

Sinais de cena 11

APCT | Associação Portuguesa de Críticos de Teatro | Junho de 2009



Sinais de cena 11

Junho de 2009



Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 11, Junho de 2009

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, Miguel Falcão, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rita Martins, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda
Conselho Consultivo	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	Aglia Stefanova, Alejandro Karasik, Alexandra Moreira da Silva, Alexandre Calado, Ana Campos, Ana Carolina Paiva, Ana Isabel Vasconcelos, Ana Pais, Anabela Mendes, Andreia Azevedo, Carmen Dolores, Constança Carvalho Homem, Cristina Guerra, Francesca Rayner, Halima Tahan, Jorge Daniel Chambel Geraldo, Luiz Francisco Rebello, Manabu Noda, Maria Helena Seródio, Mickael de Oliveira, Miguel Falcão, Paulo Eduardo Carvalho, Rita Martins, Rui Pina Coelho e 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 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	Edições Húmus
Impressão	Papelmunde, SMG, Lda.
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	1000 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR



Índice

Editorial

sete | Iluminar o palco | Maria Helena Serôdio

Dossiê temático

nove | João Brites e as suas topografias simbólicas | Maria Helena Serôdio

treze | Carla Galvão: Uma arquitecta das mágoas boas | Rui Pina Coelho

quinze | Das pequenas e iluminadas coisas | Ana Pais

dezassete | Maturada síntese: Nuno Cardoso e *Platónov* | Constança Carvalho Homem

Portefólio

dezanove | Ricardo Pais no TNSJ: Aventuras cénicas | Paulo Eduardo Carvalho

Na primeira pessoa

trinta e um | Carmen Dolores: A actriz em busca de tempo | Miguel Falcão

Em rede

quarenta e cinco | Um mundo alternativo, uma nova realidade | Jorge Daniel Chambel Geraldo

Estudos aplicados

quarenta e sete | A política da violência cénica no Japão | Manabu Noda

cinquenta e três | A violência no teatro contemporâneo: Efeitos retóricos e éticos | Aglika Stefanova

cinquenta e sete | A presença da violência na cena contemporânea: Três casos argentinos | Halima Tahan

Notícias de fora

sessenta e três	Prémio Europa para o Teatro 2009: Alguns apontamentos críticos	Paulo Eduardo Carvalho
sessenta e oito	Garcia de Orta e Alexander von Humboldt: Diálogo entre o longe e o longe (Lisboa – Goa)	Anabela Mendes
setenta e um	Quatro notas sobre uma oficina em Goa	Alexandre Calado
setenta e quatro	<i>Divadlo</i> é "teatro", e que teatro!	Cristina Guerra
setenta e oito	Paisagem da dança oficial e contemporânea em Buenos Aires: Fragmentos de identidade, contágio e proliferação	Alejandro Karasik
oitenta e dois	Festival ManiganSes: Com cabeça, tronco e trapos	Rita Martins
oitenta e cinco	No grafismo da palavra, o alvoroço da praça pública: Reflexões sobre o teatro de Joaquim Cardozo	Ana Carolina Paiva

Passos em volta

noventa e um	Amor em estado puro	Francesca Rayner
noventa e três	O sortilégio da arte: Tempestade no Bairro Alto	Maria Helena Seródio
noventa e sete	No Salão da Trindade	Ana Isabel Vasconcelos
cem	A mentira verdadeira do teatro vs. a verdade mentirosa da vida	Sebastiana Fadda
cento e cinco	A lua vermelha de Kapoor	Alexandra Moreira da Silva

Leituras

cento e nove	Roteiro dramático de Hélia Correia: Reinvenção e originalidade	Sebastiana Fadda
cento e doze	Teatro/Escola: Onde nos podemos encontrar?	Ana Campos
cento e quinze	A teatralidade das artes	Ana Pais
cento e dezassete	Publicações de teatro em 2008	Sebastiana Fadda

Arquivo solto

cento e vinte e um	Eça no teatro, o teatro em Eça	Luiz Francisco Rebello
cento e vinte e sete	Alguns espectáculos baseados na vida e obra de Eça de Queiroz	Sebastiana Fadda

Iluminar o palco

Maria Helena Serôdio

Foi para muitos de nós uma revelação admirável a primeira encenação que Augusto Boal assinou em Portugal, em 1977, ali na Avenida Alexandre Herculano (sede então da companhia portuguesa a Barraca): *Barraca conta Tiradentes*. Chegara a Portugal nos anos em que a ditadura no Brasil o obrigara ao exílio (desde 1971) e trazia consigo o saber e a arte que o Teatro Arena, de São Paulo, desenvolvera, em torno de Gianfrancesco Guarnieri e dele próprio, na segunda metade dos anos 60, com os musicais de inspiração brechtiana mas adequados à realidade histórica e artística do Brasil: *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967).

O nome de Boal e a sua obra (em cena e nos seus escritos) já eram conhecidos de alguns, mas esse foi o momento da sua revelação ao grande público português: propunha uma maneira inteligente de pensar e fazer teatro, aparentemente simples, mas de uma extraordinária força artística. Não foi, infelizmente, longa a sua estadia entre nós, mas tornou-se uma referência artística para muitos.

Chegou-nos agora a notícia da sua morte, aos 78 anos de idade. No seu legado artístico deixa criações inesquecíveis, livros de trabalho e de memórias, e muitos ensinamentos práticos e teóricos que são seguidos em muitas partes do mundo. Criou e deu conteúdo – artístico e político – a projectos como o "teatro do oprimido", o "teatro legislativo" e o "teatro invisível", entre outros. E numa última intervenção pública – tão internacional como era já a sua vida e obra – deu forma à mensagem do Dia Mundial do Teatro que o Instituto de Teatro Internacional assegura anualmente e que lhe pertenceu, de pleno direito, em 2009. Nela enunciou, uma vez mais, partes de um credo que foi, com ele, uma activa fermentação teatral: "Temos a obrigação de inventar outro mundo porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com as nossas mãos, entrando em cena no palco e na vida". Para ele, e como sublinhava na sua mensagem, a verdade escondida, que é o teatro, permite mostrar o que é ainda o mundo para além das aparências: "opressores e oprimidos em todas as sociedades (...) o mundo injusto e cruel". Como dizia ainda, "Somos todos artistas: fazendo teatro, aprendemos a ver aquilo que nos salta aos olhos, mas que somos incapazes de ver, tão habituados estamos apenas a olhar", porque o que "nos é familiar [se] torna invisível" enquanto que "fazer teatro, ao contrário, ilumina o palco da nossa vida quotidiana". E, apelando a uma maior consciência e intervenção cívica, Boal declarava na sua mensagem ao mundo: "actores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma!". E estes são tópicos de um pensar a que não falta actualidade flagrante.

É nesse reconhecimento – ou reivindicação – de "iluminar o palco" do teatro e da vida que baseamos muito do trabalho desta nossa revista *Sinais de cena*, interpelando esse fazer artístico e procurando as suas razões e consequências. E, assim, neste número celebramos os que foram distinguidos pelo Prémio da Crítica 2008 e que pudemos reencontrar no belo Jardim de Inverno do São Luiz Teatro Municipal em sessão festiva em Março passado: foi, desta vez, João Brites, que se destacou no ano passado com a sua criação *Saga – Ópera extravagante*, entre outros dos seus trabalhos inventivos no seio d'O bando, cabendo, entretanto, as Menções especiais a Carla Galvão, Nuno Cardoso e Miguel Loureiro pelas suas inspiradas criações como intérpretes ou encenadores. A todos eles dedicamos o "Dossiê temático" deste número, explicando as razões do júri da APCT, enquanto a secção "Na primeira pessoa" nos traz a voz e a memória de Carmen Dolores, uma actriz que protagonizou momentos decisivos do teatro em Portugal, mas que se repartiu por outras artes (rádio, cinema e televisão) e por intervenções de alcance não só artístico, mas também social e cívico. À entrevista acrescentamos, em pré-publicação, um dos textos sobre o público que integra o seu segundo livro de memórias (que irá, a seu modo, prolongar o seu *Retrato inacabado*, de 1984).

Entretanto, a questão da violência no teatro continua a ocupar a atenção nos "Estudos aplicados", que recolhem mais três das comunicações que se apresentaram em Sófia, na Bulgária, no 24.º Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro (que recordámos no número anterior com uma mais extensa lista de comunicações) e que nos falam dessa problemática no Japão, Bulgária e Argentina. Entre as "Notícias de fora" vêm contribuições que trazem até nós realidades artísticas de Wrocław, na Polónia (mostradas no âmbito do Prémio Europa para o Teatro), de Goa (em inesperados diálogos interdisciplinares), de Praga (com o grupo Farm in the Cave), do Canadá (no encantamento de um teatro de pequenas coisas animadas) e ainda de outros lugares onde se desenham formas de vida e experiências de teatro (como Buenos Aires e Brasil, por exemplo).

Se a secção "Em rede" nos fala das virtudes da Internet para servir a relação de companhias de teatro com os seus públicos, ou entre si – no trabalho que desenvolvem longe dos grandes centros urbanos –, é das razões da presença em palco que os "Passos em volta" nos advertem: falando de Warlikowski (um dos premiados do Prémio Europa para as Novas Realidades em 2008), bem como de espectáculos do Teatro da Cornucópia, do Teatro da Trindade e dos dois Teatros Nacionais no momento em que se apresentam com renovadas direcções: o Teatro Nacional D. Maria II,

com Diogo Infante como Director Artístico, e o Teatro Nacional S. João, agora dirigido por Nuno Carinhas. E é para recordar alguns momentos importantes da passagem de Ricardo Pais pelo TNSJ, que agora deixa, que o "Portefólio" nos traz uma impressionante colecção de imagens de espectáculos na perspectiva fotográfica de João Tuna.

As "Leituras" integram uma incursão analítica ao universo dramaturgico de Hélia Correia, interrogam a relação entre o Teatro e a escola, recenseiam a publicação pelo Museu Berardo do roteiro de uma exposição sobre "teatro sem teatro" e, como ocorre sempre no mês de Junho, apresenta a lista das publicações de teatro saídas a lume em Portugal no ano passado. Completa-se a visitação das letras no "Arquivo solto", com as reflexões de Luiz Francisco Rebello a propósito da relação entre Eça de Queiroz e o teatro, na reversibilidade que a conjunção

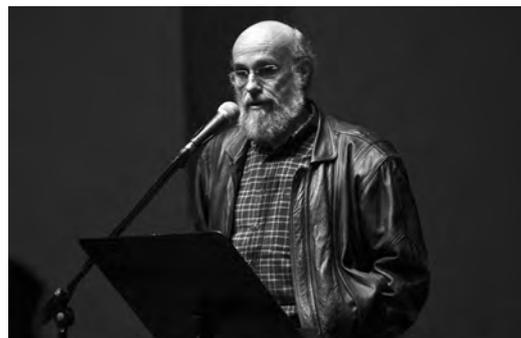
autoriza, e que Sebastiana Fadda documenta na lista de espectáculos com que termina a secção.

Resta-nos agradecer não apenas aos colaboradores, que entusiasticamente se dispuseram a trabalhar para mais este número da revista, mas também ao Teatro Nacional São João, pela publicidade que aqui se inclui, e ao Instituto Camões, pelo efectivo apoio que nos prodigaliza. Mas um agradecimento muito especial vai também para todos os que tão generosamente nos apoiam em tudo o que vamos precisando, muito em particular: Sofia Patrão, do Museu Nacional do Teatro, Luís Santos e Cristina Reis, do Teatro da Cornucópia, João Tuna, com o seu trabalho no TNSJ, Jorge Salavisa e Cecília Folgado, do São Luiz Teatro Municipal, José Frade, enfim, a todos os que pacientemente vão respondendo às nossas constantes – e contumazes – indagações e pedidos.

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



João Brites.
>



<
Miguel Loureiro.



<
Carla Galvão.



Nuno Cardoso.
>

Fot. José Frade.



<
Em brasa,
 dramaturgia e enc. João
 Brites e Amauri Tangará,
 O bando, 2008
 (Teobaldo Gomes
 e Joaquim Gouveia),
 fot. Raul Pinto.

João Brites e as suas topografias simbólicas

Maria Helena Serôdio

Como o júri da APCT declarou à imprensa, o Prémio da Crítica atribuído a João Brites "sublinha o que, no seu trabalho criativo realizado em 2008 com *O bando*, se revelou consistente com uma opção estética que vem construindo inventivamente há mais de trinta anos, mas que não exclui a surpresa e, por vezes mesmo, o assombro. Foi manifestamente o caso do espectáculo *Saga – Ópera extravagante*, uma produção ousada que irrompeu no claustro interior do Museu de Marinha (em Belém) e que se revelou original na concepção, arrojada na realização cenográfica, bem como festiva na componente musical e na voz de cantores líricos, populares e de *heavy rock*.

Interpelando uma vez mais lugares importantes da nossa literatura e do nosso imaginário, João Brites partiu aqui de dois contos de Sophia de Mello Breyner Andresen (*Saga* e *Silêncio*) para os reconciliar com uma vibrante e comovente partitura operática de Jorge Salgueiro, a que se acrescentava uma impressionante presença de sessenta músicos da Banda da Armada e interpretações notáveis de cantores e actores. Uma criação invulgar que conferia espessura simbólica aos sentimentos evocados nos textos de Sophia e que reconstruía em cena algumas das perplexidades que atravessam a interrogação de nós próprios na cultura portuguesa".

Se esta é uma das peculiares marcas da criação de João Brites – a de interpelar alguns textos portugueses (e

nem sempre "dramáticos") para cenicamente questionar a nossa identidade –, outros universos culturais e artísticos são também visitados por ele, quase sempre para estabelecer pontes ou inventariar convergências na visão da vida e na construção do simbólico. E isso mesmo aconteceu ainda em 2008, no São Luiz Teatro Municipal, com o espectáculo *Em brasa*, que consistiu na sua resposta a um interessante desafio lançado por Jorge Salavisa a três companhias portuguesas de teatro para apresentarem em cena "Outras Lisboas" no âmbito do Ano Europeu do Diálogo Intercultural. No caso d'*O bando*, significou uma ronda por caminhos cruzados entre portugueses e brasileiros num projecto que encenava uma topografia simbólica de convergências e diálogos: dos recessos antropológicos (do careto e do índio) a itinerários de vida, de assombrações (e desejos) ao corpo exposto e dançante, tudo em quadros de expressiva visualidade e numa acesa vibração musical.

Em ambos os espectáculos – *Saga* e *Em brasa* – João Brites revelou uma fina sensibilidade ao dizer poético e nele fez convergir o gosto da narrativa e a alteridade que habita a condição do dramático. E em topografias de simbólica encruzilhada de sentidos iluminavam-se *patchworks* de vida que João Brites tão bem soube orquestrar. Curiosamente fê-lo em modalidades divergentes: em *Saga* fixando o corpo e libertando a voz

<>

v

Em brasa,

dramaturgia e enc. João

Brites e Amauri Tangará,

O bando, 2008

(< António Terra

e Jacaré;

v Marco França,

Cocada, Max Santos,

Maria Socastro,

Teobaldo Gomes,

Kátia Luz, Jaime Rocha

e Mané do Café;

> Valéria Carvalho,

Teobaldo Gomes

e António Terra),

fot. Raul Pinto.



ao ar livre da noite, e *Em brasa* celebrando a animação dos corpos em coreografias festivas, dolentes ou de simples caminhantes pelo mundo.

No espectáculo "extravagante" sobre textos de Sophia, a grandiosa cenografia de João Brites e Rui Francisco era composta por uma enorme estrutura metálica em dois semicírculos, que se cruzavam no ar, permitindo a existência de quatro plataformas a diferentes alturas e, no centro, os assentos para a Banda, como se esta ocupasse o lugar do mar vasto e inquieto. Se na plataforma mais elevada estava o pirata onnipotente (Deus?), noutra mais abaixo à esquerda estavam os pais de Joana, inconsoláveis com a opção desta de se tornar marinheira. E noutra plataforma à direita, a filha de Joana, que contava aos seus filhos pequenos a saga da sua mãe em tom que misturava admiração e vontade de exorcizar o sofrimento seu e da mãe. Esta, de facto, apesar de bem sucedida na vida, lamentava que o seu pai jamais lhe perdoara a sua opção pelo mar.

As vozes de cantores como Filipa Lopes, Inês Madeira, João Sebastião, Rossano Ghira, Sara Belo (do canto lírico), de Cristina Ribeiro e Francisco Fanhais (como cantores populares) e as sonoridades estranhas das vozes de Fernando Ribeiro ou Rui Sidónio (do *heavy rock*), a par da interpretação de Ana Brandão (como filha de Joana), deram espessura aos sentimentos de que falam os textos de Sophia, e dialogaram de forma comovente com a inesquecível prestação da Banda da Armada.

No espectáculo *Em brasa*, João Brites¹, em colaboração com Amauri Tangará, procurou em diversos autores brasileiros e portugueses – de que se destacam Caio Fernando Abreu, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Chico Pedrosa ou Sophia de Mello Breyner Andresen, entre muitos outros² – formas de um dizer poético que melhor consentissem o tipo de dramaturgia que mais se afeiçoava à sua prática teatral. Nesse sentido, o espectáculo apresentava a captação de

imagens de forte visualidade (refazendo em cena imagens e símbolos que os textos evocavam), bem como breves fragmentos narrativos e pequenos apontamentos humorísticos, mas não faltavam também – o que tem a ver igualmente com uma estética muito própria d'O bando – elementos de crítica social e momentos de puro registo documental. Nestes dois últimos casos refiro-me a notas visuais de mercantilização do humano (que, por exemplo, toma como mercadoria os corpos de imigrantes), bem como testemunhos de brasileiros – ditos na primeira pessoa em "histórias de vida".

Se esses núcleos documentais formavam os momentos de mais directa cumplicidade com a plateia, a verdade é que o espectáculo construiu, desde o seu início, formas visuais de cativante simbologia num espaço pensado e definido como cruzamento de caminhos. De facto, o palco – quase nu – apresentava ao alto (em varas suspensas da teia) alguns simples pendões coloridos (a que o desenho de luz emprestava um vermelho espesso) e, rente ao chão, feixes de luz sobre os quais iam sendo desenroladas passadeiras que atravessavam o palco em trajectos variados, acção que, de tempos a tempos, era repetida, refazendo-se assim aos nossos olhos a ideia de que, afinal, o caminho se faz caminhando.

Nessa topografia de simbólica encruzilhada de sentidos cada uma dessas passadeiras, de algum modo, iria, ao longo do espectáculo, reportar-se a pequenos núcleos ficcionais que, todavia, operavam em ritmos diversos construindo quer formas de avanço – ora penosas, ora triunfantes –, quer imagens de visível fixidez, antecipando assim uma espécie de "rimas cruzadas" em termos coreográficos.

Foi assim que à boca de cena, da esquerda para a direita, passava – de tempos a tempos – um possível "pagador de promessas" carregando aos ombros uma enorme porta. Nesse núcleo imagético caberá não apenas a exposição do lamento pela cruz que carrega, mas também

¹ Algumas das considerações aqui expostas saíram publicadas no artigo "Corpos andantes, ardentes: A propósito do espectáculo *Em brasa*, d' O bando", in *Textos e pretextos*, n.º 11, Outono/Inverno 2008, pp.115-121.

² Além dos já citados, contam-se Ângela Dutra de Menezes, Bocage, Cacaso, Clarice Lispector, Itamar Assumpção, Jaime Rocha, Joana Capucho, Jorge Amado, Manuel Bandeira, Mylene Pires, Olavo Bilac, Oswald de Andrade, Vinicius de Moraes e Zequinha de Abreu.



<

Saga – Ópera
extravagante, sobre
textos de Sophia de Mello
Breyner Andresen,
enc. João Brites,
O bando, 2008,
fot. Raul Pinto.

o divertido relato de uma briga na procissão que fez com que “Cristo fo[sse] pró o xadrez mas não foi crucificado” (de Chico Pedrosa). Nessa imagem, várias vezes repetida – de encontro a outros diferentes fragmentos narrativos –, haveria ainda lugar para se decidir outro sentido: quando um homem “comum” vindo da plateia subiu ao palco e simplesmente abriu a porta para passar, gesto que será depois repetido por outros actores. Aí ilumina-se o sentido que Kafka inventara para a parábola “Frente à lei” (que mais tarde seria integrada no romance *O processo*), mostrando, entre outras significações possíveis, que, afinal, é preciso ousar ir para lá da “fronteira” fechada.

Um repetido movimento da direita baixa para a esquerda alta (e vice-versa) fazia-se ainda como forma enérgica de evocar a história do “Afogado” de Caio Fernando Abreu, envolvendo um padre, uma médica, populares e a sombra da médica que alguém transportava como imagem em cartão (alterando, assim, alguns aspectos da história original para a colocar no feminino). Numa curiosa reflexão sobre uma mulher, que é “salva” do mar e que a médica vai aparentemente assistir em quarto de pensão, decorria não apenas uma “silenciosa” meditação da médica, mas também a revelação da animosidade da pequena vila à estrangeira vendo-a como potencial ameaça à moralidade dominante.

Ao fundo de cena – onde estavam os músicos – o trajecto dos corpos fazia-se de duas maneiras: quer a do dançarino que atravessava triunfante a cena (da direita para a esquerda e vice-versa) ao ritmo vivo da música, quer a do acrobata ou equilibrista na esquerda alta, ambos inventando a simbologia do corpo ágil, dançante e glorioso do negro e do mulato.

Outras coreografias ainda iam encenando narrativas ou potenciando sentidos nucleares, assim formando um *puzzle* complexo de presenças e razões. Foi assim que, à boca de cena, vimos caixotes andantes: pernas nuas transportavam corpos tornados mercadoria, ou, noutro

sentido, corpos clandestinos em risco de detenção na fronteira; mas não faltava a este núcleo imagético um outro sentido provável: a insinuação da surpresa jovial dos figurinos coloridos e festivos com que saíam da caixa, lugar comum, afinal, de comédia ou festa. Num outro registo, a meio do palco – da esquerda para a direita – duas mulheres seniores, claramente portuguesas, iam discutindo entre si, acabando por ilustrar o que numa delas era a recusa do “outro”, e, na outra, a rendição à alegria do brasileiro, acabando engalanada de penas coloridas na cabeça e xaile bem vistoso, ensaiando passos de dança no seu trajecto.

Se alguns destes fragmentos coreográficos transportavam sentidos de oposição, atrito, aliciamento e inclusão, curioso era ainda verificar que havia um motor de funcionamento que se pautava pela estratégia da oposição: a definição de um lugar de fixação de um corpo (o velho sentado numa cadeira a meio da cena numa semi-obscuridade durante o tempo todo do espectáculo, ou o polícia sinaleiro ao fundo da cena à direita) de encontro a uma coreografia andante – ou dançante – que contrastava e dialogava com essas figuras. No caso do velho, era justamente a coreografia das duas mulheres (também seniores como ele) que iam atravessando o palco, envolvidas numa animada conversa – ou discussão – e que terminava, como se disse, com uma delas “sucumbindo” à alegria das cores e da música brasileiras. No caso do polícia, era o ícone de uma Lisboa já quase desaparecida, mas que se recuperava para melhor figurar o que em cena era chão predefinido: as muitas passadeiras que se cruzavam e o que isso simbolizava de caminhos percorridos ou a percorrer. Nesse sentido, a contínua gesticulação de braços e – para o final do espectáculo – o seu desaparecimento lento, “engolido” por um alçapão, não deixavam de criar o lugar de contraste com uma contínua e viva movimentação de presenças cénicas em corpo andante. E a essa movimentação não faltava sequer uma

>

v

v

*Saga – Ópera
extravagante,*

sobre textos de Sophia de
Mello Breyner Andresen,
enc. João Brites,

O bando, 2008

(> Sara Belo;

v Filipa Lopes

e Fernando Ribeiro;

v visão geral)

fot. Raul Pinto.



bicicleta que atravessava a cena repetidas vezes, carrinhos abertos de transporte de mercadorias (onde se apoiavam e circulavam pessoas), ou um rapazinho negro de corpo ligeiro e rosto iluminado, que acrescentavam outras formas de alvoroço em palco.

Neste fluxo de constantes aproximações e desvios, é de assinalar uma interessante convergência antropológica que atravessava a cena: a do careto transmontano a cruzar-se com o índio, ambos com as cores flamejantes da alegria ardente e com os ritmos vibrantes das forças telúricas. Um sinal, portanto, de um efectivo diálogo – ou partilha – intercultural que evitava as formas mais vulgares e estereotipadas da imagem do brasileiro ou do português para falar destes caminhos cruzados e comuns que animam zonas importantes da nossa configuração identitária.

A imagem que o espectáculo deu a ver – na música, na coreografia, em declarações várias ou em diversas soluções cénicas – era feita de convergências e adições, declarando viva uma partilha cultural, um comum "território imaterial" com milhares de anos de miscigenação. Tudo integrado num tecido humano e artístico que dispensava lugares comuns de futebóis, sambas e carnavais, para se afirmar no seu pulsar mais fundo e autêntico.

Nestas suas aventuras estéticas, que desenham em cena topografias imaginárias, o encenador não prescinde de parcerias criativas de repetida configuração: a construção cenográfica (que vem arquitectando em conjunto com Rui Francisco), as sonoridades vibrantes (mais de uma vez com Jorge Salgueiro), os adereços e figurinos (com Clara Bento muitas vezes), a oralidade (com Teresa Lima), entre outras cumplicidades próprias de uma comunidade artística assumida em corpo inteiro. É essa a comunidade que, em Vale de Barris (Palmela), o seu "bando" teima em construir, conjuntamente com artistas, público e gentes da terra, não descurando elos internacionais e uma genuína apetência pela auto-reflexão.





<

Canção do vale,
de Athol Fugard,
enc. Jorge Silva,
Teatro dos Aloés, 2008
(Carla Galvão),
fot. Margarida Dias.

Carla Galvão

Uma arquitecta das mágoas boas

Rui Pina Coelho

Há actores e actrizes que nos põem em contacto com as coisas mais frágeis e mais misteriosas da vida. Com um gesticular particular, com um tremer especial, uma inflexão de voz ou um olhar mais silencioso, ajudam-nos a melhor confiar nas nossas impressões emotivas e a deixar que estas nos ajudem a perscrutar o mundo. Eles são os arquitectos dos momentos breves, dos sorrisos cúmplices e das mágoas boas. E, de entre estes, Carla Galvão é, seguramente, uma das actrizes portuguesas que melhor cumpre este papel.

Para começar por justificar esta menção especial atribuída pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro à actriz Carla Galvão pelo seu trabalho em 2008 temos que regressar ainda a 2007 e ao maravilhamento que o espectáculo *Contos em viagem: Cabo Verde* (Teatro Meridional) nos provocou. Encenado por Miguel Seabra e com dramaturgia de Natália Luíza a partir de diferentes textos, poemas e histórias, esse espectáculo erguia uma narração absolutamente mágica em que a actriz se assumia como o pilar de todo o espectáculo, um feliz acontecimento comunicativo. Nele ecoavam os ambientes, os cheiros, as vivências e as atmosferas de Cabo Verde, fazendo do palco de teatro a metáfora para um cais – um local de permanentes partidas e chegadas, volátil e alegre. Encontrando um equilíbrio justíssimo entre o acto de representar e o acto de narrar, Galvão jogava como uma contadora de histórias, narrando, sussurrando e cantando,

acompanhada pelo extraordinário músico Fernando Mota, que ia pontuando e colorindo o jogo da actriz num diálogo sonoro, cúmplice e excitante. Não obstante a inteira expressividade da interpretação de Carla Galvão, o seu corpo conseguia desaparecer na dimensão poética da sua narração, empurrando o espectador para um estado de confiança nas impressões emotivas mais íntimas. E esse era um acto da mais sedutora generosidade.

Depois disto e já em 2008, Carla Galvão viria a atingir-nos com a brutal recriação de uma filha prostrada na cama, em *Acamarrados* (*Bedbound*, 2000) do jovem dramaturgo irlandês Enda Walsh, num espectáculo dos Artistas Unidos, em que contracenava com António Simão. Este espectáculo obrigava-nos a testemunhar a relação de um desconsolado vendedor de mobílias com a sua filha fisicamente inválida. Terrificamente, à medida que a narrativa avançava ia-se revelando a trágica e absurda sorte das duas personagens: o pai, um violento e nervoso sociopata que não olha a meios para preservar o seu império mobiliário, batendo e matando, encontra-se preso pela culpa e pela vergonha à cama da sua filha, vítima de poliomielite. Falavam ambos vorazmente e sem tréguas electrizando a palavra fremente, vigorosa e violenta de Enda Walsh. Em *Acamarrados*, Galvão criava uma figura de impressionante recorte, não recorrendo a tiques realistas, mas sim à convocação de um imaginário ferino ancorado em flexíveis molduras vocais que serviam as várias

<
Acamarrados,
 de Enda Walsh,
 António Simão
 e Carla Galvão,
 Artistas Unidos, 2008
 (Carla Galvão),
 fot. Jorge Gonçalves.



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



pequenas histórias que iam ajudando a explicar o passado e o presente das personagens. Nisto, a filha acamarrada tornava-se uma versátil interlocutora/narradora das micro-narrativas do texto. Contudo, na carnavalesca voragem do desfile de diversíssimas figuras, o mais impressionante era o facto de, no trabalho de Galvão, nunca se perder a dimensão humana das vozes figuradas, nem a humanidade febril da família ali retratada. Assim, à medida que o texto se afastava de um imaginário mais próximo do absurdo beckettiano e se aproximava do realismo poético pinteresco, o trabalho da actriz ganhava literalidade e pungência realista – o que sobrava eram as côdeas de uma humanidade violenta, trágica e triste.

Em 2008, ainda pudemos rever Carla Galvão na maravilhosa e distópica *A fábrica de nada* (Artistas Unidos, 2005), trazendo um pouco de alegria feminina a um espectáculo deliciosamente "masculino". Mais uma vez, a actriz compunha figuras alinhavadas com as linhas da alegria e do humor.

Contudo, o trabalho aqui distinguido é a sua figuração de uma jovem neta de um velho agricultor (interpretado por José Peixoto), em *Canção do vale* (*Valley Song*, 1996), do sul-africano Athol Fugard (Teatro dos Aloés). O avô vive devotado ao seu quinhão de terra e à sua neta, que lhe preenche os dias com contos e canções. Contudo, ela o que mais ambiciona é abandonar o desolado Karoo, quente e seco, e perseguir o sonho de ser cantora em Joanesburgo. Este delicado equilíbrio seria posto em causa com a chegada de um intelectual que buscava refúgio longe das cidades (também interpretado por José Peixoto, que interrompia os seus diálogos com narrações poéticas e cúmplices). Carla Galvão, cantando e interpretando, jogava com jovialidade e ritmo, compondo simultaneamente uma figura de grande densidade emocional. Nisto, permitia-nos descobrir a universalidade da tragédia daquela pobre família sul-africana, ao mesmo tempo que nos lembrava da frágil harmonia social dos

latifúndios alentejanos e do projecto incumprido da reforma agrária.

Em todos estes trabalhos, Carla Galvão interpretava figuras marcadas por uma aura trágica e que habitavam narrativas de desconsolo e desencanto. Contudo, o trabalho e a generosidade da actriz conseguiam descobrir a humanidade vital dos universos retratados, transformando o desespero num necessário optimismo. Desta forma, arquitectava as mágoas boas que são o substantivo mais gregário da vida e do teatro.

Nestes espectáculos, Galvão não estava sozinha, e não será mais do que justo lembrar aqui o talento e a cumplicidade artística dos outros elementos dos duos que, muito curiosamente, constituíram os elencos destes espectáculos: o músico Fernando Mota, que a acompanhou em *Contos em viagem: Cabo Verde*; António Simão, seu parceiro em *Acamarrados*; e José Peixoto, a rocha que faz de Carla Galvão o mar em *Canção do vale*. Mas será também inevitável lembrar Miguel Seabra, Natália Luiza, Marco Fonseca, Marta Carreiras (equipa criativa em *Contos em viagem: Cabo Verde*), Rita Lopes Alves, Pedro Domingos e Pedro Carraca (em *Acamarrados*), Jorge Silva, Ana Paula Rocha, Filipe Melo e Carlos Gonçalves (em *Canção do vale*).

Assim, habitando de forma intensa os diversos universos simbólicos em que se movimenta, Carla Galvão põe a sua vasta paleta expressiva ao serviço dos espectáculos e dos diferentes projectos que vai abraçando sempre com a mesma imensa generosidade e com a mesma qualidade superlativa, mantendo intacta a sua bem definida identidade artística. Foram estes mais do que motivos suficientes para a atribuição de uma Menção Especial por parte do júri da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.



<
Juanita Castro,
 de Miguel Loureiro,
 2008.

Das pequenas e iluminadas coisas

Ana Pais

Na folha de sala do espectáculo *Juanita Castro* podia ler-se: "*Juanita Castro* é um espectáculo que poderia não ser feito. Não há nada a expressar através dele. É um caso sem importância". Foi este o manifesto de intenções com que Miguel Loureiro apresentou ao público o seu mais recente projecto, que ocorreu, a rodos e em festa, à Casa Conveniente, entre 21 e 30 de Dezembro de 2008. O boato espalhou-se num ápice: aquele "caso sem importância", aquela pequena coisa ganhara inesperadas proporções de grande acontecimento, que ninguém queria perder.

Mas, como pôde isso acontecer assim, em apenas sete dias de discretas representações, divulgada por meios tradicionais (vulgo, pelo boca-a-boca), sem vintém para ensaios nem pagamentos (sem subsídios, portanto), sem actores que soubessem o texto, com mais figurantes do que actores, sem adereços, sem aquecimento, sem *per diem*, sem cenário e com um texto de teatro... ridículo? Obviamente, a resposta encontra-se não somente no fenómeno de adesão do público mas também, e sobretudo, na pertinência da proposta artística. E acontece, justamente, o júri discordar em absoluto do encenador em causa, decidindo atribuir a *Juanita Castro* uma Menção Especial, posto que o considera um caso de extraordinária importância para o panorama das artes performativas em Portugal: para todos os que o fizeram, os que o viram e os que o não viram.

Do jogo de forças entre os recursos mínimos de produção e as cumplicidades reunidas, surge um inesperado e refrescante prazer do fazer artístico, como uma descoberta de criança. Por esta deslumbrante e festiva alegria e pela capacidade de entabular um diálogo relevante com as várias heranças das artes de palco, *Juanita Castro* merece o maior reconhecimento deste júri, na pessoa do Miguel Loureiro. O encenador assume neste espectáculo uma posição artística de uma inteligência notável e desprezível: ele coloca-se no lugar do pequeno, do que se oferece ao olhar (e ao riso) do outro: "o grande", ou seja, o espectador. Trata-se, portanto, de um lugar risível, de acções insignificantes e caracteres inferiores, porém, não de um gesto irrelevante ou dispensável. Por um lado, a partir da simplicidade que a caracteriza, a pequena coisa expande-se no entusiasmo partilhado de uma exuberante e disparatada viagem, não só orientada por um sentido apurado da justeza e do detalhe mas também sedimentada num profundo conhecimento das formas teatrais e da *performance*. Por outro lado, embora o ridículo seja a

medida do pequeno, o gesto de Miguel Loureiro não poderia nunca ser ridículo: consiste na coragem de se medir com a grandeza da história das artes performativas, ombreado sem arrogância nem pretensa genialidade com os grandes de épocas de sua eleição, posicionando-se nela como num pequeno lugar de grande saber.

À sua maneira inquietante e pulverizada, Miguel Loureiro é um criador que ensaia pensamentos na prática, um verdadeiro estudioso que partilha a sua reflexão em cintilantes apontamentos de palco. Conhecendo o seu vasto leque de interesses, não será de espantar que, no início de 2008, Miguel Loureiro se tenha lançado numa encenação de *Os persas*, de Ésquilo, e, pouco depois, na *performance Strange Fruit*; nem tampouco que a sua linha de trabalho sobre os clássicos remeta para anteriores espectáculos como o inaugural *Pompeia* (1999) e *Um Édipo* (2003), ou que a pesquisa sobre atmosferas cénicas, de um ponto de vista plástico e teatral, nos faça pensar em espectáculos desafiantes como *A carta roubada* (2007). Esta dispersão eclética tem sido, de resto, a marca de autor no seu meticuloso percurso pela Antiguidade, pela dramaturgia contemporânea e pela *performance*, cujo elo se encontra na sua admirável erudição e num questionamento persistente ao longo de 13 anos de carreira.

No caso, Miguel Loureiro regressa aos efervescentes anos 60 e ao *sui generis* esplendor *underground* da *Factory*, em Nova Iorque. Escrita por Ronald Tavel em 1965, *The Life of Juanita Castro* consiste num dos primeiros textos do "Teatro do Ridículo". Foi um filme, realizado por Andy Warhol, antes de ser uma peça de teatro, levada à cena no mesmo ano, pelo próprio Tavel (que representava a personagem do encenador), tendo sido um tal sucesso de público que, em 1967, seria reposta em cartaz. Trata-se de uma paródia à figura de Juanita Castro, irmã de Fidel Castro, participante activa da revolução cubana, todavia conhecida pela sua oposição ao regime, sob a forma de um retrato de família muito particular. Embora sendo um assunto candente na sociedade americana da época, a peça centra-se menos na crítica política da situação e mais no jogo teatral lúdico a partir de caricaturas e subversões das figuras da história. Ela sustenta-se num ambiente geral de provocação *nonsense camp*, sugerido pela opção de um elenco *cross-gender*, em que apenas duas personagens deveriam ser representadas por homens (o encenador e Juanita) e todas as outras por mulheres. De acordo com o autor, *Juanita* também não deveria ser

Ana Pais
 é professora na Escola
 Superior de Teatro e
 Cinema.

>
 Juanita Castro,
 de Miguel Loureiro,
 2008.



ensaiada, o que lança a sua representação numa vertigem de acasos, improvisações e tensões não só desejadas como necessárias. Deste modo, o texto aproxima-se do registo irrepetível e único da *performance*, que a encenação segue e intensifica, suscitando nos actores um estado de hiper-vigilância e responsabilidade do presente. Uma vez obrigados a seguir as indicações do encenador, os actores, sentados numa fila de poltronas, atrás das quais se erguem os figurantes do quadro, repetem as falas enunciadas, e, numa poderosa adrenalina, o espaço para o imponderável é claramente potenciado, gerando uma dinâmica muito particular no espectáculo.

Destas premissas resulta uma comicidade hilariante, reforçada com momentos de autêntica festa, com pequenas danças a despropósito, que mais não serviam senão para sublinhar o riso e a alegria do fazer, demarcando-se, assim, de toda a embotada e mediana "arte séria". Esta alegria demonstraram-nos esplendidamente os actores: Álvaro Correia revelou-se uma espampanante e ingénua Juanita (versão diva salaio), Luz Câmara um Fidel intempestivo e desmesurado (versão *gore*), Patrícia Andrade um Che delicado (versão *gay*), Luísa Brandão, um Raul nobre e melódico (versão farsa), Gonçalo Ferreira de Almeida, um encenador atentíssimo e vertiginoso (versão *superstar* com écharpe Pierre Cardin). Mas os figurantes não ficaram atrás no *ranking* do disparate. Miguel Loureiro convidou para o retrato de Juanita a sua família artística e afectiva e não é sem ironia que nomes reconhecidos em diferentes estilos e áreas artísticas, ao lado de outros menos famosos, se deliciaram a participar como figurantes nesta peça: Maria Duarte (Projecto Teatral), Maria João Falcão (evidente para um público televisivo), André Guedes (artista plástico), Miguel Pereira ou Margarida Mestre (bailarinos e coreógrafos). Em certa medida, este foi, simultaneamente, o retrato da família artística de Miguel Loureiro, que não existe longe dos afectos.

Não obstante as evidentes ressonâncias estéticas entre a proposta de Miguel Loureiro e o ambiente warholiano, este espectáculo não se reduz a uma visita de culto à época; ele actualiza, com a vitalidade da equipa reunida, uma obra perante a qual, propositadamente, se distancia. Por outras palavras, Miguel Loureiro enquadra o texto de Tavel num plano auto-reflexivo, através de duas claras opções: por um lado, introduz uma espécie de prólogo inicial, a cargo da figura do anfitrião (Fabrizio Pazzaglia), que, como lhe compete, recebe o público e lhe apresenta o espectáculo, terminando com a chamada à cena, pelo nome, os actores e figurantes. É ainda o anfitrião que justifica o cenário, ou melhor, a ausência dele: ele explica o que o público deveria ver, não fora o encenador e cenógrafo, José Capela, terem prescindido da sua materialização, indiferente para o espectáculo. Propondo a ideia de cenário como plano de ficção e não a sua concretização visual, cria-se uma situação irónica, sublinhada com a oferta aos espectadores de

folhetos explicativos do projecto de cenário, que contribui para uma correcta parcimónia do gesto. Por outro lado, Miguel Loureiro coloca-se a si mesmo na meta-posição de encenador interveniente durante a representação, dando indicações práticas aos actores, do seu lugar remoto, atrás do público. Ele posiciona-se como um vigia na torre de guarda, ligando os dois planos que pretende fazer coincidir: aponta um olhar órfico para o universo da *Factory*, que não procura embalsamar no espectáculo, mas convocar para se posicionar face às suas próprias influências, e, ao mesmo tempo, cria um novo olhar, um outro possível, calibrado com leveza e rigor.

Há ainda um último aspecto a salientar e que diz respeito ao diálogo com a história. Fazendo todo o sentido epidérmico no contexto explosivo da ruptura artística que constituíram os anos 60 em Nova Iorque, onde nasce o irrimediável *happening* e a *performance*, como se pode compreender a relevância de fazer um texto do teatro do ridículo hoje em Portugal? Creio que a resposta a esta pergunta se prende com dois factores principais. Um deles relaciona-se, obviamente, com o facto de, para um criador culto como Miguel Loureiro, a interpegação de momentos da história do teatro se constituir como um natural itinerário da sua pesquisa. Ao fazê-lo, o encenador desenha para si um território estético na relação com esse passado, em que todos os tempos e todos os códigos se cruzam no mesmo plano, onde todos são tornados contemporâneos. De um outro ponto de vista, este projecto de Miguel Loureiro apresenta claras sintonias com o momento que a própria *performance* atravessa actualmente em relação às suas origens e aos seus nomes maiores, a nível internacional. Desde o início do século XXI, a *performance* assiste a um momento de revisitação ou revivalismo com contornos particulares, por vezes, encabeçado pelos próprios artistas, outras vezes, com acções promovidas por instituições no âmbito de exposições ou festivais de carácter retrospectivo. São exemplos Marina Abramović, que refez sete *performances* seminais dos anos 60 e 70, no Museu Guggenheim (*Seven Easy Pieces*, 2005); Anna Halprin que, em colaboração com Anne Collod e convidados, recriou uma das suas coreografias mais marcantes e à qual pudemos assistir recentemente na Culturgest (*Parades & Changes*, 1965; *Parades & Changes, Replays*, 2008); ou André Lepecki que recriou o primeiro *happening* designado com o tal, *18 Happenings in 6 Parts* (1959), de Allan Kaprow, a partir das notas pessoais do autor, no contexto da exposição retrospectiva dedicada ao artista, promovida pela Haus der Kunst de Munique (*18 Happenings in 6 Parts – Redoing*, 2006). Neste movimento duplo entre a singularidade do percurso de Miguel Loureiro e a sintonia estética internacional, criam-se obras como *Juanita Castro* e tudo leva a crer que, por mais recriações que surjam, não haverá outra como a do Cais do Sodré.

Maturada síntese

Nuno Cardoso e *Platónov*

Constança Carvalho Homem



<

Platónov,
de Anton Tchekov,
enc. Nuno Cardoso, TNSJ
2008 (Pedro Almendra,
Lígia Roque, Hugo Torres),
fot. João Tuna/TNSJ.

Platónov começa com um prólogo: bêbedo, trôpego, e finalmente caído por terra entre carris e cadeiras derrubadas, é Platónov quem vemos sozinho a meio caminho entre o salão e a encruzilhada. Que gesto é este, que sinal senão o da continuidade de uma linhagem de heróis improváveis?

Enquanto encenador, Nuno Cardoso tem vindo a descrever nos últimos anos um notável percurso de apropriação dos clássicos da dramaturgia europeia, dentre os quais se destacam Ibsen, Wedekind e Büchner. 2008 foi o seu ano de estreia com Tchekov, tomando como laboratório uma peça de juventude, a pérola irregular a que convencionou chamar-se *Platónov*. E não há dúvida de que a vertigem experimentada agora tem reminiscências de anteriores trabalhos seus – *O despertar da Primavera*, de Wedekind, *Woyzeck* de Büchner e até *Plasticina*, de Vassily Sigarev, todos eles contendo exemplos cabais de protagonistas ao arpejo da convenção, paradigmáticos já na concepção do espectáculo enquanto poliedro, com um investimento claro na consolidação de um *ensemble*, na produção de atmosferas de amplo recorte coreográfico e no apuro do potencial evocativo dos elementos cénicos.

Em *Platónov*, Nuno Cardoso chega a uma maturada síntese estilística e desenha um dos seus mais carismáticos

protagonistas. É incontornável o primeiro vislumbre do cenário, uma espécie de terra de ninguém em declive onde confluem várias linhas de comboio. Incontornável a suspeita de que a todo o momento qualquer coisa possa resvalar. O espectáculo compagina um Platónov irreverente, abrasivo e esmagador em torno de quem gravita uma comitiva efusiva de detractores e adeptos. Dá forma também ao sedutor pouco convicto e misógino por quem as mulheres consensualmente se descabelam e, finalmente, exhibe a ruína do mestre-escola, que transborda de álcool, fastio e infantilidade. Platónov é falho de ambição, mesmo que monstruoso nas suas estocadas, e tão mais rico quanto o espectáculo se alimenta da seminal dificuldade de o categorizar e responsabilizar; pouco ardiloso para pícaro, pouco perseverante para moralista e pouco obsessivo para Don Juan, é reduzido à sua sombra que Platónov merece maior simpatia.

Desde o início, tudo concorre para a iminência de um descarrilamento ou de um embate e, em simultâneo, tudo concorre para negar ou apaziguar essa iminência. O espectáculo acompanha os ritmos contrários latentes no texto e frustra, de forma inspirada, a expectativa de aceleração inicialmente suscitada. Surpreendentemente latino, é ao som de um *Bésame mucho* arrastado ao piano

Constança Carvalho
Homem
é bolsista da FCT
(Fundação para a
Ciência e a Tecnologia),
doutoranda da
Faculdade de Letras da
Universidade do Porto.

>
Platónov,
 de Anton Tcheckov,
 enc. Nuno Cardoso, TNSJ
 2008 (Sérgio Praia,
 Pedro Almendra,
 Pedro Frias, Hugo Torres,
 Paulo Freixinho,
 João Castro, Jorge Mota,
 Sandra Salomé,
 Fernando Moreira,
 Lígia Roque,
 José Eduardo Silva,
 Micaela Cardoso),
 fot. João Tuna/TNSJ.



que se instala a indolência do estio e, posteriormente, é ao som de uma guitarrada que vem a insinuar-se a consumação da ilicitude. Mas também as imagens surpreendem: a certa altura, impõe-se com invulgar nitidez a afectação de uma estância balnear mediterrânica, onde os efebos jogam *badminton* e se passeiam em fatos de banho e chapéus de palhinha. De facto, no trabalho de Nuno Cardoso faz sentido falar-se em composição exaustiva da cena, que, neste caso, requer uma quase permanente ocupação dos actores em palco, agentes coadjuvantes de uma espécie de fórum atmosférico. Por outro lado, há uma gestão congruente das referências convocadas, um entretecer equilibrado do bolero sul-americano e do hálito de tragédia pendente que advém das semelhanças com o filme *Morte em Veneza*, de Visconti.

Nuno Cardoso assina um espectáculo excepcional que devolve com vigor e sageza o capítulo introdutório da mais familiar narrativa tcheckoviana: ruína, paralisia, futilidade, inconstância. "Todos vocês aqui são esquisitos!", diz Issak Abrámovitch a certa altura. E, efectivamente, talvez na plateia apeteça dizer o mesmo, de tal forma atordoa este festim da inconsequência. E esse é justamente outro dos aspectos mais entusiasmantes do espectáculo, a imensa disparidade entre a ferocidade esfuziante das

personagens e tudo o que lhes está reservado, quase como se cumprissem uma rotina profiláctica de profissionalização do lazer. Há uma reserva emocional que se manifesta sob a forma de inconsciência militante e que se alcança contrariando, de um modo sustentado, a tentação de complacência para com o registo dramático. Que gesto é este, senão o da absoluta convicção da teatralidade? Em *Platónov*, estamos perante aquilo a que Peter Brook chamou "a explosão da alegria que não tem rumo."

O espectáculo conta com um conjunto de intérpretes justíssimo, e de uma disponibilidade assinalável, mas devo, no entanto, sublinhar o trabalho exímio de Hugo Torres, que foi um *Platónov* exasperante, do mais acirrado ao mais débil. Uma palavra também para aquela que foi a associação de F. Ribeiro, José Álvaro Correia e dos *Storytailors* à vertente plástica do espectáculo, pela forma decisiva com que imprimiram arrojo e eficácia às suas propostas, e à direcção de movimento de Marta Silva, um dos pilares da musculatura interpretativa do elenco.

Platónov acaba com Platónov definitivamente caído por terra. Mas porque foi, sem dúvida, um dos vértices do teatro que pudemos ver em 2008, *Platónov* cai onde Nuno Cardoso nos levanta.

Ricardo Pais no TNSJ

Aventuras cénicas

Paulo Eduardo Carvalho

Cumpridos dez números de *Sinais de cena*, este portefólio regressa ao seu primeiro colaborador, João Tuna, mas por via, agora, de uma outra perspectiva e enfoque: documentar, ainda que de forma necessariamente breve, o conjunto de criações de Ricardo Pais para o Teatro Nacional S. João (TNSJ), realizadas entre 1996 e 2000 e 2003 e 2008, isto é, o período de quase doze anos durante os quais o encenador foi também director artístico daquele Teatro. Trata-se, por um lado, de assinalar uma experiência invulgarmente prolongada e conseqüente no contexto tendencialmente mais precário e efémero do teatro português e, por outro, de uma justa homenagem a um corpo de trabalho atravessado por uma invulgar ambição de conciliar a visão mais desabridamente pessoal com a generosidade comunicativa (e responsável) que se pode esperar de um Teatro Nacional.

A felicidade rara do projecto criativo que Ricardo Pais levou a cabo no TNSJ assentou justamente nessa convicção, de resultados artísticos necessariamente variáveis, de um posicionamento fortemente pessoal e autoral como condição para o desenvolvimento conseqüente de um labor capaz de afirmar a arte relacional que é o teatro num contexto de reconhecida autonomia e independência, repetidamente aberto a insuspeitos diálogos e articulações. Tal formulação deveria permitir ultrapassar a conotação "institucional" que tantas vezes surge associada a trabalhos realizados no contexto de uma estrutura como um Teatro Nacional, justamente porque aquilo que o conjunto de criações aqui representadas ilustra é a aplicação coerente de uma ética que passou sempre por um investimento desmedido na exploração das múltiplas e variadas linguagens da cena.

Celebrar este percurso e esta experiência é, assim, também homenagear e dar a ver – ou simplesmente vislumbrar – uma extraordinária variedade de outros criadores talentosos e técnicos competentes, com cuja colaboração Ricardo Pais contou na realização destes trabalhos, entre dramaturgos, tradutores, actores, bailarinos, cantores, cenógrafos, figurinistas, desenhadores de luz, criadores de vídeo, músicos, compositores, sonoplastas e desenhadores de som, professores de voz, de esgrima, de movimento, enfim, um sem número de figuras cuja enumeração exaustiva ultrapassaria o espaço disponível para este breve texto de apresentação. Recordam-se aqui espectáculos que, num sentido muito particular, deram corpos novos, ou mesmo inéditos, a textos – dramáticos e outros –, mas também aventuras cénicas nas quais predominavam ora a voz, ora a música, assumidas obsessões do criador.

O que talvez mais importa sublinhar, e que se espera que estas imagens sejam capazes de evocar, é uma prática do teatro entendido como uma experiência simultaneamente sensorial, emotiva e intelectual, linha condutora de um percurso assente num entendimento polimórfico das práticas cénicas, à revelia de muitas, e mais instaladas, convenções e expectativas. É esse facto que melhor explica a multiplicação de referências e universos, bem como a ampliação constante da rede de estímulos e memórias culturais, para lá das que mais tradicionalmente se associam à criação teatral. Cada um destes espectáculos foi, à sua maneira, o resultado de variadas tensões, ora entre uma visão de extrema coerência formal e uma pulsão libertadora, aberta ao imprevisível e surrealizante, ora entre uma invulgar sedução pela matéria

verbal e uma não menos intensa paixão pelo poder expressivo da imagem organizada. Cada um destes espectáculos corresponde, assim, a uma aventura, no sentido mais nobre e fundo do termo, com tudo o que tal sugestão possa encerrar de preparação antecipada, mas também de risco e ousadia na exploração de novos territórios ou de formas distintas de os partilhar, multiplicando sentidos e sensações, desafiando expectativas e ampliando o nosso comum repertório imaginativo.

A fotografia de teatro – tal como as anteriores dez edições do portefólio da *Sinais de cena* amplamente demonstram – vive deste paradoxo cruel entre a inevitabilidade de segmentar e congelar uma situação de representação – que é, por condição, dinâmica – e a

capacidade rara de evocar, quando não mesmo dar a ver de novo, ou pela primeira vez, experiências que de outro modo ficariam para sempre perdidas no tempo ou refugiadas na memória. Que as imagens incluídas neste portefólio sejam todas elas da responsabilidade do fotógrafo João Tuna configura uma outra invulgar experiência de continuidade e de investimento artístico que também muito nos apraz reconhecer e aplaudir. E muito embora as escolhas e as opções para este portefólio lhe tenham sido completamente alheias, esta selecção pretende também ser uma homenagem ao seu trabalho e à sua capacidade de conciliar o imperativo documental com um olhar necessariamente criativo.

Legendas

1 > *A tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, 1996 (Né Barros).

2 > *A tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, 1996

(Filipe Silva e Ricardo Pais), ensaio.

3 | 4 > *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway, 1997

(3 > João Pedro Vaz, Carlos Rêgo e Sousa, Nuno M. Cardoso, Pedro Feijó Cunha e Jorge Vasques;

4 > João Reis, Marcantonio Del-Carlo e Micaela Cardoso).

5 > *Raízes Rurais, Paixões Urbanas*, 1997 (Adufeiras de Monsanto).

6 > *Linha curva, Linha turva (Os actores cantam!)*,

1999 (Jeff Cohen, Luís Madureira, Isabel Lopes, Luísa Cruz, Jorge Vasques, António Durães, João Reis, Emília Silvestre, Samuel Cabral, Lígia Roque, Nel Garcia e Marcello Urgeghe).

7 > *Piano Forte: Para Chopin*, 1999 (Pedro Burmester).

8 > *Para Garrett: Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, 1999

(Jorge Vasques, Fernando Moreira, Lígia Roque, Emília Silvestre e Carlos Gomes).

9 | 10 > *Madame*, de Maria Velho da Costa, 2000

(9 > Eunice Muñoz, Afonso Malão e Eva Wilma; 10 > Eva Wilma)

11 | 12 > *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires, 1999

(12 > Alberto Magassela e João Reis).

13 | 14 > *As lições*,

a partir de Ionesco, 1998

(13 > Micaela Cardoso e João Reis;

14 > Paulo Castro, Emília Silvestre, João Reis e Micaela Cardoso).

15 | 16 | 17 | 18 | 19 > *Noite de Reis*, de William Shakespeare, 1998

(15 > Lígia Roque, Alberto Magassela, Adriano Luz, João Reis, Miguel Guilherme e António Feio;

16 > António Feio e Micaela Cardoso;

17 > Hugo Calhim Cristóvão, Micaela Cardoso, João Miguel Mota, Manuela Ferreira, Cláudia Cadima ou Emília Silvestre, Lígia Roque e Sílvia Magalhães;

18 > Emília Silvestre, Nuno M. Cardoso, Micaela Cardoso e António Durães;

19 > João Reis).

20 | 21 | 22 | 23 > *Castro*, de António Ferreira, 2003

(20 > Isabel de Castro e Maria de Medeiros;

21 > Emília Silvestre, Isabel de Castro e Maria de Medeiros;

22 > António Durães;

23 > João Pedro Vaz e Nicolau Pais).

24 | 25 | 26 | 27 > *um Hamlet a mais*, 2003

(24 > Pedro Almendra, Pedro Giestas,

João Reis e Luísa Cruz;

25 > António Durães, Luísa Cruz, Nicolau Pais,

Pedro Giestas, Pedro Almendra e João Reis;

26 > João Reis;

27 > Luísa Cruz e João Reis).

28 > *Sondai-me! Sondheim*, 2003

(Luísa Cruz).

29 > *UBUs*, 2005

(Emília Silvestre, Lígia Roque e Micaela Cardoso).

30 > *Figurantes*, 2004

(Emília Silvestre, Micaela Cardoso, Luísa Cruz, Nuno M. Cardoso, Pedro Almendra, António Durães e João Reis).

31 | 32 > *D. João*, 2006

(31 > Hugo Pontes, José Eduardo Silva, Carlos Piçarra Alves, Joana Manuel e Pedro Almendra; 32 > Carlos Piçarra Alves e Hugo Pontes).

33 > *Frei Luís de Sousa: Leituras encenadas*, 2006

(Bernardo Sasseti, Paulo Freixinho, Marta Freitas e Lígia Roque).

34 | 35 | 36 > *O saque*, 2006

(34 > Lígia Roque e Paulo Freixinho;

35 > Jorge Mota, Pedro Almendra, José Eduardo Silva e Paulo Freixinho;

36 > Paulo Freixinho, Hugo Pontes e Lígia Roque).

37 > *Turismo infinito*, 2007

(Emília Silvestre, Luís Araújo, João Reis e José Eduardo Silva).

38 | 39 > *O Mercador de Veneza*, 2008

(38 > Micaela Cardoso e Lígia Roque;

39 > Albano Jerónimo e Pedro Frias).









13



14





20



21



22



23



24



25



26



27





31



32



33





Carmen Dolores

A actriz em busca de tempo

Miguel Falcão



<

Carmen Dolores,
fot. Rita Carvalho.

O sucesso junto do público e o reconhecimento dos colegas e da crítica colocaram-na, desde cedo, no primeiro plano do teatro português, posição em que sempre se manteve, graças também a uma cuidada gestão de carreira. Da rádio à televisão, passando pelo cinema e, claro, pelo teatro, foram dezenas as personagens que interpretou, tendo recebido importantes prémios de representação e as mais altas condecorações. Continua a evadir-se com a poesia, afirma que lhe falta tempo para ler todos os livros que queria ler e revela que gostaria de ter sido escritora. Encontra-se a ultimar um novo livro de memórias, para publicar neste ano, do qual se transcreve aqui um excerto inédito.

Apesar do seu amor ao público, reitera a decisão de não voltar a fazer teatro. Agora, a actriz de uma carreira de tantos anos, reivindica tempo, um tempo sem tempos, em que os compromissos profissionais não interfiram na possibilidade de gozar a vida.

Quando, hoje, faz a retrospectiva da sua carreira de cerca de setenta anos, chega a considerar que a sua existência artística está próxima do "mito"?

Não, não penso isso. Lembro-me dos "mitos" que conheci, mas acho que os actores, que estão hoje em posição de primeiras figuras de companhia, têm uma atitude diferente, até porque os tempos também são outros. Antigamente, cultivava-se mais o ser-se mito. A Palmira Bastos punha chapéu para ir de táxi da Rua Braamcamp, onde morava, para o Teatro Nacional, donde saía sempre altivamente, sob o olhar dos populares que ali iam de propósito para a ver. O Assis Pacheco dizia que o actor estava a vulgarizar-se, porque aparecia na rua, andava de autocarro, ia aos cafés, permitindo que toda a gente o visse e verificasse que, afinal, era um ser humano igual aos outros. Ele achava

que, assim, a magia do teatro se perdia. Mas eu sempre achei que o actor é um ser humano, até porque os actores telefonavam ao meu pai [José Sarmento], que era jornalista e tradutor de teatro, e eu sabia que eles existiam e eram de carne e osso. O actor tem é mais responsabilidades do que os outros, não só por ser uma figura pública, mas porque, por trabalhar com emoções e ter uma maior noção dos seus defeitos, tem talvez o dever de se tornar mais "aperfeiçoado".

Como era a sua relação com as "vedetas" que conheceu? Curiosamente, mais n'Os Comediantes de Lisboa (OCL), onde me estreei, do que no Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII), eram só "vedetas", que o António Lopes Ribeiro, na qualidade de empresário, tinha ido "roubar" à companhia

<
Foto de estúdio,
fot. Silva Nogueira.



>
Amor de perdição
(intervalo de filmagens),
real. António Lopes
Ribeiro, 1943
(Carmen Dolores
e Igrejas Caeiro)
[arquivo pessoal de
Carmen Dolores].



Amélia Rey-Colaço/Robles Monteiro. Claro, umas mais vedetas do que outras, embora várias não trouxessem o vedetismo para o camarim. Mas eu já admirava os artistas, mesmo as vedetas, sobre quem lia tudo o que encontrava. De facto, gosto de ler biografias de artistas, e não só de actores. No caso daquela primeira companhia, eu já tinha trabalhado com todos eles no cinema, e não sei se eram eles que impunham essa distância ou se éramos nós, os mais novos, que a provocávamos por respeito. Mas não escondo que alguns tinham uma maneira de ser que me chocava. Só que, naquela altura, eu também era extraordinariamente tímida e falava muito pouco, só observava. "Tu não falas, mas os teus olhos revelam tudo", dizia-me o António [Lopes Ribeiro].

A noção de hierarquia estava muito presente?

Sim. E manifestava-se das mais diversas formas, desde as escolhas dos papéis, ou a liberdade dada em cena, até às exigências que eram feitas. Alguns podiam fazer exigências, enquanto outros estavam destinados a ser actores de segundo plano. Mas, havia surpresas. Por exemplo, a Amélia Rey-Colaço, que associamos sempre a um certo porte e ao facto de ser directora da companhia do TNDMII, era de uma enorme humildade quando era dirigida, tanto por Robles Monteiro, como por outros encenadores. E era muito generosa, dando-nos dicas nos bastidores sobre como fazer melhor uma determinada cena.

Era esse, em geral, o ambiente dos bastidores?

Os meus colegas não concordam com a minha opinião. Mas eu acho que, quando comecei, havia mais intrigas nos bastidores do que mais recentemente. As pessoas eram mais hipócritas, embora houvesse excepções. Talvez esteja a ser injusta, porque me dizem que, hoje, ainda há muita gente assim. As experiências que tenho tido, e especialmente as últimas, foram com colegas muito profissionais, com ambição sim, mas conscientes de que

para chegar mais alto é preciso trabalhar muito. É o caso, por exemplo, do Diogo Infante, da Natália Luiza, da Alexandra Lencastre ou do Paulo Pires. Para mim, eles são os "novos", apesar de já terem muitos anos de profissão. E nas telenovelas ainda trabalhei com mais novos, que também admiro, como a Ana Padrão, o Pedro Granger, a Patrícia Tavares ou a Sofia Grilo. Tive sempre um bom relacionamento com os colegas, tanto com os novos, como com os mais velhos e com os "mitos". É talvez uma questão de feitio. Tenho em conta as fragilidades do ser humano. Todos nós temos fragilidades. Eu também as tenho. No fundo, admito as pessoas como elas são. Posso é dar-me melhor com umas do que com outras, consoante estão mais próximas ou mais afastadas daquilo que sou e aprecio. Mas quando comecei também havia actores com quem me identificava.

Quem foram esses actores, que constituíram para si uma referência?

Vivi rodeada de bons actores, que "puxavam" por mim, pois quando trabalhamos com um mau actor isso também se reflecte no nosso desempenho. Mas quando me estreei n'OCL, estavam lá alguns dos melhores, como o António Silva, o Assis Pacheco, o João Villaret, o Ribeirinho, o Nascimento Fernandes, a Maria Lalande, a Lucília Simões, a Hortense Luz... Eram todos grandes. Os únicos novos éramos eu, o Igrejas Caeiro, o José Amaro e a Maria de Lourdes. Com todos eles eu já tinha trabalhado no cinema. Este grupo, por exemplo, entrou quase todo n' *A vizinha do lado* [o filme realizado por António Lopes Ribeiro, em 1945]. Apesar de serem referências, pois bastava ouvi-los para se aprender, eu tive sempre a preocupação de não imitar ninguém. Quando me estreei na rádio, o João Zarco escreveu uma crítica sobre mim, em que dizia "não imita ninguém, é ela, continue assim". E isto marcou-me de tal modo, aos catorze anos de idade, que tive sempre o pavor, toda a vida, de me parecer com esta ou aquela actriz,



<

Um homem às direitas,
real. Jorge Brum do Canto,
1945

[arquivo pessoal de
Carmen Dolores].

portuguesa ou estrangeira, por mais extraordinária que pudesse ser.

Referiu o actor Ribeirinho, que era também director e encenador daquela Companhia. É verdadeira a fama de que tinha um feitio difícil?

O Ribeirinho tinha um feitio muito difícil, e algumas atrizes até chegavam a chorar por causa do que ele lhes dizia. Mas creio que é injusto ele ser mais lembrado pela maneira abrupta como tratava os actores do que pelo seu valor como encenador. E, no entanto, ele foi um grande encenador. As suas marcações eram primorosas. Mesmo no caso de peças más, ele fazia uma marcação que as fazia parecer boas. Tenho um capítulo no meu novo livro sobre ele, um pouco para o defender...

Como acaba de referir, foi a recitar poemas na rádio, aos catorze anos, que começou o seu percurso artístico. E é precisamente a divulgação de poesia que se tem mantido como vertente ininterrupta da sua carreira de actriz. Quem são os seus poetas?

Tenho tendência a dizer logo Fernando Pessoa. Mas são muitos e bem distintos: o António Nobre, a Florbela Espanca, o Alexandre O'Neill, a Sophia [de Mello Breyner Andresen], o Carlos Queiroz, o José Gomes Ferreira e tantos outros...

Qual é o lugar ideal para ler ou dizer poesia, a rádio ou uma sala com público?

É ao ar livre, sem ninguém a ouvir-me. Adoro. Nos jardins da Gulbenkian ou na mata da Caparica. Nessas alturas é que deviam gravar-me.

Então não tem necessidade do público, quando diz poesia?

Não tenho. Gosto de dizer poesia para um público, mas isso é outra coisa. Ai, não me evado da mesma maneira.

O que poderia ser feito para aproximar mais as pessoas da poesia?

Há alguns anos, apresentei à RTP a proposta de um programa semanal com o qual pretendia chamar a atenção para a poesia. Tinha a intenção de começar por poemas mais simples, direccionados para as pessoas que dizem não gostar de poesia. Foi rejeitado porque não consideraram oportuno e com a justificação de que em nenhum outro país havia programas de poesia em televisão. Imaginei-o com imagens inseridas, de pintura e outras, para melhor enquadrar os poemas, o que, na altura, seria novidade. Neste aspecto, era diferente de outros programas que já tinham sido feitos, pelo João Villaret ou pelo Mário Viegas.

Antes de se estrear nos palcos, fez teatro radiofónico. E, mais tarde, já nos anos 60, veio a fazer também teatro televisivo. Ainda há lugar para estas "variantes" do teatro, hoje?

Acho que sim, mas já não nos moldes de antigamente. Ainda no ano passado tomei parte numa experiência do Teatro Ligna de Hamburgo, que veio a Portugal fazer um programa de rádio interactivo, em associação com a Antena 2, intitulado *À procura da revolução perdida*. Na Rua Augusta, em Lisboa, eram representados ao vivo episódios históricos, que as pessoas iam seguindo através de uma narração, feita também por mim, que os ouvintes da rádio iam escutando. Foi muito interessante, pela interacção com o público, embora talvez não seja este o caminho para se fazer teatro radiofónico. Hoje em dia também se ouve rádio de outra maneira e em tempos diferentes. Tomei mais consciência disso quando, em 2002, fiz a Luísa Todí, também na Antena 2, que as pessoas me diziam ouvir sobretudo no carro, quando iam para os empregos. Mas uma das razões para não se fazer mais teatro radiofónico continua a ser a falta de dinheiro.

>
A vizinha do lado,
 real. António Lopes
 Ribeiro, 1945
 (Carmen Dolores
 e António Vilar)
 [arquivo pessoal de
 Carmen Dolores].

Na televisão, parece haver vontade de recomençar este tipo de experiência. Neste caso, que reportório deveria ser escolhido?

Não sei dizer por onde se deve começar. É pelo "princípio", como na poesia? Talvez não, porque, no caso da representação, as pessoas têm as telenovelas como referência. É preciso começar, até para ver qual é a adesão dos telespectadores. Depois, deviam fazer inquéritos às pessoas, para avaliarem a sua opinião. É claro que o reportório tem de interessar o público, mas que público? De que faixas etárias? Quem vê hoje televisão? Julgo que os jovens não vêem muito a televisão, a não ser programas como *Morangos com açúcar* e outros parecidos. Será que o público potencialmente mais interessado seria aquele que chegou a ver teatro na televisão e que hoje terá cinquenta, sessenta anos? O horário das transmissões também é muito importante e não pode coincidir com o das telenovelas. Hoje, tudo isto interfere, distinguindo em muito estas experiências das do tempo em que eu fazia teatro na televisão, quando só existia o canal 1 da RTP. No dia seguinte, na rua, todos nos interpelavam e não havia quem não tivesse visto. Era muito bonito.

>
Cinco judeus alemães,
 de Karl Roessler,
 enc. Francisco Ribeiro
 (Ribeirinho),
 Os Comediantes de Lisboa,
 1946 (Carmen Dolores
 e Lucília Simões)
 [arquivo pessoal de
 Carmen Dolores].

A televisão levou-a ao grande público, mas foi o cinema que lhe revelou o rosto. Como é que, no início dos anos 40, a filha de uma família conservadora, estudante do liceu e aspirante a professora de línguas, chega ao grande ecrã?

O António Lopes Ribeiro ouviu-me dizer versos, no Éden Teatro [em Lisboa], achou que eu tinha o aspecto da Teresa de *Amar de perdição* e convidou-me para o filme que ia começar a gravar. Não me disse logo, pediu-me para ir ter com ele aos Estúdios da Tóbis, no dia seguinte. Quando lá cheguei, mostrou-me um papel com todos os nomes do elenco e já lá estava o meu. Fiquei muito aflita, disse que não estava nada interessada e que não era capaz. Ele insistiu. O meu pai já tinha morrido e a minha mãe ficou em pânico. Os meus irmãos ficaram entusiasmadíssimos, porque eles é que queriam ser actores, eu não. O meu irmão ainda chegou a ser. Eles é que influenciaram a minha mãe. No dia seguinte, lá fui fazer as provas. As amigas da minha mãe ainda lhe disseram que eu seria expulsa do Liceu Filipa de Lencastre, mas, quando lá souberam, foi um delírio.

Mas o que é que a entusiasmou no cinema, que inicialmente não a cativava, para que acabasse por ficar por lá e fazer tantos filmes?

Fiquei completamente "apanhada" pelo trabalho no estúdio. Não pelo resultado, mas por todo o processo de trabalho, pela contracena com todos aqueles actores, por toda a azáfama que se vivia. E o cinema português estava no seu auge. Aconteceu-me o mesmo, mais tarde, com a televisão. Eram tempos em que estávamos a iniciar artes novas e todos ficámos entusiasmados. E de tal forma que, quando acabei o primeiro filme, até pensei em ser anotadora, só



para continuar em estúdio. Toda aquela fantasia me deslumbrava. E, logo a seguir, tive a sorte de ser convidada para dois filmes [*A vizinha do lado*, já referido, e *Um homem às direitas*, de Jorge Brum do Canto], que foram gravados em simultâneo. E outros se seguiram.

Depois de *A garça e a serpente*, de Arthur Duarte, em 1952, esteve mais de vinte anos sem fazer cinema. Porquê? O cinema deixou de lhe interessar?

Não, de maneira nenhuma. Foi sobretudo porque passei a integrar o elenco fixo de companhias de teatro, o que



<
Frei Luís de Sousa,
 de Almeida Garrett,
 enc. Robles Monteiro,
 Companhia Amélia Rey
 Colaço – Robles Monteiro,
 1954
 (Carmen Dolores),
 fot. Furtado D'Antas.

Amor à antiga,
 de Augusto de Castro,
 enc. Francisco Ribeiro
 (Ribeirinho),
 Companhia Amélia Rey
 Colaço – Robles Monteiro,
 1957,
 fot. Artur Costa de
 Macedo.
 >

me deixava pouco tempo para outros compromissos. Também declinei vários convites, sobretudo a partir dos anos 60, quando achei que, como actriz, já tinha outra responsabilidade e não deveria participar em trabalhos de menos qualidade, por exemplo, com argumentos fracos.

Como espectadora, qual é o "seu" filme?

Les enfants du paradis, de Marcel Carné, com diálogos extraordinários de Jacques Prévert. É do período da Segunda Guerra Mundial, com a María Casares e o Jean-Louis Barrault, no início das suas carreiras. Nós tínhamos uma frisa reservada no Olímpia [em Lisboa], que depois, como cinema, seguiu outro rumo [com filmografia pornográfica], mas que, antigamente, era de qualidade. E todas as segundas-feiras os meus irmãos e eu íamos ao cinema. Foi lá que, pela primeira vez, vi este e muitos outros filmes. Mais tarde, outro filme que também me marcou muito foi *Luzes da ribalta*, de Charlie Chaplin.

Não fez o curso de teatro do Conservatório Nacional, que, até 1949, portanto, já depois de a Carmen ter começado, era considerado obrigatório para se obter a carteira profissional de actor e, em particular, para se integrar o elenco da companhia do Teatro Nacional. Para fazer rádio, que eu já fazia há vários anos, não era precisa aquela formação. E para fazer cinema também não. Foram esses anos como profissional, cerca de oito na rádio e quatro no cinema, que o António Lopes Ribeiro invocou para me levar para o teatro, dispensando-me do Conservatório. Esta é a única coisa que considero injusta na minha carreira. Não foi "normal" ter acontecido deste modo. Até porque, naquela altura, o meu irmão, que era mais velho do que eu e já trabalhava, só podia frequentar o curso nocturno do Conservatório, que não lhe dava acesso directo à carteira profissional. Ele e os seus colegas tinham de trabalhar como discípulos e cada companhia só podia ter dois discípulos, o que limitava muito a entrada

de novos actores na profissão. Era isso que me custava, porque, ao contrário da rádio, onde subi degrau a degrau, no cinema e no teatro entrei logo pela porta grande.

Mas sentiu necessidade daquela formação?

Senti. Eu tinha a noção de que não sabia. Então, por minha conta, lia tudo aquilo de que ouvia falar sobre teatro, dos métodos de Stanislavski ou Lee Strasberg ao *Être acteur*, de Michael Tchekov, ou ao *Solfège de la diction*, de Jean-Louis Barrault. Sobretudo em edição francesa. Eu estava mais ligada à cultura francesa. Ia a tudo e queria aprender sozinha. Por minha iniciativa, fui tendo aulas de voz, com várias professoras, como Maria Amélia Duarte de Almeida, Leonor Viana da Motta e Maria do Rosário Coelho. Na preparação dos meus papéis de teatro, passei a fazer sempre "reciclagem" de voz.

Mas pode dizer-se que, naquela época, a regularidade de trabalho numa companhia e o reconhecimento de "mestres" compensavam, de certo modo, a pouca ou nenhuma formação escolar inicial?

Exactamente. No meu caso, a minha "escola" foi o TNDMII. Anteriormente, só tinha estado uma época e meia n'OCL. Entretanto, casei [1947], o meu filho nasceu [1948], estive três anos sem trabalhar e só em 1950 é que entrei para a Companhia de Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro, dois "mestres". A minha "escola" foi a partir dali, nas "tábuas". A rádio já me tinha dado alguma prática ao nível da voz e o cinema ao nível da representação, embora no cinema tudo seja diferente, porque há pouco tempo de preparação. Mas fiquei sempre um pouco traumatizada por não ter a chamada "escola" de teatro.

Foi por isso que, quando já era uma actriz consagrada, nos anos 60, participou em vários cursos ministrados em Portugal, por Henriette Morineau, Luís de Lima, Heloísa Machado...

>

O tinteiro,

de Carlos Muñiz,

enc. Rogério Paulo, Teatro

Moderno de Lisboa, 1961

(Carmen Dolores
e Armando Cortez)[arquivo pessoal de
Carmen Dolores].

Sim, por todos esses e, sobretudo, pelo meu querido [Adolfo] Gutkin.

Identifica na sua carreira um antes e um depois de Gutkin?

Sim, sem dúvida, talvez porque eu própria tenha mudado como pessoa. O curso do Gutkin não era tanto de técnica teatral, era mais de âmbito psico-físico, de "libertação" pessoal. Descobri-me mais como pessoa, o que evidentemente me ajudou como atriz, no sentido de "desabrochar", de deitar cá para fora o que até então não mostrava. É que sempre tive a noção, e o pavor também, do ridículo, o que para um actor é mau. O Gutkin foi muito importante para mim. Mas julgo que, mesmo que tivesse o Conservatório, teria feito estes cursos, aliás, à semelhança de muitos dos meus colegas que os frequentaram. As pessoas precisam de se actualizar, em todas as profissões.



>

Os três chapéus altos,
de Miguel Mihura,

enc. Fernando Gusmão,

Teatro Moderno de Lisboa,

1962 (Carmen Dolores

e Ruy de Carvalho),

fot. J. Marques.

Então, foi a partir do curso de Gutkin que se libertou como atriz?

Não, a partir dali libertei-me como pessoa. Libertei-me como atriz a fazer teatro na televisão, onde me sentia completamente a personagem. Talvez porque não havia público, não sentia tanto o nervosismo. E, por outro lado, porque a televisão vai muito ao fundo dos actores. No teatro, os espectadores sentados nas últimas filas não conseguem ver bem as expressões dos actores. Mas na televisão os actores têm de dar tudo. Parece um contrassenso, porque na televisão não há público como no teatro, embora ele exista: são todos os técnicos que trabalham no estúdio. Antigamente, sobretudo nos tempos do arranque da televisão, havia uma grande comunhão entre todos os que faziam o teatro. Todos "vestiam a camisola" e quem estava fora de cena também se emocionava, ria, chorava... E isso foi extraordinariamente importante, porque me deu um grande à-vontade.



>

Dente por dente,

de William Shakespeare,

adapt. Luiz Francisco

Rebello,

enc. António Pedro,

Teatro Moderno de Lisboa,

1964 (Carmen Dolores),

fot. J. Marques.

Quais foram as suas principais referências estético-artísticas? Consegue identificar algumas?

Fui muito marcada pelos impressionistas e, depois, pelos expressionistas, começando pela área da pintura. No teatro, tenho a noção clara de que os primeiros dramaturgos que me marcaram verdadeiramente foram os do fim do século XIX, como Tchekov, o meu preferido, mas também Strindberg, Ibsen... Eu sempre li muito teatro, mesmo antes de ser atriz, mas foi com as peças destes autores que me senti identificada. Era um teatro mais "psicológico", pelo qual mantive sempre uma certa predilecção. A partir do momento em que fiz *Seis personagens em busca de autor* [em 1959], tive a minha "fase Pirandello", que continuo a reconhecer como um importante marco na história do teatro moderno. Penso que estes dramaturgos, que representaram a grande transição nas artes cénicas, não foram apresentados na altura própria, no nosso país. Assim, passámos de um teatro tradicionalista directamente para um Beckett ou um Pinter. Não houve uma evolução natural.





E penso que essa "passagem" ainda continua por se fazer entre nós. De vez em quando, surge um deles, assim, desgarrado, e é com certa estranheza que alguns espectadores, ainda agora, os recebem.

Um dos traços caracterizadores da sua carreira de actriz é o de se ter interessado pela ideia de colectivo, de grupo, tendo integrado companhias muito distintas, do TNDMII às independentes. Qual é a importância da "companhia" de teatro?

Os actores da minha geração estavam habituados a estar integrados em companhias, porque isso lhes permitia uma continuidade, desde logo a nível contratual, pois ficavam a saber se tinham a época resolvida.

Ter-se a época "resolvida" não era sinónimo de se ter trabalho todo o ano...

Sem dúvida. Antigamente, mesmo no TNDMII, a época teatral tinha apenas oito meses, de Outubro a Maio. Nos restantes quatro meses, em que não trabalhávamos, não recebíamos, nem tínhamos férias pagas. Eu, aliás, nunca tive subsídio de férias, porque, mesmo depois do 25 de Abril, quando os actores integrados em companhias passaram a ter esse direito, comecei a trabalhar como *freelancer* e, portanto, nunca tive esse gozo. Naquele tempo, os actores estavam sempre com a preocupação do que iriam fazer naquele período de quatro meses. Agora essa preocupação dura o ano todo...

Identifica outras razões importantes para essa continuidade nas companhias?

Sim, a nível dos hábitos de trabalho em conjunto. É importante para um actor conhecer melhor os colegas com quem contracena. A primitiva formação dos grupos independentes seguiu um pouco esse caminho, criando alguns conjuntos bastante homogêneos, que deram origem a excelentes espectáculos. E cada uma dessas companhias



<
O render dos heróis,
de José Cardoso Pires,
enc. Fernando Gusmão,
Teatro Moderno de Lisboa,
1965 (Rui Mendes
e Carmen Dolores),
fot. J. Marques.



>
Dança da morte,
de August Strindberg,
enc. Jorge Listopad,
Casa da Comédia, 1969
(Carmen Dolores
e Augusto Figueiredo),
fot. J. Marques.

>
Play Strindberg,
de Friedrich Dürrenmat,
enc. Jorge Listopad,
Casa da Comédia, 1972
(Augusto de Figueiredo,
Carmen Dolores
e Álvaro Benamor),
fot. J. Marques.

foi conquistando o seu público específico. Com excepção daqueles espectadores que acompanham os vários trajectos, o público da Comuna não é o da Cornucópia, nem o do Teatro Aberto, e assim por diante. O facto de haver cada vez mais actores, bem como solicitações profissionais muito diversas, também torna mais difícil a integração numa companhia.

O paradigma da "produção da companhia" dirigida pelo "encenador" está a dar lugar ao do "projecto" concebido e concretizado em torno da figura do "produtor". O que lhe parece?

Exactamente, o paradigma está a mudar. E isso poderá permitir a constituição de elencos mais homogêneos, com o actor certo para cada papel. Por vezes, as companhias tinham muitos actores, mas com naipes desfalcados, com os quais, todavia, tinham de fazer o espectáculo. Mas não há dúvida de que gera uma maior instabilidade profissional e que se perde a tal ideia de continuidade nos processos de criação, que, no caso da contracena, é muito importante. Eu adorava contracenar com o Álvaro Benamor, com quem trabalhei muito no TNDMII e, depois, na rádio. Quando lia o texto, já conseguia imaginar um pouco a forma como ele ia interpretar a sua personagem, apesar de ele ser sempre surpreendente e nada repetitivo. E o mesmo se passava em relação ao Augusto de Figueiredo, ao Rogério Paulo, ao Ruy de Carvalho... Mas, por outro lado, também é importante mudar, trabalhar em contextos distintos e com pessoas diferentes. No meu caso, ao fim de oito anos de TNDMII, saí para a Companhia do Teatro de Sempre, no Teatro Avenida, desafiada pelo Rogério Paulo, porque não sou nem nunca fui aventureira. Mas fez-me muito bem, até porque veio a ser uma das épocas em que mais trabalhei e uma das mais reconhecidas pela crítica.

Já referiu, várias vezes, o TNDMII, onde representou em períodos e contextos de criação distintos. Que

<
*O leque de Lady
 Windermere,*
 de Oscar Wilde,
 real. TV. Rui Ferrão, 1973
 (Carmen Dolores)
 [arquivo pessoal de
 Carmen Dolores].

>
Platónov,
 de Anton Tchekov,
 enc. Jorge Listopad,
 Teatro Maria Matos, 1974
 (Baptista Fernandes
 e Carmen Dolores),
 fot. J. Marques.



>
As espingardas da Mãe

Carrar,
 de Bertolt Brecht,
 enc. João Lourenço,
 Casa da Comédia, 1975
 (Ana de Sá,
 Baptista Fernandes
 e Carmen Dolores),
 for. J. Marques.

expectativas tem em relação a Diogo Infante, que recentemente assumiu a direcção artística daquele Teatro?

Tenho uma grande esperança de que o projecto que ele está a traçar para o TNDMII vingue. Ele aposta muito na criação de um público para aquele Teatro, o que acho bem. E julgo que, por ele próprio ser reconhecido por vários públicos, está em posição de alcançar esse objectivo. Para esta primeira época, parece-me que o programa anunciado é bom, embora considere que o seu designio tenha de passar também por mostrar às pessoas um repertório que as ajude a abrir novos horizontes na sua relação com o teatro. Para isso, não sei qual é o caminho ideal. Tenho a impressão de que o Diogo Infante e a Maria João Brilhante [presidente do Conselho de Administração do TNDMII] estão apostados em fazer uma experiência inovadora.

Depois de sair do Teatro Nacional, integrou várias companhias, mas o seu projecto mais ambicioso foi o Teatro Moderno de Lisboa (TML), que co-fundou em 1961, com Rogério Paulo, Fernando Gusmão, Armando Cortez e Armando Caldas. Ali, a par do trabalho como actriz, estreou-se numa outra função, a de gestora. Que outras perspectivas do teatro, e do seu contexto, lhe trouxe essa experiência?

Foi a primeira vez que me meti numa aventura, consciente de que era uma aventura e da qual não me arrependo, mas que surgiu num período muito conturbado em Portugal, de que as lutas estudantis eram um dos sinais. Basta dizer que chegámos a parar os ensaios e a ver os estudantes a fugir da polícia, escondendo-se na escadaria da entrada do Cinema Império, onde o TML estava instalado, muito perto do Instituto Superior Técnico. Também foi muito complicado ser gestora da companhia e actriz ao mesmo tempo, e disso talvez me arrependo, porque acho que prejudicou o meu trabalho de criação artística. É que eu ia para cena com os problemas todos da companhia. Aliás,

o Erico Braga, que era actor do TNDMII e também tinha dirigido uma companhia com a mulher, a Lucília Simões, disse-me uma vez que, a partir do momento em que eu assumisse a administração da companhia, deixaria de dormir sossegada. E foi verdade. Para além disso, aquela época era marcada pela censura e todas as companhias tinham problemas, incluindo o TNDMII. Mas nós tivemos ainda mais, porque todos perceberam que estávamos apostados em tentar outros caminhos, e outro tipo de repertório, mais actuante.

Com "função social", como chegaram a escrever nos programas...

Exactamente, de maneira que tinham os olhos todos postos em nós. E avançámos, conscientes de que era aquele o teatro que queríamos fazer, embora, no meu caso, talvez não supusesse que seriam tantos os problemas com que nos depararíamos. E os problemas foram os mais diversos, a começar pela falta de meios materiais e, em especial, de dinheiro suficiente no final do mês para distribuir por todos nós (porque era uma "sociedade") e também para pagar a alguns actores e técnicos contratados. Mas conseguimos cumprir sempre em relação aos de fora, em detrimento de nós próprios. Defendíamos-nos com outros trabalhos paralelos, na rádio, na televisão ou no cinema. Na primeira época ainda nos conseguimos equilibrar, porque nós estreámos com *O tinteiro*, de Carlos Muñiz, que foi uma pedrada no charco a que o público acorreu em massa. Mas, na segunda época, o repertório já não era tão "chamariz" e começámos com problemas. Lembro-me de, nesse Natal, nos ter sido possível pagar um terço do vencimento a cada um, e de isso ter sido uma festa.

No fundo, o TML surgiu como um novo modelo de organização da "companhia" teatral, de certo modo mais desprotegida ou vulnerável, por não ter a retaguarda de um empresário.



<

O princípio da sabedoria,
real. Antônio de Macedo,
1975

[arquivo pessoal de
Carmen Dolores].

Sim, um grupo de actores que se juntou numa sociedade, por sua conta e risco, não porque estivessem desempregados ou lhes faltasse trabalho, mas porque queriam afirmar um teatro diferente, prescindindo até de situações profissionais mais confortáveis. Com dificuldades e o interregno forçado de uma época, foi-nos possível subsistir até 1965. Na prática, durou três épocas. E, apesar de muitas das peças submetidas à Censura terem sido proibidas ou cortadas, ainda conseguimos levar à cena textos importantes, como *Humilhados e ofendidos* de Dostoiévski, *Os três chapéus altos* de Mihura, *Dente por dente* de Shakespeare, e, de autores portugueses contemporâneos, como *O dia seguinte* de Luiz Francisco Rebello ou *O render dos heróis* de José Cardoso Pires. Era o nosso tempo do "sangue na guelra" e tínhamos a veleidade de pensar que poderíamos modificar alguma coisa. E, de certo modo, o TML tornou-se num marco na história do teatro português, porque foi o primeiro grupo verdadeiramente independente entre nós, ao qual se seguiram outros, como, pouco depois, o Grupo 4. Brevemente, será publicado um livro do Tito Lívio, com o qual colaborei, que conta a história do TML, para que todos fiquem a saber melhor o que foi e o que representou naquela época.

O pós-25 de Abril veio contrastar radicalmente com aquela época, em múltiplas dimensões. Como é que essas transformações foram sentidas "por dentro", no teatro?

O 25 de Abril foi sentido como uma vitória. A liberdade de expressão e o fim da censura foram vitórias. Era isso que nós queríamos, era por isso que nós lutávamos. Os grupos independentes foram muito importantes, embora tenham caído também num teatro muito específico, com uma evidente "explosão" de peças de Brecht, que até então estavam proibidas. Tudo isso teve razões lógicas, porque queríamos fazer aquilo que não tínhamos podido fazer

antes. Eu comecei pela peça *As espingardas da Mãe Carrar*, na Casa da Comédia, com encenação do João Lourenço, logo em 1975. Mais tarde, o público também se fartou de tanto Brecht, o que é natural. Mas foi uma libertação.

Acha que o teatro continua a ser um bom instrumento para "tornar conscientes (...) [os] espectáculos da vida diária" e para transformar a sociedade, como escreveu Augusto Boal, este ano, na Mensagem do Dia Mundial do Teatro?

Acho, como sempre achei, que as pessoas não vão ao teatro só para se distraírem, embora o entretenimento também seja muito importante. O teatro é um espelho da vida, que ajuda a compreender e a mudar a sociedade. E também é sonho, e o sonho ajuda a viver. Ao contrário de algumas pessoas com quem falei, que a acharam simples demais, eu gostei da Mensagem do Boal, precisamente porque não a achei hermética, como já tem acontecido, e considero que estas mensagens são para serem compreendidas por todos.

Nunca se interessou pela encenação?

Nunca me senti atraída pela encenação. Na rádio dirigi teatro e folhetins, depois do 25 de Abril. Mas sofria tanto, muito mais do que como atriz, que nunca desejei fazê-lo no teatro. Eu vejo como ficam os meus amigos encenadores, no dia da estreia, porque já não podem fazer nada, ficam indefesos. Nós, actores, ainda podemos tentar fazer melhor no dia seguinte. Não sei se foi por isto ou por falta de aptidão, mas realmente nunca me interessou.

Quais os papéis que mais a marcaram?

Os papéis que mais me marcaram foram aqueles que eram mais diferentes de mim: a Lianor de *Tã-mar*, de Alfredo Cortez, no TNDMII; a Enteadada de *Seis personagens em busca de autor*, de Pirandello, no Teatro de Sempre; a Alice d' *A dança da morte*, de Strindberg, e a Teresa Carrar d' *As*

<
Comédia à moda antiga,
 de Alexei Arbutov,
 enc. Jorge Listopad,
 Novo Grupo/Teatro
 Aberto, 1983
 (Carmen Dolores
 e Curado Ribeiro)
 [arquivo pessoal de
 Carmen Dolores].



Virgínia,
 de Edna O'Brien,
 enc. Carlos Avilez,
 Teatro Experimental de
 Cascais / Teatro Nacional
 D. Maria II, 1985
 (Luísa Salgueiro
 e Carmen Dolores),
 fot. Pedro Soares.



espingardas da Mãe Carrar, de Brecht, ambas na Casa da Comédia; e a *Virgínia*, na peça com o mesmo nome de Edna O'Brien, no Teatro Experimental de Cascais (TEC, em co-produção com o TNDMII, 1985). Aqueles papéis em que saí mais de mim foram os que me deram mais prazer. Quando me diziam "este papel é mesmo bom para si", eu ficava logo desconfiada.

As personagens que referiu, de *Tá-mar* e de *As espingardas da Mãe Carrar*, a par da Mãe Malafaia de *Forja*, de Alves Redol, foram das pouquíssimas mulheres do povo que interpretou. Como analisa o facto de quase só lhe terem proposto personagens de perfil "aristocrático"?

É verdade, foi horrível. Penso que teve que ver com a aparência física. Embora no teatro, ao longo dos anos, tenha feito personagens muito diversas. Nas telenovelas é que fiz mais aquele tipo de senhora sempre simpática e muito boazinha, que é mais fácil de fazer e até nem me dava tanto gozo interpretar.

Fez pouca comédia, porquê?

Sim, muito pouca. Mas tenho pena. Julgo que os meus primeiros papéis no cinema determinaram uma certa linha de personagens, também no teatro. Comecei logo pela Teresa do *Amor de perdição* e pela Catarina de Ataíde do *Camões*, ou seja, comecei logo a morrer tuberculosa e por amor... Mas a minha primeira personagem no teatro, n'OCL, logo a seguir ao *Amor de perdição*, era a Ágata, a mulher mais descarada de Atenas, em *Electra, a mensageira dos deuses*, de Giraudoux. E correu bem, porque era uma falsa ingénuo que contrastava com a minha real ingenuidade.

Que personagens tem ainda por interpretar?

Quer dizer, que personagens ficaram por interpretar... (Risos) Por exemplo, gostava de ter feito a Hedda Gabler,

de Ibsen, que acabei por não fazer. Cheguei a pedir um subsídio para fazer esse espectáculo, no início dos anos 70, mas não me deram. Queria fazê-lo com o José de Castro, o Álvaro Benamor, a Brunilde Júdice, o Augusto de Figueiredo, a Manuela de Freitas... E a encenação seria do Jorge Listopad. Do Ibsen, fiz mais tarde *Espéctros*, no TEC. Na rádio é que fiz muitos destes papéis. Fiz muito teatro radiofónico.

Como se prepara para interpretar uma personagem? Como é o seu processo individual de trabalho?

Começo por ler a peça na íntegra, que era uma coisa que, antigamente, nem sempre era possível. Sabe que a cada actor distribuíam apenas as cenas, ou até mesmo só os excertos com as falas e as deixas, que lhe cabiam representar? Eu ia logo a correr comprar a peça, se estava publicada, às vezes até em edição estrangeira. Mas o meu trabalho começa com a leitura da peça, tentando não me lembrar que vou fazer um papel específico, lendo as falas de todas as personagens em voz alta e a todas dando inflexões. Até chego a gravar, para me ouvir. E fico a pensar na minha personagem, que nunca mais me sai da ideia. Leio muitas vezes o texto, sem o intuito de o decorar, como se fosse para a rádio. Depois, tento dizer o texto por palavras minhas e vou imaginando como é que a personagem viveria aquilo que eu estou a viver, ou como é que eu passaria o dia se fosse a personagem. O resto surge nos ensaios, incluindo a memorização rigorosa do texto. É um processo muito intuitivo.

Nos ensaios, apresenta propostas aos outros actores e ao encenador, ou aceita as indicações sem contestação?

Depende das pessoas com quem trabalho. Em geral, sempre fui disciplinada, talvez até demais. Mesmo que não tenha uma grande confiança na pessoa que me está a dirigir, respeito-a no exercício dessa função. Já tenho contestado em pequenos aspectos, quando, por exemplo, não me dá



<
Virginia,
 de Edna O'Brien,
 enc. Carlos Avilez,
 Teatro Experimental de
 Cascais / Teatro Nacional
 D. Maria II, 1985
 (Carmen Dolores),
 fot. Pedro Soares.

jeito fazer um movimento de determinada maneira e proponho uma alternativa. Mas até isso é relativamente recente.

Tendo em conta toda a sua experiência, e considerando o facto de em jovem ter querido ser professora, nunca pensou em dedicar-se à formação, por exemplo de actores?

Na realidade, acho que nunca tive a paciência necessária para ensinar, tal como acho que não sei o suficiente para o fazer. Cheguei a dar um curso e a ter alunos particulares, a quem dava uma orientação, mas isso é diferente. Talvez neste aspecto eu sinta a tal falta de bases. Mas uma coisa em que insisti bastante, quando começámos a imaginar o que seria a Casa do Artista, foi haver uma Escola, para além do Teatro e do Lar. Estes três projectos corresponderiam às três fases da vida do artista. Essa Escola existe, mas não está a funcionar com a regularidade que pretendíamos. Um dos cursos em que pensei era dirigido ao público. Seria um curso para as pessoas aprenderem a ser espectadoras. Sempre reparei muito no público, sobretudo quando estou na plateia, porque eu própria sinto que, às vezes, não estou a ser boa espectadora e que devia tentar transmitir mais emoção aos actores. Isto vai ao encontro de uma ideia que continuo a considerar indispensável, a do teatro na escola.

E qual é o caminho para aproximar a escola e o teatro?

Não sei qual é caminho, porque, infelizmente, não tenho soluções. Mas é importante que haja um caminho que aproxime o teatro das crianças e dos jovens e que os leve ao teatro. E não é levar o teatro às escolas, mas, sim, as escolas ao teatro. E tomar contacto com o teatro dentro da sala de aula. Por determinação dos professores, eu e os meus colegas líamos peças e experimentávamos vários papéis. E decorávamos excertos, tanto de peças como de poemas. Mesmo os meus colegas que passaram por aquelas experiências e não enveredaram por esta profissão, que

foram quase todos, ficaram a gostar de teatro e de poesia. Enquanto não se percorrer este caminho, não teremos um público formado, entendedor, como existe, por exemplo, em Inglaterra. Para além disso, tive a sorte de, em minha casa, todos gostarem de teatro, de haver muitos livros e de os meus pais irem ao teatro.

Nessa concertação de contributos para a formação dos espectadores, também a crítica teatral teria (tem) um papel a desempenhar?

Eu subscrevo a ideia de que a crítica teatral deveria ser, em primeiro lugar, uma ajuda para o espectador assistir ao espectáculo, bem como uma chamada de atenção dos artistas para os pontos mais fortes e mais fracos desse espectáculo. Tenho pena que, hoje, as críticas se empenhem mais em fazer alarde da erudição do crítico do que em falar do trabalho dos actores. Muitas vezes nem se referem às interpretações, o que, em muitos casos, é bastante injusto. Agora leio poucas críticas, porque são raríssimas e nunca sabemos quando é que saem. Antigamente, eram publicadas logo nos jornais do dia seguinte ao da estreia e havia a preocupação de falar de todo o elenco, mesmo dos actores que representavam papéis pequenos.

A crítica teve influência no seu trabalho?

Só agora, na recolha e selecção de algumas críticas para o meu novo livro, é que tomei mais consciência de que os críticos de teatro, antigamente, falavam imenso dos actores. E é muito importante. Quando as críticas são más, desanimam, sobretudo quando não se percebe onde o crítico quer chegar, o que também me aconteceu. Mas quando são boas, animam muito. Cheguei a ter medo de não corresponder às expectativas suscitadas pela crítica junto do público.

Já referiu que criou o hábito de assistir a espectáculos desde criança. Quais as memórias mais antigas que guarda como espectadora de teatro?

>
Espectros,
 de Henrik Ibsen,
 enc. Carlos Avilez,
 Teatro Experimental de
 Cascais, 1992
 (Diogo Infante
 e Carmen Dolores),
 fot. Luisa Gomes.



Vejo teatro desde muito pequena, porque os meus pais me levavam e, quando adormecia, faziam-me uma caminha com cadeiras no camarote. As memórias mais antigas talvez sejam do Chaby Pinheiro numa peça de que não me lembro, a não ser da sua figura enorme junto de um poço, e também do José Gamboa, um actor que muito vim a admirar, em *A cadeira da verdade*, do Ramada Curto. A partir dos onze anos, vi todas as comédias da companhia da Maria Matos, que eram protagonizadas por ela e pelo Assis Pacheco. E lembro-me da primeira vez que vi o *Frei Luís de Sousa*, no "galinheiro" do TNDMII, com o meu irmão. Era com a Palmira Bastos, o Alves da Cunha e a Maria Lalande. Foi um momento inolvidável.

A cena portuguesa actual apresenta-lhe aquilo que lhe apetece ver?

Às vezes... A título de exemplo, posso referir-lhe alguns espectáculos de que recentemente gostei muito: *Esta noite improvisa-se*, de Pirandello, encenado por Jorge Silva Melo no TNDMII; *A floresta*, de Ostrowski, encenado por Luís Miguel Cintra, e *O construtor Solness*, de Ibsen, com encenação de Carlos Aladro, ambos na Cornucópia; *Notícias do dia*, de Hindemith, encenado por João Lourenço; ou *Quando o Inverno chegar*, de José Luís Peixoto (inspirado na *Montanha mágica* [de Thomas Mann]), com encenação de Marco Martins, no Teatro São Luiz.

Como ocupa o seu quotidiano? O que lhe interessa fazer?

O que mais me interessa é ler, mas não tenho tempo. Continua a faltar-me tempo. Tenho montes de livros para ler e não consigo, não só porque ainda não dei por findo o meu livro de memórias, mas também porque, todos os dias, me surgem coisas, como, por exemplo, uma ida à televisão, à Casa do Artista ou uma entrevista... para a *Sinais de cena*... (Risos). Mas dificilmente me aborçoço, porque me entretenho muito bem sozinha.

Fez referência à Casa do Artista, que co-fundou, há mais de dez anos, com Armando Cortez, Manuela Maria e Octávio Clérigo. Continua a acompanhar aquela causa?

Sim, claro. Continuo a pertencer aos corpos gerentes. Mas hoje nem penso que fui uma das pessoas que contribuíram para que aquele projecto se tornasse realidade. O mérito foi também daqueles que ajudaram a tornar o sonho realidade, incluindo o Estado português. Nós demos o que podíamos dar, o sacrifício de muitos anos de trabalho e uma dedicação indefectível ao sonho que queríamos realizar. Hoje, sempre que lá vou, sinto-me feