vida humana:

Os homens deste universo não viviam na 'Idade do Ouro', porque não estavam comprometidos, senão formalmente, com a Itália do pós-guerra. Viviam na 'Idade do Pão', como lhe chamou Chilenti, isto é, eram consumidores dos bens estritamente necessários. E era isso, talvez, que lhes tornava estritamente necessária a sua vida pobre e precária, porque, como se sabe, os bens supérfluos tornam supérflua a vida. (Pasolini 1979: 63-64)

Para transmitir a sua mundividência e manifestar a sua vitalidade criativa, Pasolini serve-se de várias formas de expressão artística. Estreia-se literariamente como poeta e não será mera ilação afirmar que a poesia, sob a forma de visão subversiva ou de sentimento latente, persiste até quando escreve narrativa, guiões cinematográficos ou teatro. Formado em Letras na Universidade de Bolonha, estuda história de arte e pinta, citando nos seus filmes pintores amados, como Giotto, Masaccio, Mantegna, Pontorno e Rosso Fiorentino, ou convocando Velásquez em *Calderón*. Exerce a crítica literária e cinematográfica. Intervém regularmente na vida pública e no debate político escrevendo crónicas e artigos de opinião publicados na imprensa periódica, tomando posições polémicas e desencadeando reacções animadas.

Entre muitos outros passíveis de serem recordados, dois episódios exemplificativos fornecem dados sobre a lucidez e inconformismo deste pensador.

Num artigo provocatório e contundente que se tornou célebre, Pasolini reprovou a homologação indistinta em que cairam os jovens dos anos sessenta, cuja moda de usar os cabelos compridos, inicialmente sinónimo da revolta de esquerda contra o conformismo dos burgueses reaccionários, certinhos e engomados, já se esvaziara de conteúdo ao ser adoptada também pelos jovens de direita.

¹ *Vox clamans in solitudine* é o título de um cd do trio Accordone (composto por Marco Beasley, Guido Morini e Stefano Rocco) editado em 1998 pela casa discográfica ORF.

² V. <http://www.fl.ul.pt/CET/base/default.htm>

>
Afabulação,
 de Pier Paolo Pasolini,
 enc. Luis Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 1999
 (António Pedro Cerdeira
 e Luis Miguel Cintra),
 fot. Paulo Cintra
 & Laura Castro Caldas.



O fenómeno em si não teria grande importância se não tivesse sido um claro sintoma da diluição dos indivíduos nas massas, nos novos rebanhos acéfalos produzidos pela sociedade de consumo.

Ou então, aquando dos acidentes ocorridos entre polícias e estudantes na altura das contestações estudantis, o facto de ter tomado o partido dos polícias que, apesar de representarem o poder burguês repressivo, não passavam de pobres diabos vindos do sul, das camadas excluídas da sociedade, à procura de resgatar a sua condição. Foi o que fizeram os enxames de operários meridionais que mantinham em funcionamento as fábricas do norte e que, empurrados pela necessidade de sobrevivência, alimentavam involuntária e inconscientemente os mitos produzidos pela explosão económica do pós-guerra. A imigração interna tornou-se assim um paliativo contra a situação crónica e infamante da questão meridional, permitindo que fosse mais uma vez adiada *sine die* uma solução efectiva. Neste quadro, os estudantes não passavam de jovens ricos, filhos de burgueses, armados em contestatários e, por isso, não mereciam o apoio da *intelligentzia*. Óbvio e claramente, o diagnóstico não agradou nem a gregos nem a troianos.

Posições tão pouco convencionais foram motivo de discordâncias vindas de vários quadrantes políticos. E as relações foram especialmente tensas com o Partido Comunista Italiano, no qual se inscreveu em 1947 e que o expulsou das suas fileiras em 1949, quando houve a primeira de uma longa série de denúncias – por corrupção de menores, ofensa às instituições e à pública decência, actos obscenos em espaço público... – que nunca conseguiram reduzi-lo ao silêncio, apesar de desencadear desgostos e ambivalências:

Travo uma guerra em duas frentes, contra a pequena burguesia e contra o seu espelho que é, evidentemente, um conformismo de

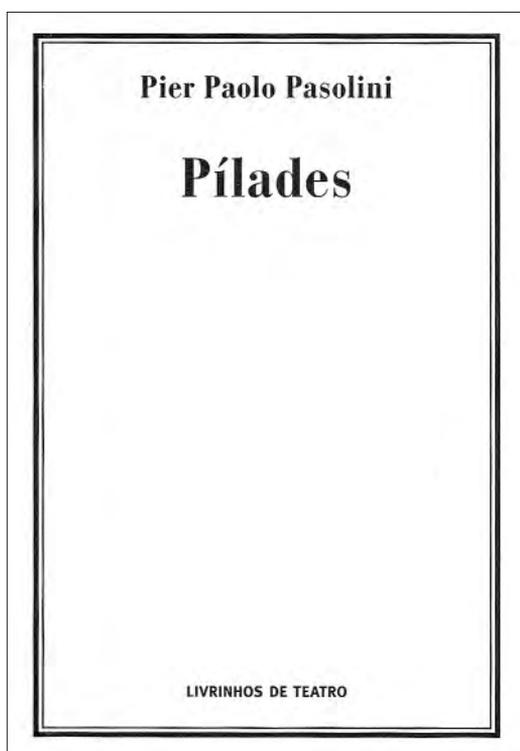
esquerda. Por isso não satisfaço ninguém, ponho todos contra mim, sou forçado a manter relações muito complexas, feitas de constantes explicações. (Pasolini *apud* Naldini 2006: 36)

Mal se poderia então imaginar como haveria de ir longe o compromisso histórico entre partidos no governo e partidos na oposição, levando a uma promiscuidade inquietante, pelo menos em Itália, onde a esquerda cedeu à tentação das ideias liberais de direita e a direita utilizou alguma terminologia da linguagem de esquerda. Nessa altura, o inimigo, mesmo que andasse a caminho da indistinção, estava mais definido, e as oposições eram mais reconhecíveis e menos miméticas do que na actualidade. Nessa altura, a aversão à burguesia equivalia a uma atitude de recusa radical dos valores que esta defende e de que é portadora:

Burguesia é uma classe social que corresponde a uma forma de vida, a um modelo de comportamento e de pensamento absolutos, que não permitem confrontações ou saídas. Por isso o verdadeiro conhecimento e a verdadeira paixão podem desenvolver-se apenas em contraste com o mundo burguês. Tudo o que Pasolini pensa, escreve e produz tem sentido apenas se for enquadrado no âmbito desta relação polémica. (Bazzocchi 1998: 57; tradução minha)

É nesta moldura pessoal e ideológica que se enquadra o teatro de Pier Paolo Pasolini.

É sabido que as seis tragédias, mesmo sujeitas a alterações ao longo do tempo, foram esboçadas na Primavera de 1966, quando uma úlcera forçou o autor a ficar de cama durante um mês. A cronologia oficial (edição e estreia absoluta) é a seguinte: em 1967 é publicada *Pilade*, estreada em 1969; em 1968 é estreada *Orgia*, publicada postumamente em 1979; em 1969 é publicada *Affabulazione*, estreada em 1989; em 1973 é publicada *Calderón*, estreada em 1978; em 1979 são editadas *Bestia da stile* e *Porcile*, estreadas respectivamente em 1985 e



1989 (cf. AA.VV. 2006: 238). Após a concepção das peças, em 1968, sai o *Manifesto para um novo teatro* (cf. Pasolini *apud* AA.VV. 1999: 42-47), que contém os pressupostos teóricos da sua produção dramática. Ai propugna-se um "teatro da palavra" e de debate literário e político, em oposição quer ao "teatro do paleio", em que a função fática da linguagem apontada por Jakobson é expressão das convenções burguesas, quer ao "teatro do gesto e do grito", em que a hegemonia do corpo defendida pelas novas vanguardas se afirma à custa da palavra. Contudo, e apesar da forte carga política desta escrita, acontece que a predilecção pelo teatro de texto que leva à adopção do modelo do teatro trágico grego não se justificaria com postulados ideológicos directos ou exclusivos. Com efeito, há um abismo a separar a *polis* grega da sociedade contemporânea, pelo que a opção pelo modelo trágico tem as suas razões:

[P]ara Pasolini a tragédia permite a distância grotesca e irónica do objecto representado, e também porque a tragédia é a forma da consciência da diferença do intelectual e a forma do ataque heróico e de vitimização contra a tecnocracia capitalista e o poder burguês. (Casi *apud* Bazzocchi 1998: 185, t.m.).

Se o classicismo é uma fonte inspiradora patente já nos títulos e nos conteúdos de alguma cinematografia – *Edipo re* (1967), *Appunti per un'Orestide africana* (1968-1969) e *Medea* (1969) – estabelecendo todavia pontes com o presente ao actualizar os mitos, no teatro a adesão aos modelos formais clássicos manifesta-se também pela composição dramaturgica em verso. Essas opções, em contraste com o teatro seu contemporâneo, pretendem ser uma forma de resistência (contra a ideologia dominante) e de comunicação com as elites culturais esclarecidas, por ele designadas como sendo "os grupos avançados" da burguesia" (Pasolini 2006c: 101), entre os quais se posiciona o próprio autor. Desta forma, e paradoxalmente, Pasolini

transformar-se-ia em emissor e receptor da sua própria mensagem, escrita em poesia por um poeta e destinada aos poucos leitores de poesia entre os quais ele se reconhece. Contudo, no entender de alguns encenadores, as teorias formuladas sobre o teatro seriam fruto de uma abordagem meramente intelectual, mal fundamentada no conhecimento empírico do palco e das suas exigências. Assim, para Antonio Latella "O teatro de Pasolini é o seu manifesto" (Latella 2006: 119), enquanto Luca Ronconi vai mais longe ao sugerir que se ignore o teórico e se constate a canonização do dramaturgo:

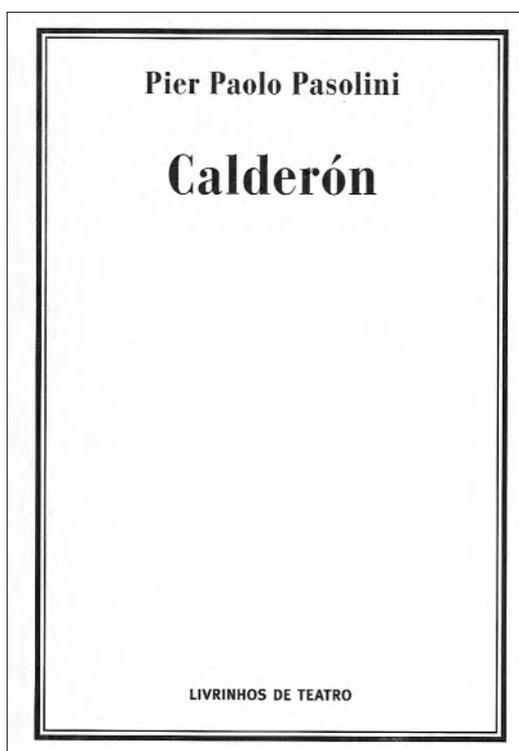
[T]ive sempre a certeza de que Pasolini se tornaria um clássico, desculpem a expressão, um autor destinado a legitimar e permitir uma série ininterrupta de possibilidades e novas leituras. Neste sentido o seu manifesto foi durante alguns anos uma espécie de entrave à compreensão, até conseguirmos afastar-nos dele, compreender que se tratava de um gesto de mau humor relativamente à representação e ao conceito de representação e não um verdadeiro manifesto de possibilidades teatrais. (Ronconi 2006: 112)

Ao lado da dimensão ideológica da sua escrita, situa-se uma dimensão do sagrado, na medida em que a vida e o quotidiano adquirem um carácter hierático a partir do momento em que se rejeita a moral capitalista. Numa aceção pessoal e militante de inclusão dos excluídos, o sentido do sagrado surge como complemento ou contraponto corrente do profano, ou é violado por um olhar profanatório, gerando, como afirma Stefano Casi (2006: 73), um precário e atípico "equilíbrio dramaturgico entre histórias aberrantes e linguagem poética":

[A]s suas tragédias são simultaneamente uma coisa diferente da política e sinal de uma política diferente, justamente em virtude da irrupção do sagrado e do mistério, escandidos pelo luto, que violam as categorias canónicas da politicidade. (Casi 2006: 73)

A linguagem cénica de Pasolini coincide com a sua linguagem literária. Como salienta Casi, é política e sagrada, excessiva e estática, psicologista e poética, deixa o actor sem rede, exigindo-lhe que assuma a total responsabilidade da acção (o que se infere pela ausência de didáscalias), e que dê primazia absoluta ao texto e à voz que o irá transmitir, como se de um oficiante se tratasse; isto é, o actor renuncia à caracterização psicológica da personagem do teatro burguês, torna-se transmissor de um mito por intermédio de um rito, mantendo a distância entre o criador e a criatura, permanecendo ciente de estar a encarnar uma personagem que, por sua vez, se apaga para dar destaque ao texto (*Ibidem*: 73-75).

A consciência não funciona apenas no plano estético ou psicológico mas, uma vez mais, no plano político. Porque Pasolini, em tudo o que faz e escreve, nunca deixa de se opor activamente à cultura de massa que esmaga o humano. O teatro, pela sua própria natureza e pela unicidade do espectáculo teatral, nunca se reproduzindo



igual como um qualquer produto industrial, aparece como o meio de expressão ideal para a revolta:

[O] ponto crucial de todo o teatro que estou a escrever: todas as minhas personagens têm consciência, porque são sempre duplas, e por isso sempre foi difícil encontrar-lhes um modo de representação de base. De facto são pequeno-burgueses acima de tudo ignorantes, sem qualquer ideologia contestatária nem revolucionária, imersos até aos cabelos no seu estado burguês, mas ao mesmo tempo falam uma linguagem, a da poesia, que é consciente, e são continuamente iluminados pela consciência do que eles próprios são. Isto implica, precisamente, o desdobramento: são ao mesmo tempo pequeno-burgueses inconscientes e almas poeticamente conscientes. (Pasolini 2006c: 102)

O tema da separação – da consciência e do poder, do que é individual e do que é colectivo – e ainda o desdobramento no duplo, com o sacrifício ritual que não raro é necessário consumir-se para que a reconciliação e a ignição da unidade tenha lugar, surgem com frequência na produção pasoliniana (Bazzocchi 1998: 101-103). No teatro, em *Pilades*, o homónimo protagonista, intelectual e depositário dos valores do passado, e o seu antagonista, Orestes, político e defensor dos valores da modernidade, lutam um contra o outro até o primeiro sucumbir, numa alegoria que reenvia para o presente histórico (Pasolini 2007b). Em *Orgia* o Homem e a Mulher, burgueses conformistas falhados, cuja vida privada se rege pelo sadomasoquismo, chegam à autodestruição como forma de libertação, mais evidente no Homem, que se enforca vestindo roupa de mulher e tornando assim evidente a sua diferença (Pasolini 2006b). Em *Afabulação*, num complexo jogo de espelhos, o Pai sente-se filho do seu Filho e, para matar simbolicamente o seu próprio pai, mata o Filho, sendo esta ao mesmo tempo uma via para o possuir (anulando a distância para obter o amor; v. Bazzocchi 1998: 143; Pasolini 1999; AA.VV. 1999). Em

Calderón a protagonista Rosaura é a projecção burguesa de várias classes sociais: menina aristocrática, prostituta proletária, afásica pequeno-burguesa, responsável e vítima do naufrágio do sonho revolucionário (Pasolini 2007a; v. tb. AA.VV. 1987). Em *Pocilga* não há propriamente um desenvolvimento do tema, a não ser que se veja em Julian uma projecção do pai, amado por intermédio dos porcos que o representam e por estes devorado, numa possível alusão à autofagia da classe burguesa (Pasolini 2006b). Em *Besta de estilo* o duplo de Jan (na peça) é a irmã, mas também (na vida) o próprio Pasolini, que se retrata neste que poderia ser considerado o seu texto mais explicitamente autobiográfico, situando-se enquanto intelectual na sociedade a que pertence (Pasolini 2006a). Mas este não é um episódio isolado e talvez queira aludir a designios mais ambiciosos:

Pasolini não se esquivou a se auto-retratar. Como Giotto, já o sabemos, como Jan Palach, o suicida resistente de Praga na inacabada *Besta de Estilo*, seu primeiro testamento, como Pilades, o revolucionário conservador: e se todo o seu cinema, desigual, hesitante, incessante, permanentemente recomeçado, não fosse mais do que o *Sonho de um homem ridículo*? Com uma única personagem, a sua sombra como a de Sófocles que surge em *Afabulação*? 'Um teatro sem ensaios, sem estreia, sem público' – não é essa a sua declarada ambição? E não vê Zigaina nela a ilegível confissão? (Melo 2006: 166)

Se com Zigaina o aparente e comumente impensável foi pensado – Pasolini teria encenado a sua própria morte, num anseio extremo de poesia em acção e martírio oculto –, para nós a sua trágica, prematura e bárbara morte ficará envolta em mistério e acompanhada pelo espanto.

O curto trajeto percorrido até aqui quis apenas esboçar algumas das muitas directrizes já desenvolvidas pelos exegetas pasolinianos e que são passíveis de ser submetidas a novas abordagens hermenêuticas. O que se



<>

Orgia,
de Pier Paolo Pasolini,
enc. Pedro Marques,
Artistas Unidos, 2006
(< Sylvie Rocha;
> José Airosa
e Sylvie Rocha),
fot. Jorge Gonçalves.

pretendeu frisar é que nos fica uma obra arrevesada na sua polissemia, aberta à multiplicidade de interpretações que autoriza, renitente a classificações sumárias, perturbadora na insinuação de sentidos que continuamente nos escapam e que vão muito para além do que é dito abertamente. Porque o seu horizonte não é finito, e, para além dos limites que se desenham ao alcance dos observadores, há mais mundos, outros tempos e entendimentos, que irão renovar-se cada vez que o olhar a eles se mostrar receptivo.

Finalmente, podemos pensar que a voz de Pasolini se ergueu solitária e foi incómoda no tempo em que lhe foi dado pronunciar-se, mas que tem sabido transcender tempos e espaços, fornecendo novos estímulos para a reflexão e para a recriação, tal como reconhece Ronconi:

Podem perguntar-nos qual será o futuro do teatro de Pasolini, que é hoje o autor mais representado em Itália de entre os que vieram depois de Pirandello. Lá fora também continua a ser, de certa maneira, uma pedra no sapato. Porque um teatro como aquele de que falámos, que oscila continuamente entre as tentações de um formalismo extremo, ou seja, contar tudo através do estilo, e pelo contrário enfrentar directamente a matéria bruta, os conteúdos directos, é um tipo de teatro que nos permite fazer isto e aquilo, e até isto e aquilo ao mesmo tempo, dá-nos uma grande liberdade. Até ao momento em que alguns temas, algumas afirmações feitas há quarenta anos nos parecem proféticas, enquanto dura a profecia dura o texto que a veicula, sem qualquer dúvida. (Ronconi 2006: 114)

Referências bibliográficas

- AA.V. (1987), *Programa do espectáculo Calderón*, Lisboa, Teatro do Gymnasio.
- AA.V. (1999), *Programa do espectáculo Afabulação*, Lisboa, Teatro da Cornucópia.
- AA.V. (2006), *Pier Paolo Pasolini. O sonho de uma coisa*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio (1998), *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, Biblioteca degli Scrittori.
- CASI, Stefano (2006), "O teatro de Pier Paolo Pasolini: as tragédias (1965-1966)", in *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 48-76.
- LATELLA, António, "Pasolini não pode ser enfrentado apenas intelectualmente", in *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho 2006, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 119-120.
- MELO, Jorge Silva (2006), "Por interposta mão – A descrição filmada", in AA.V., *Pier Paolo Pasolini. O sonho de uma coisa*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 160-167.
- MÉREDIEU, Florence de (2006), "Teatro da palavra, oralidade e canibalismo", in *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 96-98.
- NALDINI, Nico (2006), "A noção da idade é como um raio", in *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 36-39.
- PASOLINI, Pier Paolo (1975), *Escritos póstumos*, trad. Helena Ramos, Lisboa, Moraes Editores, Circulo de Poesia.
- (1999), *Afabulação*, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Livros Cotovia.
- (2006a), *Besta de estilo*, trad. Clara Rowland, Lisboa, Artistas Unidos / Culturgest / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro.
- (2006b), *Orgia / Pocilga*, trad. Pedro Marques (*Orgia*), Olinda Gil e Pedro Marques (*Pocilga*), Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro.
- (2006c), "Um teatro democrático e não para as massas. Debate com Pasolini no Teatro Gobetti, a propósito de *Orgia*, a 29.11.1968, em Turim", in *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 101-107.
- (2007a), *Calderón*, trad. Mário Feliciano e António Barahona, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro.
- (2007b), *Pilades*, trad. Mário Feliciano e Luiza Neto Jorge, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro.
- RONCONI, Luca (2006), "Tive sempre a certeza de que se tornaria um clássico", in *Artistas Unidos: Revista*, n. 16, Junho, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 112-114.

Boca de cena

Fernando Guerreiro

José Oliveira Barata, Fernando Matos Oliveira, Maria Helena Santana (eds), *O melodrama - I*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, 2006, 179 pp.

Com a sua estética do "choque" e do "espanto", o melodrama corresponde a um novo regime de sensibilidade e de sensações que nos conduz, ao longo do século XVIII, do sensualismo de um Du Bos (1719) ao período da Revolução em França (1789 - 1799).

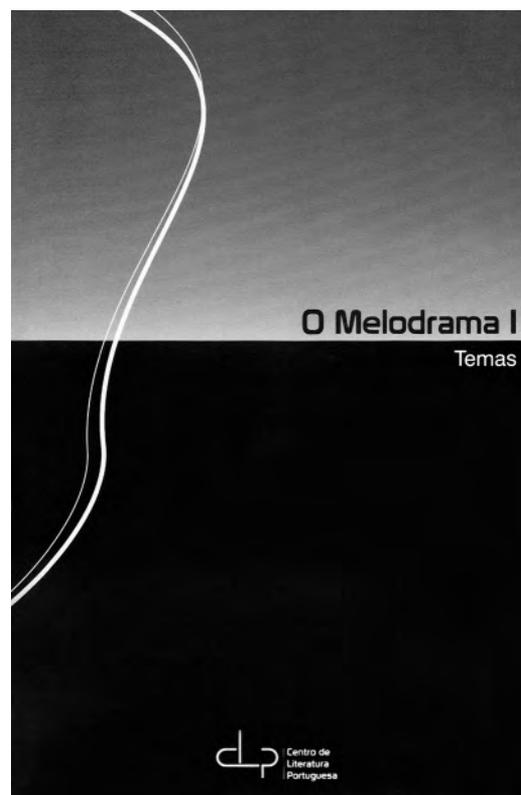
Neste sentido, como refere Peter Brooks (1976), enquanto "expressionismo da imaginação moral", o melodrama encontra-se na base da "forma moderna do imaginário".

Tendo a ver com o que Brooks designa por uma estética (retórica) do "excesso", o melodrama, segundo diversos autores (para lá de Brooks, Jean-Marie Thomasseau e Anne Ubersfeld, entre outros), faria desse "exagero" (enfático, patético, sentencioso), o próprio instrumento de uma "refundação" unitiva e catártica.

Por outro lado, se considerarmos a sua "contaminação" (original, genológica) com os espectáculos de feira e/ou ópticos – lanterna mágica, panorama e diorama, tudo formas de pré-cinema (Hassan El Nouty) –, o Melodrama surge decisivamente – completando a transformação do Drama burguês e antecipando o Drama romântico – como um "teatro para a vista" (visual: ocular e óptico). Na sua vontade de concorrer com o romance – e depois fazendo corpo com o *roman-feuilleton*, já nas décadas de 1830/40 –, o melodrama vai dar mais importância à cena, desenvolvendo uma forte componente espectacular e decorativa ("pitoresca", para usar um termo do vocabulário estético da época). "O tempo dos espectáculos puramente oculares chegou", escreve Théophile Gautier numa crítica de 1841.

É no quadro desta interrogação sobre o melodrama como género teatral, mas não só, do imaginário da modernidade, que se insere o primeiro volume *O melodrama* publicado pelo Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras de Coimbra.

Como se refere no texto introdutório, os seus objectivos são a "revisitação conceptual do género", questionando a sua "vertente genológica" – nomeadamente a sua extensão a outras formas como o romance e o cinema –, com uma "especial incidência nas suas manifestações na cultura portuguesa" (pp. 5, 6). O volume inclui ainda a tradução (anónima) de *La femme à deux maris* (*A mulher de dois maridos*), de Guilbert de Pixérécourt, obra em que o autor usa pela primeira vez, em 1802, a caracterização específica do género do melodrama.



Se tivermos em conta a caracterização do melodrama, por P. Brooks, como uma retórica do "excesso", funcionando no âmbito de uma estética do "espanto", assente numa *mise en scène* que recorre a todas as técnicas do *pathos* subjectivo (da expressividade da voz e da pantomina) e objectivo (uso de objectos e adereços como "atrações"), então, o texto de Bruce McConachie ("Towards an evolutionary perspective on dramatic genre", pp. 11-24), ao procurar interpretar a questão dos géneros (pp.12,13) e o dispositivo particular do melodrama em função do que Jaak Panksepp designa por "padrões de uma resposta emotiva coerente" (1998: 18), parece inserir-se numa revisão comportamentalista e cognitiva das estéticas (teorias) da recepção.

McConachie, com efeito, faz da reacção emotiva do público o critério da "forma" – assim como da experiência que socializa essa reacção, estabelecendo um vínculo com a História –, propondo em alternativa ao sistema de caracterização predominantemente "formal" dos géneros, outro (de novo Panksepp), agora baseado na constância de repetição desses "padrões emotivos" – que seriam, a saber, "desejo, medo, raiva, lascívia, ansiedade, fingimento" (*seeking, fear, rage, lust, care, play*) e, no caso do melodrama,

"pânico" (que ele relaciona com "o que se poderia chamar o síndrome do *stress* pós-revolucionário") (pp. 18-22).

Uma questão que se pode contudo pôr é a de saber em que medida a tónica colocada na "constância" de uma reacção emotiva não se revela um modelo "conservador" que leva a valorizar, numa situação representacional, a reposição do "mesmo" (da "expectativa" como factor condicionante) sem ter talvez suficientemente em conta, no seu enfoque generalizante, os aspectos mais propriamente relacionados com as características locais (actuais) e mutacionais da *performance*.

O texto de Lúcia Ferreira ("A recepção do melodrama no teatro português", pp. 71-113) cruza a reflexão genológica com a história das formas teatrais em Portugal, sobretudo nas primeiras décadas do século XIX e no contexto da "crescente influência do teatro francês".

Se, entre nós, "a tendência começa a fazer-se sentir logo nos finais do século anterior, em comédias sentimentais ou lacrimajantes, a que a literatura de cordel não será de todo alheia" (p. 82), tem particular interesse colocar a questão – que também marcou o desenvolvimento da teoria do drama romântico em França (vejam-se as reservas de Victor Hugo no Prefácio de *Ruy Blas*, em 1838) – das difíceis relações do Romantismo com esse género "impuro" ("um género, recomposto já de muitos géneros" [Mendes Leal]) e "baixo" de teatro (num momento, os anos 20 e 30, em que a referência a Victor Ducange substitui a do modelo "clássico" de Pixérécourt).

Se José Agostinho de Macedo, tudo menos um romântico, na sua *Carta ao Senhor Manoel Mendes Fogaça* (1811), alude, criticamente, aos "atropelos" à "verosimilhança" e ao "bom senso" produzidos pela nova dramaturgia da "peripécia" (do *coup de théâtre*) – capaz, no entanto, segundo a publicidade de *A preta de talentos* de António Xavier, de "um estado de perfeita suspensão dos sentidos, pelo bem manejado jogo das cenas" (p. 91) –, já Mendes Leal, em 1856 (no Prefácio do drama *A redenção*, de Ernesto Biester), desenvolve ideias que vêem no melodrama uma forma por excelência da estética do "choque" da modernidade (Walter Benjamin) –, nos seus termos, "o género, vário e múltiplice, que mais se quadra com o espírito móbil, perscrutador e inquieto de uma sociedade que é toda ela acção" (p.105).

Deste ponto de vista, a tradução (anónima) de *A mulher de dois maridos* de Pixérécourt (1802) (pp.117-178) conduz-nos à componente melodramática (no duplo sentido, teatral e lírico) da ficção de Camilo Castelo Branco, estudada neste volume por Sérgio Paulo Guimarães de Sousa no seu texto "Camilo e o melodrama: entre dois mundos" (pp.37-69).

Como o autor observa, em Camilo – nisso consubstanciando o "impasse" da sua época – tende a

criar-se uma "situação bipolar de entre-dois" tanto no plano simbólico (transida no efeito de conflito geracional entre a moral dos pais e a dos filhos), como no estético (a mutação abortada no sentido pleno do Romantismo) (pp. 43, 53, 62).

Se a sublimação, no plano moral – "uma denegação do desejo através de uma espiritualização do personagem" (p. 55) –, pode constituir a forma de recuperar (ou não consciencializar) a necessária *schize* (ruptura), no plano estético, o "patético", com a exacerbação das sensações, mantém "irresolvido" (ainda que frequentemente denegado ou reprimido) o carácter conflitual dos signos. Algo, aliás, que a cinematização do universo ficcional de Camilo por Manoel de Oliveira (*Amar de perdição*, *Francisca*, mas também *O dia do desespero*) tem sobejamente evidenciado.

É esse pedido de "mais" ou de "outra coisa", de que então podia ser indício o melodrama (como "drama de espectáculo", p. 8), que as palavras de outro espectador da época, Júlio César Machado, em 1862, deixam antever: "Eram pantominas trágicas, acompanhadas a diálogo, coisa que ficaria muito deleitável, se não tivesse frases, porque a acção consistia nos gestos, nos gritos, nas correrias, nos assassinatos, nos asfixiamentos! A palavra ali era inútil, a palavra é que prejudicava o género!" (cit. p.109).

Ou seja, o pedido de outra linguagem das formas, a surgir no final do século: o "cinema".

Resultando da hibridização de várias modalidades para(infra-)teatrais (pantominas, *vaudeville* e *opéra comique*, assim como as "cenas revolucionárias" do fim do século XVIII), o melodrama, em certa medida – e disso pareciam ter alguma consciência quer Pixérécourt, para quem o melodrama existia "há 3000 anos", relacionando-o com a tragédia grega, quer Henri Heine, ao referir-se, em 1837-1838, às "peças dionísicas dos *boulevards*" (*De la France*) –, repunha para os tempos modernos a hipótese do "drama musicado grego" (Nietzsche). Dito de outro modo, o sonho: utopia de uma "arte total", de síntese, que insiste na relação entre a ópera e o drama romântico, na estética (simbólica) de Wagner e na concepção do Cinema, nos termos de um dos seus primeiros pensadores, Ricciotto Canudo, como "Drama musical do ecrã" (*L'Usine aux Images*, 1927).

É essa a via de análise que, no volume que recenseamos, segue Edmundo Cordeiro num texto sobre "Melodrama e Cinema" (pp. 25-36).

"Quando surge o Cinema, o filme vem a tornar-se na forma que substitui o melodrama teatral enquanto espectáculo popular (...). E sendo mudo o cinema, a mimica dos actores, além de excessiva, era como que naturalmente acompanhada pela música: melodrama" (p. 26), observa o autor, para concluir: "a forma genérica inicial do filme seria o melodrama; filme = melodrama" (p. 30).

>
 "Ah! Pêrfido",
 do drama
A noite do homicídio,
 de Albert e Labrousse
 (versão portuguesa,
 1842).



No seu artigo, e no seguimento de estudos como os de Noël Burch, Thomas Elsaesser (para as primeiras formas do cinema) ou Tom Gunning (sobre Griffith), Edmundo Cordeiro, para lá de focalizações mais direccionadas em autores (Griffith, Sirk, Fassbinder) ou formas (o "grande plano" ou a "montagem alternada" – a que já se refere Eisenstein em "Dickens, Griffith and the Film Today"), vê também no "excesso estilístico" e "emocional" da forma-significação do melodrama – sempre possível factor de "perturbação" da "esquemática linearidade narrativa do "modo institucional de representação" (Burch) – a marca simultaneamente remanescente e insistente de uma vontade "total" de expressão das formas que ele relaciona com a Imagem-pulsão de Gilles Deleuze (pp. 29,32).

Não era esse também o efeito primário desde sempre visado, enquanto "forma moderna do imaginário" (Brooks), pelo melodrama?

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1982), Charles Baudelaire: *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot.
- BURCH, Noël (1990), *Life to those shadows*, Los Angeles, University of California Press.
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma 1- L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.
- DU BOS (1993), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- BROOKS, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination*, New Haven & London, Yale University Press.
- CANUDO, Ricciotto (1995), *L'Usine aux Images*, Paris, Séguiet / Arte Éditions.
- EISENSTEIN (1977), "Dickens, Griffith and the Film Today", *Film Form*, New York & London, Harcourt Inc.
- ELSAESSER, Thomas (Ed.) (2006), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London, British Film Institute.
- GUNNING, Tom (1991), *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press.
- HEINE, Henri (1994), *De la France*, Paris, Gallimard.
- MACEDO, José Agostinho de (1811), *Carta que escreveu o Senhor Manoel Mendes Fogaça, a hum seu amigo transmontano, sobre huma comedia, que vira representar em Lisboa*, Lisboa, Impressão Régia.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1997), *O Nascimento da Tragédia*, Lisboa. Relógio d'Água.
- NOUTY, Hassan El (1978), *Théâtre et pré-cinéma: Essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle*, Paris, Nizet.
- PANKSEPP, Jaak (1998), *Affective Neuroscience. The Foundations of Human and Animal Emotion*, New York, Oxford University Press.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984), *Le mélodrame*, Paris, P.U.F.
- UBERSFELD, Anne (1993), *Le drame romantique*, Paris, Belin.

Companhia do Teatro de Sempre (1958-1959)

No cinquentenário de uma temporada “única”

Miguel Falcão



A historiografia do Teatro em Portugal tem feito menção a alguns dos espectáculos da Companhia do Teatro de Sempre, de inegável importância, sobretudo quando avaliados à luz do contexto histórico em que foram levados à cena. Todavia, refere-os a maior parte das vezes aos artistas e mais raramente ao nome do colectivo, devido talvez à efemeridade que caracterizou a sua apresentação ao público: uma única temporada (1958-1959), inesperadamente interrompida. Vários factores de ordem político-social, cultural e artística, caracterizadores do país naquele final de década, interferiram na génese, na actividade e na extinção desta Companhia, os quais importa rever, ainda que de forma sumária, para melhor se avaliar o contributo que o Teatro de Sempre trouxe à cena portuguesa.

As eleições presidenciais, que durante o Estado Novo o país se habituou a associar a fraudes e polémicas, tão abafadas quanto possível, e, em particular, o período da mobilizadora campanha de Humberto Delgado,

contribuíram para um abrandamento da censura. A euforia da campanha, antes da votação (8 de Junho de 1958), e, logo após a divulgação dos resultados manipulados favoráveis ao salazarismo, as insurreições e as manifestações de desagrado, da ala “esquerdista” a alguns sectores monárquicos, passando até por vozes dissonantes dentro da fiel Igreja Católica (de entre as quais sobressaiu a do Bispo do Porto), conduziram a uma aparente e “paciente” condescendência por parte do regime, que visou habilmente acalmar as hostes. Este período estender-se-ia ainda pelo ano seguinte, voltando a assistir-se a um (re)aperto do cerco, sobretudo a partir do início da década de 60, também motivado por acontecimentos que sucessivamente abanaram o regime, entre os quais a fuga de Álvaro Cunhal e de outros dirigentes comunistas da prisão de Peniche, em Janeiro de 1960, e a consequente reorganização do Partido Comunista Português na clandestinidade, o desfecho da crise da Índia e o início da Guerra Colonial em 1961 e a “crise académica” em 1962.

O certo é que, só naqueles cerca de dois anos, entre 1957 e 1959, puderam ser representadas pela primeira vez em Portugal peças – algumas das quais com anos de atraso – como, entre outras, *As bruxas de Salém* (*The Crucible*, 1953), de Arthur Miller, pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, concessionária do Teatro Nacional D. Maria II (em 1957), *O valentão do mundo ocidental* (*The Playboy of the Western World*, 1907), de John Millington Synge, e *Jornada para a noite* (*Long Day's Journey into the Night*, 1941), de Eugene O'Neill, pelo Teatro Experimental do Porto (em 1957 e 1958, respectivamente), ou *À espera de Godot* (*En attendant Godot*, 1952), de Samuel Beckett, pelo Teatro Nacional Popular (em 1959). O mesmo sucedeu com a dramaturgia portuguesa, sobressaindo, de entre um conjunto considerável de originais, várias peças de vincada matriz social, quando não de declarada denúncia, que noutra época talvez não tivessem o visto do lápis azul, como *Sol na floresta* (1957), de Romeu Correia, e *É urgente o amor* (1957), de Luiz Francisco Rebello, pelo Teatro Experimental do Porto (em 1957 e 1958), *Os pássaros de asas cortadas* (1958), também de Rebello, pelo Teatro Nacional Popular (1959), e *O lugre* (1959), de Bernardo Santareno, pelo Teatro Nacional (1959).

É evidente que a censura continuou a existir e que não deixaram de proliferar as situações que confirmavam – e justificavam! – a existência de todo o mecanismo repressivo. *Forja* (1948), de Alves Redol, só teria

<
Programa de
O mentiroso,
de Carlo Goldoni
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

Miguel Falcão
é Professor na Escola
Superior de Educação
de Lisboa e
investigador do Centro
de Estudos de Teatro
da Faculdade de Letras
da Universidade
de Lisboa.

< >

O mentiroso,
de Carlo Goldoni,
enc. Gino Saviotti,
Teatro de Sempre,
1958 (< Rogério Paulo,
Luis Filipe,
Carmen Dolores,
Gino Saviotti,
Catarina Avelar,
Alberto Ghira,
Henrique Santos,
Alexandre Vieira,
Madalena Sotto,
Samwel Diniz
e Armando Caldas;
> Carmen Dolores),
fot. Furtado d'Antas
[Cortesia de Carmen
Dolores].



concretização cénica na "primavera marcelista". *A promessa* (1957), de Bernardo Santareno, apesar da auspiciosa estreia no ano da publicação, pelo Teatro Experimental do Porto, foi compulsivamente retirada de cena, na sequência de influente reacção à ousadia sexual da peça. *A alma boa de Se-Tsuan* (1943), do interdito Bertolt Brecht, integrou o repertório que a Companhia brasileira de Maria Della Costa apresentou em Lisboa, no Teatro Capitólio (1960), excepcionalmente tolerada para não agudizar as tensas relações diplomáticas entre Portugal e Brasil, desde que o "país irmão" dera asilo político ao "general sem medo" no ano anterior, acabando, porém, por ser proibida a bem da "ordem pública", na sequência de vários tumultos. Estes foram apenas alguns dos muitos casos.

Foi neste contexto que Rogério Paulo equacionou a saída do Teatro Nacional, para integrar a nova Companhia. Era um homem inquieto, um espírito inconformado, militante comunista e cidadão interventivo (e, por isso, especialmente vigiado pela PIDE-DGS¹), que ambicionava participar no movimento de renovação do teatro português. Semelhante motivação tinham outros actores que viriam a integrar o grupo, entre os quais Mário Pereira, evocado por Urbano Tavares Rodrigues num breve texto, em que, pondo lado a lado as duas paixões do actor, "o teatro e a revolução", destaca quatro das suas interpretações (duas das quais no Teatro de Sempre, em *O Gebo* e *a sombra e seis personagens em busca de autor*) e relembra um episódio deste período, revelador do inconformismo que transportava para o teatro: "Em Santa Apolónia, na ocasião da chegada do general Humberto Delgado a Lisboa [a 16 de Maio de 1958], quando foi forçado, pelos representantes da ordem ditatorial a desviar o seu percurso da Avenida da Liberdade, que se preparava para o aclamar, encontrava-me eu nas escadarias da estação e vi o Mário Pereira, a poucos metros, enfrentar a cavalaria da G.N.R. e ser derrubado a golpes de sabre" (Rodrigues 2000). Mas a

decisão de Rogério teve tanto mais relevância, quanto se sabe – e ele próprio reconhecia – que o Teatro Nacional sempre desempenhou um papel importante, único nalgumas épocas, na divulgação de autores e textos e na montagem de espectáculos que rompiam, muitos deles, com a mediocridade reinante nos palcos do país, das farsas de graça fácil aos dramas de faca e alguidar. Mas não deixava de ser um Teatro com peso institucional e obrigações específicas, que dificilmente poderia ser o motor da renovação. Contudo, àquela companhia ficou associado um dos momentos mais importantes do seu percurso profissional, quando, integrado no elenco de *Tá-mar* (1936), de Alfredo Cortez, participou no II Festival International d'Art Dramatique, em Paris, em 1955, onde a apresentação de *O círculo de giz caucasiano* pelo Berliner Ensemble consolidou o interesse do mundo pela obra de Brecht (despertado, aliás, no ano anterior, com a representação, no mesmo evento e pela mesma companhia, de *Mãe Coragem*). A partir de então, Rogério Paulo passou a destacar o dramaturgo e encenador alemão entre os "autores modernos" que mais o influenciavam, por lhe ter "desvendado um mundo sublime, nas suas teorias revolucionárias", acrescentando que, só naquela altura, compreendeu "cabalmente tudo o que o teatro espera de um homem e pode dar a um homem; que o homem sirva o teatro, mas que não queira servir-se dele para se servir" (Paulo 1964).

Carmen Dolores, sua colega no Teatro Nacional e de outros "desafios", lembrou mais tarde como olhava (olhavam) para a cena nacional, por comparação com o que se fazia além-fronteiras (ela, que também fora a Paris no elenco de *Tá-mar*): "Na década de 50, um novo teatro já era realidade em vários países. Em primeiro plano eu destacaria os espectáculos brechtianos pelo Berliner Ensemble e o TNP [Théâtre National Populaire] de Jean Vilar. Das mais importantes iniciativas para a conquista

¹ Cf. Torre do Tombo, Arquivos da PIDE-DGS: Série SR, Processo Nº 682/52, Caixa 2705; Série PC, Processo Nº 1880/63, Caixa 5584; Série RGP, Processo Nº 26429; Série E/GT, Processo Nº 180, Caixa 1437.



de um público. Brecht desteatralizando o teatro e pretendendo ajudar os homens a construir a sua sociedade. Vilar tornando actuais os clássicos, através de novas leituras e modernas encenações. Isto sem esquecer Strehler e o seu Piccolo Teatro di Milano, Piscator que mais cedo ainda iniciara as suas pesquisas e continuava tenazmente com o seu teatro de testemunho" (Dolores 1984: 128-129). E prossegue, mencionando outras referências daquele teatro que deveria ter "lugar" no Portugal de então (Ionesco, Beckett, Genet...), isto é, "um teatro criativo que [falasse] do homem de hoje, que [pudesse] contestar as suas ideias, que [agitasse] o espectador adormecido" (*Ibidem*: 129).

Rogério e Carmen escreveram a Robles Monteiro e Amélia Rey-Colaço, titulares da companhia concessionária do Teatro Nacional, para lhes comunicarem a ida para o Teatro de Sempre e expressarem o seu reconhecimento pelas oportunidades concedidas pelos "mestres". Estes não estavam em condições de garantir a renovação dos contratos dos actores, porque expirara o período de concessão e não tinham garantias de continuidade (o despacho ministerial só seria conhecido no início de Outubro, em plena temporada). Todavia, esta circunstância não influenciou a decisão dos dois actores, que sentiram mesmo estar na hora de "tentar a [sua] luta (...) e ensaiar o [seu] voo" (Paulo 1958a: 136): "Foram oito anos de Teatro Nacional e seriam muitos mais, se o Rogério não me tem desafiado para sua *partenaire* na futura companhia do Teatro de Sempre" (Dolores 1984: 125). A companhia de verdadeira matriz experimental, tal como a ambicionavam, sobretudo no plano da autonomia organizativa (sem a dependência de uma estrutura empresarial), essa só viria a materializar-se, a partir de 1961 e durante quatro temporadas consecutivas, no Teatro Moderno de Lisboa, instalado no Cinema Império, a cuja direcção e elenco também pertenceriam. O Teatro de Sempre foi, naquele sentido, um fugaz balão de ensaio.

Uma Companhia "para todos os públicos"

Apesar de a temporada das companhias oficialmente apoiadas ter a duração de oito meses, com início em Outubro, a história da Companhia do Teatro de Sempre remonta a 30 de Maio de 1958, data da respectiva candidatura aos subsídios – "humildemente" ditos de "auxílio" – do Fundo de Teatro, submetida pela estrutura organizadora da Companhia, a Empresa Laura Alves (com administração e gerência confiadas ao empresário Giuseppe Bastos). A justificar o montante pedido "não inferior" a 170.000 escudos mensais (acabaria por receber 140.000 escudos), era manifestada a ambição do Teatro de Sempre de "ter existência estável, não limitada a uma época só, tendo em vista a educação teatral – necessariamente lenta – dum novo espectador e o aperfeiçoamento duma verdadeira Companhia" (Alves 1958). Na primeira parte, intitulada "finalidade do empreendimento", já tinha sido explicada a ideia de "educação teatral": "A iniciativa da criação do 'Teatro de Sempre' [visava], antes de tudo, reanimar o interesse público em geral, pelo espectáculo declamado digno deste nome, e a despertá-lo particularmente nas camadas sociais que pouco e mal o [conheciam] entre nós" (*Ibidem*). E quem seria o "novo espectador"? Não eram as "pessoas cultas que frequentavam ainda o espectáculo declamado", pois, essas já exigiam um maior investimento na qualidade dos textos e das interpretações e não se deixavam "iludir pelo deslumbramento das montagens" (*Ibidem*). O público-alvo, que pretendiam "chamar para as salas de declamação" era de três tipos, apresentados por prioridades: "em primeiro lugar, a juventude, distraída pelo cinema e por passatempos e hábitos frívolos; depois a pequena burguesia, afugentada pelos aflitos ou destrambelhados, e por vezes doentios, produtos de certo teatro mundial contemporâneo; enfim, o próprio povo, que no seu instinto atávico se sente atraído pelas emoções espectaculares e, inconscientemente, anseia

<

O mentiroso,
de Carlo Goldoni,
enc. Gino Saviotti,
Teatro de Sempre,
1958 (Carmen Dolores
no camarim),
fot. Lobo Pimentel
[Cortesia de Carmen
Dolores].

<
Programa de
O Gebo e a Sombra
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].



>
v
v
O Gebo e a Sombra,
de Raul Brandão,
enc. Gino Saviotti,
Teatro de Sempre,
1958 (> Adelina Campos
e Carmen Dolores;
v Mário Pereira,
Beatriz de Almeida,
Adelina Campos
e Carmen Dolores;
v Rogério Paulo
e Carmen Dolores)
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

pela educação espiritual que, divertindo-o, pode dar-lhe somente o genuíno Teatro" (*Ibidem*). Tratava-se, afinal, de um conciliatório "teatro para todos os públicos" (Saviotti 1959: 22). Estas razões fundamentavam a reunião de "um grupo de artistas de reconhecido valor", devidamente acompanhado por uma "proficiente direcção artística" e uma "segura e honesta gerência administrativa".

A centralidade de Rogério Paulo no Teatro de Sempre era evidente: basta ver que era o único actor que assinava textos com regularidade nos programas da Companhia, habitualmente sobre os dramaturgos e os textos escolhidos. Foi destacado no projecto de candidatura como elemento de "muito prestígio (...) distinguido com o prémio da crítica como o melhor actor da temporada 1956-57" (Alves 1958). O seu envolvimento nos princípios fundadores do Teatro de Sempre ia transparecendo de outros modos, como, por exemplo, num artigo que publicou na *Seara Nova*, exactamente no mês da estreia da Companhia, intitulado "Problemas do Teatro em Portugal: 2 – Espectadores". Depois de desancar o espectador "burguês endinheirado", o "influyente 'borlista'" e o "pseudo-intelectual 'teatrófilo'" e de enaltecer o público que "ama o Teatro [e] adora os seus Artistas", conclui com um parágrafo talvez influenciado por Piscator, Brecht ou mesmo Vilar, que poderia sintetizar a pretensão do novo projecto: "Baixem-se os preços, representem-se obras actuais e vivas, abram-se as portas a todos, e crie-se assim o que não existe: um Verdadeiro Público de Teatro" (Paulo 1958b: 412).

Mas a "direcção artística" foi atribuída a Gino Saviotti, também responsável pelas encenações de quatro dos seis espectáculos ali montados. Saviotti era o director do Instituto Italiano de Cultura, em Lisboa, conceituado tradutor da dramaturgia italiana, professor do Conservatório Nacional e o ensaísta que dera nas vistas ao publicar, em meados da década de 40, duas obras – *Paradoxo sobre o Teatro* (1944) e *Filosofia do Teatro* (1945)



– que apontavam o dedo ao fechamento estético e à tacahez artística do teatro feito naquele tempo em Portugal. Atraíram personalidades dos mais diversos quadrantes do meio intelectual, de Alves Redol ou Luiz Francisco Rebello a Jorge de Faria ou Vasco de Mendonça Alves, que consigo formaram o Círculo de Cultura Teatral de Lisboa, exactamente no ano em que se festejava o fim da Segunda Guerra Mundial e as expectativas de abertura do país ao mundo ainda pareciam ter razão de ser. E fora o mentor, e também co-director, do Teatro Estúdio do Salitre, grupo apostado no "essencialismo teatral", que entre 1946 e 1950 marcou a cena experimental nacional do pós-guerra. Foi, aliás, no Salitre, que se estreou Rogério Paulo, quando era ainda estudante do Conservatório



Nacional e assinava como Rogério Lopes Ferreira, e onde colaborou Laura Alves, já actriz consagrada da comédia e da revista², cujo nome surgia neste projecto na qualidade de empresária.

Carmen Dolores recorda que "Gino Saviotti vinha cheio de entusiasmo dirigir pela primeira vez uma companhia de profissionais" (1984: 130). E acrescenta, sobre as expectativas iniciais na formação da companhia: "Depois do salto do Nacional, esta temporada foi uma prova de forças para o Rogério e para mim. (...) Saviotti quis fazer de nós duas vedetas que levassem ao teatro o seu público. Mas já não era tempo de vedetas nem o nosso género de teatro seria para esgotar lotações" (*Ibidem*). Se não eram "vedetas", seriam, pelo menos, as primeiras figuras da Companhia, os dois únicos actores que participaram em todos os espectáculos da temporada e a quem foram sempre distribuídos papéis de destaque. Os restantes actores, num total de cerca de duas dezenas, tinham percursos profissionais muito diversificados, desde os que haviam passado também pelo Teatro Nacional, como Henrique Santos, Adelina Campos, Madalena Sotto e, entre os mais destacados, Samwel Diniz, até aos jovens Fernanda Alves, Mário Pereira, Catarina Avelar e Armando Caldas (este último fazendo ali a sua estreia como profissional e, mais tarde, acompanhando Rogério Paulo e Carmen Dolores na direcção do Teatro Moderno de Lisboa). Em cada espectáculo, a Companhia foi contando com colaboradores de várias áreas, como Redondo Júnior e Grazia Maria, filha de Gino Saviotti, nas traduções das peças a partir dos originais, ou, no caso desta última, sob o pseudónimo de Graz, também na elaboração de maquetas, cenários e figurinos, a par de outros convidados, como Manuel de Oliveira, Fernando Ramalho, Reinaldo Martins ou Raul Duarte³. Com altos e baixos, a crítica encarregou-se de enaltecer as qualidades dos artistas, mais dos actores do que dos encenadores (Saviotti,

sobretudo, nem sempre poupado), tendo Carmen Dolores sido distinguida, em 1959, com o Prémio Lucinda Simões (para "Melhor intérprete feminino de teatro declamado"), pela sua interpretação em *Seis personagens à procura de um autor*⁴. Foi um importante reconhecimento para Carmen que, naquela Companhia, pela primeira vez se sentiu "mais actriz, pois, já não tinha a protecção [do Teatro Nacional]" (Dolores 2003: 22).

Contra a inicial expectativa de três anos, como refere aquela actriz na carta a Robles Monteiro (Dolores 1958: 113), a Companhia manteve-se em funcionamento durante apenas uma temporada, no Teatro Avenida. Era um teatro quase "intimista", cuja "plateia (...) não era cómoda, mas era aconchegada" (Dolores 1984: 130), e que o fogo acabaria por consumir também, pouco depois do incêndio no Teatro Nacional (este em 1964, aquele em 1967). O público aderiu a este novo projecto e, "se não esgotou as casas todas as noites, também não as deixou vazias" (*Ibidem*). Mas é possível que as razões para que "materialmente o Teatro de Sempre [acabasse] de existir" – conforme se lê no Relatório Final (Bastos & Saviotti 1959) – tenham sido mesmo de ordem financeira.

O Processo da Empresa Laura Alves integra correspondência que dá conta das dificuldades resultantes da diminuição de público, apesar do êxito de *Seis personagens* e dos "largos descontos a estudantes e jovens empregados". Por este motivo, aliás, cerca de duas semanas antes da estreia da última peça da temporada, a Companhia fez uma digressão de alguns dias por outros Teatros do país (Teatro Sá da Bandeira, no Porto; Teatro Aveirense, em Aveiro; e Teatro Jordão, em Guimarães), para apresentar o seu reportório a outros auditórios. A decisão de extinguir o Teatro de Sempre terá sido tomada logo em Maio de 1959, tanto mais que, naquele Processo, não existem documentos relativos a uma eventual candidatura aos subsídios do Fundo de Teatro para a época de 1959/60 (nesta temporada seriam apoiadas as companhias Teatro Nacional Popular, Teatro Experimental do Porto e Teatro do Gerifalto).

O reportório "de sempre"

A estratégia para cativar – ou, como então escreveram, para "reanimar" – os vários tipos de público, foi definida no projecto de candidatura aos subsídios do Fundo de Teatro e reafirmada por Saviotti num dos programas: "[apresentar um reportório capaz] de dar ao público novo o conhecimento das várias formas representativas, desde os meados do século XVIII até ao fim da primeira guerra mundial" (*apud* CTS 1959a), ou seja, o verdadeiro "teatro de sempre" (Alves 1958). Estava explicada a designação da Companhia. Tratava-se, no entender dos seus responsáveis, de uma "preparação necessária" para os "novos" espectadores, "para compreenderem e avaliarem as tentativas contemporâneas de renascimento, mesmo para se interessarem por elas, em vez de se afastarem com o desprezo preconcebido dos ignorantes" (*Ibidem*). Para tal, na primeira época, propunham-se encenar "o maior

<

Programa de
O fim do caminho
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

² Em 1950, no Teatro Estúdio do Salitre, interpretou *É melhor não experimentar*, da autoria de Gino Saviotti, que também ali a dirigiu, no mesmo ano, em *O menino dos olhos verdes*, um monólogo expressamente escrito por Alves Redol para a sua estreia como "actriz dramática".

³ As fichas artísticas completas dos espectáculos, bem como uma lista bibliográfica mais extensa (incluindo todos os programas, as peças editadas e as críticas publicadas em periódicos), podem ser consultadas na base de dados do Centro de Estudos de Teatro, v. www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm.

⁴ Naquele mesmo ano, como corolário dos êxitos obtidos, foi também agraciada pelo presidente da República, Américo Tomás, com a Ordem de Sant'Iago da Espada.

Programa de

Um marido em rodagem

[Cortesia do Museu Nacional do Teatro].



Um marido em rodagem,

texto e enc.

Henrique Santos,

Teatro de Sempre,

1959 [-> Madalena Sotto,

Adelina Campos

e Carmen Dolores;

v Adelina Campos,

Madalena Sotto

e Carmen Dolores),

fot. Furtado d'Antas

[Cortesia de

Carmen Dolores].

número de peças possível", de entre a selecção feita e que, naquela perspectiva formativa, apresentaram por tópicos (definidos num misto de "períodos" e géneros") e em duas categorias: "autores estrangeiros" e "autores nacionais" (*Ibidem*). Na primeira categoria, incluíram: (i) "Teatro Clássico" (*O mentiroso* (1750), de Carlo Goldoni, ou *O mercador de Veneza* (1596 a 1597), de William Shakespeare, ou *Édipo Rei* (c. de 414 a.C a 411 a.C), de Sófocles); (ii) "Drama Romântico" (*Kean* (1836), de Alexandre Dumas (Pai)); (iii) "Alta Comédia Realista" (*O amigo das mulheres* (1864), de Dumas Filho); (iv) "Teatro de Poesia" (*Lilium* (1909), de Férénc Molnár, e *Correntes* (?), de Alan Langdon Martin); (v) "Peça Moderna de Costume" (*Querida Ruth* (?), de Norma Krasna); e (vi) "Teatro de Fantasia" (*Seis personagens em busca de autor* (1921), de Luigi Pirandello, esta peça apresentada como aquela que "inicia e explica as tendências de todo o Teatro dos nossos dias"). A selecção da segunda categoria integrava, sem qualquer categorização: "uma peça [a definir] de Alfredo Cortez, em homenagem ao Autor"; *Pântano* (c. 1894), de D. João da Câmara; *O Gebo e a Sombra* (1923), de Raul Brandão; e "uma novidade de autor português consagrado", que deveria ser "um original escolhido pelo seu real interesse e qualidades artísticas, entre os de novos autores".

Antes de uma análise breve sobre o que foi efectivamente levado à cena, anotamos apenas três reparos, de diversa ordem, suscitados pelas intenções subjacentes à selecção do repertório: a incongruente escolha de Shakespeare e, sobretudo, de Sófocles, para um programa que pretendia ser demonstrativo do teatro feito desde o século XVIII; o elevado número de peças seleccionadas para uma só época, inexecuível no curto período de oito meses, como mais tarde reconheceu Saviotti, ao desabafar que tamanha ambição só "se fosse possível mudar de peça depois de 15 ou 20 representações, mesmo em pleno



éxito" (*apud* CTS 1959a); e a preocupação, coerente com o programa educativo, de diversificar a geografia das dramaturgias, da Grécia a Itália, da França ao Reino Unido e à Hungria, passando pelos Estados Unidos da América e dando ênfase aos autores portugueses.

O Teatro de Sempre montou seis espectáculos, embora apenas três se pudessem considerar inscritos no repertório do anunciado "teatro de sempre"⁵: o primeiro, *O mentiroso*, de Goldoni; o segundo, *O Gebo e a Sombra*, de Brandão; e o quinto, *Seis personagens em busca de autor*, de Pirandello. Eram, por um lado, textos que tinham constituído marcos nas dramaturgias dos seus países e, nos casos de Goldoni e Pirandello, com incomensuráveis repercussões mundiais, sobretudo pelo que traziam de novo no plano da construção dramaturgica. Têm em comum a centralidade da palavra, escrita ou dita, e a recusa dos postulados estéticos aristotélicos, apontando, todos eles, caminhos estéticos e possibilidades do "fazer" artístico, de difícil aceitação para quem entende (entendia) a cena como espaço de ilusória reprodução do real e mero divertimento. Goldoni – e, neste aspecto, não poderia ter constituído escolha mais simbólica para inaugurar um programa que queria "dar (...) a maior importância aos textos e à sua interpretação" (Alves 1958) – empreendeu uma renovação da tradição teatral italiana, insurgindo-se contra a improvisação e a centralidade do jogo dos actores, que estavam na base da *Commedia dell'Arte*, reivindicando em sua substituição o texto escrito e a disciplina da memorização e do ensaio de representação, e recriando no seu "teatro de caracteres" os "tipos" e as máscaras a que os espectadores se encontravam agarrados, mas mudando-lhes, como salientou Rogério Paulo na apresentação do autor, "as almas e o espírito" (*apud* CTS 1958a).

Pirandello recusou os cânones realistas-naturalistas e desconstruiu o conceito de unidade, tão confortável a

⁵ Apesar da subjectividade que encerra qualquer selecção (e análise), esta consideração encontra eco em obras de referência, cf. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.



<
Um marido em rotação,
 texto e enc.
 Henrique Santos,
 Teatro de Sempre, 1959
 (Madalena Sotto,
 Samwel Diniz,
 Carmen Dolores
 e Adelina Campos),
 fot. Furtado d'Antas
 [Cortesia de
 Carmen Dolores].

um olhar positivista, tanto do real como da *dramatis personæ*, para fazer da cena o lugar por excelência da interrogação e do contraditório. Neste teatro de interioridade, onde a relação entre aquele que "faz" e aquele que "assiste" não se estabelece por via da identificação, surpreende, numa perspectiva metateatral e como mecanismo de exploração dos conflitos existentes entre os intervenientes no espectáculo (intervenientes ficcionados e reais), o pirandelliano "teatro dentro do teatro", de que *Seis personagens em busca de autor* será o melhor exemplo.

Raul Brandão, em cuja dramaturgia, de resto, Luiz Francisco Rebello detecta "o eco de algumas preocupações" de Pirandello (1971: 131), e que vários autores têm considerado o mais importante dramaturgo português da primeira metade do século XX, enfatiza na cena a clivagem entre realidade e sonho, conjugando reminiscências naturalistas com estratégias, então novas entre nós, encontradas na dramaturgia simbolista e "num pré-existencialismo genialmente intuído" (Barata 1991: 331). Por outro lado, nestes três dramaturgos emerge – embora com contornos diferentes – uma profunda inquietação social, como Rogério Paulo se empenhou em realçar nos vários programas, com especial vigor no de *Seis personagens em busca de autor*, em que salienta o esforço de um teatro que mostra "o homem comum que se senta na beira do caminho e se interroga numa tentativa (...) de se compreender e de compreender o mundo que o rodeia", através de temas fundamentais, como "a pluralidade do ser" e a "falência de todos os esforços para atingir a verdade" (*apud* CTS 1959c).

Esta dimensão social do programa não passou despercebida à crítica, designadamente do jornal do regime, o *Diário da Manhã*, que escreveu sobre *O Gebo e a Sombra*: "A peça, escrita talvez há cinquenta anos, tem, para os corifeus da crítica social, uma grande actualidade. Mas

tê-la-á realmente? (...) O pano cai quando uma das vítimas da miséria, da humildade à desgraça, clama sufocada:

– Foi tudo inútil! E foi-o na realidade porque, enquanto os ricos sabem sempre, quase sempre, guardar o seu dinheiro, defendê-lo através da poupança ou da reprodutividade, os pobres dominam muitas vezes mal a sua pobreza" (Anon. [assinado "A.P.R."] 1958: 6). As duas ordens de razão, anteriormente indicadas, justificavam uma terceira linha de convergência entre *O Gebo e a Sombra* e *Seis personagens em busca de autor*, no específico contexto da censura salazarista: embora, em geral, as obras de Raul Brandão e de Luigi Pirandello continuassem a ser publicadas e representadas, estes textos, em particular, tinham um historial de proibição⁶ – por motivos de ordem temática e formal – que, todavia, parecia esmorecer naquele final da década de 50, oportunidade que o Teatro de Sempre soube aproveitar.

O "outro" reportório

O programa da temporada foi completado com três comédias, a primeira das quais, *O fim do caminho* (e não a programada *Correntes*), de Alan Langdon Martin, foi encenada, tal como os três espectáculos já mencionados, pelo director artístico da Companhia. *Smilin' Through*, no original, alcançara projecção, sobretudo por ter sido adaptada três vezes para cinema (em 1922 e 1932 por Sidney Franklin e em 1941 por Frank Borzage), a última das quais em versão musical. Na opinião de Saviotti, a peça correspondia ao programa educativo do Teatro de Sempre, porque conjugava "três diferentes modalidades teatrais das épocas passadas: o drama romântico, a peça "verista" [realista], o teatro simbolista" (*apud* CTS 1959a). Embora apresentado, no mesmo programa, ora como dramaturgo "irlandês" (inferência talvez decorrente de especificidades da própria narrativa), ora como autor "inglês transplantado na América do Norte", Alan Langdon

⁶ Em Portugal, aquelas duas peças haviam subido à cena profissional somente na década de 20: *Seis personagens em busca de autor*, em versão italiana pela Companhia de Dario Niccodemi, no Teatro Politeama, em 1923; e *O Gebo e a Sombra*, pela Companhia Alves da Cunha, no Teatro Nacional D. Maria II, em 1927.

>
Programa de
*Seis personagens
em busca de autor*
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].



<>
*Seis personagens
em busca de autor*,
de Luigi Pirandello,
enc. Gino Saviotti,
Teatro de Sempre,
1959
(< Adeline Campos,
Alexandre Vieira,
Rogério Paulo,
Carmen Dolores,
Samwel Diniz
e António Sarmento;
> Carmen Dolores),
fot. Furtado d'Antas
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

Martin – com apenas um "I" no nome próprio e não com dois, como então escreveram – era o pseudónimo de uma parceria criativa, constituída por Jane Murfin e Jane Cowl (nome artístico de Grace Bailey), tendo sido esta última, dramaturga e actriz norte-americana, a criadora da protagonista da peça nos palcos da Broadway.

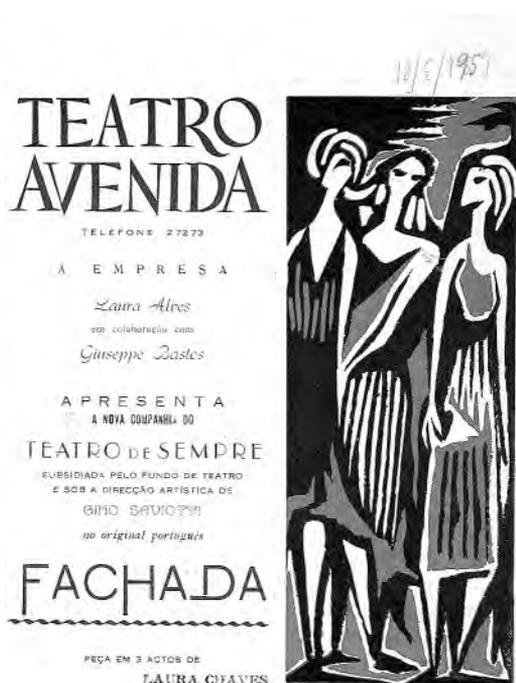
A encenação dos dois restantes espectáculos foi confiada ao actor Henrique Santos, também autor de uma das peças, *Um marido em rodagem*, sobre a qual advertiu, desde logo, ter sido feita sem "a intenção de que a mesma fosse obra que defendesse teses ou que tivesse um valor intelectual digno de registo" (*apud* CTS 1959b). Aliás, ele próprio verificava que àquele texto, escrito por imprevista necessidade de alargamento de reportório, durante uma digressão em África com uma companhia dirigida por Vasco Santana, "talvez lhe falte um pouco de lógica e que as situações criadas (...) são um tanto ou quanto embaraçosas" (*Ibidem*).

A temporada foi encerrada com *Fachada* (1959), de Laura Chaves, que concorria, com as peças de Raul Brandão e Henrique Santos, para cumprir o compromisso de apresentar dramaturgia portuguesa, com a presumida mais-valia de ser da autoria de uma mulher, o que constituiria um incentivo no contexto da dramaturgia nacional, na maioria assinada no masculino. Mas, da obra desta dramaturga, sobressaía "a indole sentimental e [a] concepção passadista" (Rebello 1984: 61), incompatível com a pretendida representatividade da dramaturgia contemporânea e com o "real interesse e qualidades artísticas" anunciados no projecto da Companhia (Alves 1958). Disto mesmo é reveladora a crítica de Jorge de Sena, na *Gazeta musical e de todas as artes*, reduzida a não mais que meia dúzia de linhas e redigida no seu habitual tom acutilante: "As peças destas damas dramaturgas (...) agoniam-me muito e não quero crer que sejam, mesmo por equívoco, 'teatro de sempre', qual o



que, segundo os cartazes, é feito (ou não) no Avenida. O que eu não compreendo – mas aplaudo com veemência – é que os três actos da Senhora Dona Laura Chaves tenham sido classificados para maiores de 17 anos. Não acredito que uma senhora respeitável tenha escrito ou retratado inconveniências. Mas, se acaso a peça é convencional, superficial, banal, etc. e tal, não só aplaudo a classificação como lamento que não tenha sido classificada para centenários" (Sena 1959: 318). A defesa do espectáculo surgiu nas páginas do *Diário da manhã*, numa crítica indignada com a pateada que marcara o dia da estreia: "Houve quem não gostasse, o que é perfeitamente compreensível e se admite em face do grau de sensibilidade de cada um. Já não se compreenderá porém que uns discólos tenham, de forma deselegante, pateado ao cair do pano. A pateada é para as peças de tese, não é para um espectáculo sem consequências, sem imoralidade" (Anon. [assinado "U."] 1959: 2). Mas foi Pedro Bom que pôs o dedo na ferida, ao revelar, na sua crítica, que não ignorava que "a representação desta obra se [devia] a uma espécie de imposição superior, algo incompreensível" (Bom 1959: 3), garantindo saber que, "em circunstâncias normais" (*Ibidem*), a Companhia teria preferido repor uma das primeiras peças da temporada ou aquela que tinha acabado de sair de cartaz, referindo-se, implicitamente, a *O Gebo e a Sombra* e a *Seis personagens em busca de autor*.

A actividade cénica da Companhia foi acompanhada de uma oportuna actividade editorial. Por altura da estreia de *O mentiroso*, a editora Contraponto publicou aquela peça com o número 5 da sua colecção "Teatro no Bolso" (que incluía outras peças encenadas), prometendo editar os textos levados à cena pelo grupo dirigido por Saviotti. Assim aconteceu, ainda a partir de 1958, na específica colecção "Reportório do Teatro de Sempre", iniciada com a reedição da peça de Goldoni e continuada com as quatro



seguintes, à medida que foram chegando ao palco. O original de Laura Chaves, talvez porque a extinção da Companhia já estivesse prevista, não chegou a ser publicado. *Seis personagens em busca de autor* (anteriormente publicada na versão "à procura de") e *O Gebo e a Sombra* foram também incluídas na colecção "Teatro no Bolso", respectivamente com os números 7 e 9.

Em conclusão, sobressai no conjunto da programação a ideia de um teatro "pedagógico", mas a dois tempos, eventualmente complementares: a perspectiva estético-artística de Saviotti, ao pretender mostrar o teatro mais representativo dos últimos dois séculos através de alguns espectáculos (embora com várias cedências ao gosto menos exigente), e a perspectiva artístico-didáctica de Rogério, que queria claramente "desamordaçar" peças proibidas e fazer um teatro de pendor social, simultaneamente esclarecedor e desafiador. Talvez Jorge de Sena tenha pretendido observar aquela "justaposição" de "inspirações", quando – referindo-se, embora, às fragilidades da encenação de Saviotti, que defendera num programa que a encenação "deve ser, e é, um livre produto da intuição pessoal" (*apud* CTS 1958a) – afirmou: "Eu tenho para mim que, nestas coisas de teatro posto em cena, a inspiração e a intuição são coisas demasiado vagas e inconsistentes. Sobretudo quando há muitas inspirações e intuições a coordenar, não se vê bem que parte restará ao inspirado encenador" (Sena 1958: 192). O certo é que, mesmo com muitas vicissitudes, a temporada de 1958/59 no Teatro Avenida foi única, e não apenas por ter durado um ano. Durante escassos oito meses, o Teatro de Sempre revelou – ou relembrou – ao país, entremeadas com outras, peças indispensáveis da dramaturgia, nacional e estrangeira, que, apesar da efemeridade da Companhia, ficam referidas ao seu nome e ao seu programa na história do teatro em Portugal.

<

Programa de

Fachada

[Cortesia do Museu

Nacional do Teatro].

Referências bibliográficas

- ALVES, Laura (1958), Pedido de subsídio ao Fundo de Teatro, dirigido ao Presidente do Conselho de Teatro (Lisboa, 30 de Maio). MNT, Fundo de Teatro, Pasta 80.
- ANON. [assinado "A. F."] (1958), "O Gebo e a Sombra no Avenida", *Diário popular*, 6 de Dezembro, pp. 2-4 e 6.
- [assinado "U."] (1959), "Fachada no Teatro Avenida", *Diário da manhã*, 20 de Maio, p. 2.
- [assinado "A.P.R."] (1958), "A estreia de ontem: *O Gebo e a Sombra* no Teatro Avenida", *Diário da manhã*, 6 de Dezembro, p. 6.
- BARATA, José Oliveira (1991), *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta.
- BASTOS, Giuseppe / SAVIOTTI, Gino (1959), Relatório, dirigido ao Presidente do Conselho do Fundo de Teatro (Lisboa, 31 de Maio), MNT, Fundo de Teatro, Pasta 80.
- BOM, Pedro (1959c), "Fachada – Um título exacto", *Diário Ilustrado*, 19 de Maio, p. 3.
- CTS – Companhia do Teatro de Sempre (1958a), Programa do espectáculo *O mentiroso*, Lisboa, 31 de Outubro.
- (1959a), Programa do espectáculo *O fim do caminho*, Lisboa, 10 de Janeiro.
- (1959b), Programa do espectáculo *O marido em rodagem*, Lisboa, 6 de Fevereiro.
- (1959c), Programa do espectáculo *Seis personagens em busca de autor*, Lisboa, 3 de Abril.
- DOLORES, Carmen (1958), "Carta de Carmen Dolores para Robles Monteiro" (s.d), in Vitor Pavão dos Santos (selecção e notas), *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974): Correspondência*. S.l.: Secretaria de Estado da Cultura/ Museu Nacional do Teatro, 1989, pp. 113-114.
- (1984), *Retrato inacabado: Memórias*, Lisboa, O Jornal.
- (2003), "Carmen Dolores: 'Não sei se Copenhaga não será a minha última peça'" (entrevistada por Adelino Gomes), "Pública", *Público*, 27 de Julho, pp. 14-30.
- PAULO, Rogério (1958a), "Carta de Rogério Paulo para Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro" (26 de Setembro), in Vitor Pavão dos Santos (selecção e notas), *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974): Correspondência*. S.l.: Secretaria de Estado da Cultura/ Museu Nacional do Teatro, 1989, pp. 134-136.
- (1958b), "Problemas do Teatro em Portugal: 2 – Espectadores", *Seara Nova*, Outubro, pp. 411-412.
- (1964), "Com raízes vicentinas a Revista pode constituir uma excelente forma crítica – diz Rogério Paulo" (entrevista não assinada), *República*, 22 de Janeiro, pp. 5 e 7.
- REBELLO, Luiz Francisco (1971), *O jogo dos homens*, Lisboa, Ática.
- (1984), *100 anos de teatro português*, Porto, Brasília Editora.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (2000), "O Teatro e a Revolução foram as suas paixões", in Mário Pereira 1933-1996. Catálogo de Exposição. Barreiro: Câmara Municipal do Barreiro, Junho, p. 51.
- SAVIOTTI, Gino (1959), "Gino Saviotti fala à Plateia: 'Queremos fazer um teatro para todos os públicos'", (entrevista não assinada), *Plateia*, 1 de Janeiro, p. 22.
- SENA, Jorge de (1958), "O mentiroso, de Goldoni", *Gazeta musical e de todas as artes*, Dezembro, p. 192.
- (1959), "Fachada, de Laura Chaves", *Gazeta musical e de todas as artes*, Junho, p. 318.

Agradecimentos a Carmen Dolores, José Carlos Alvarez, Sofia Patrão, Guida Bruno e Isabel Cartaxo (Museu Nacional do Teatro), e a Lurdes Aleixo e Luísa Cordeiro (Museu do Neo-Realismo).



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 11 e 12 da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Junho e Dezembro 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 nº. Banco

(passar à ordem de Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)

Preencha e envie este cupão (ou fotocópia do mesmo) para:

Data:

Sinais de cena

Centro de Estudos de Teatro

Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67

Alameda da Universidade

1600-214 Lisboa (Portugal)

Assinatura: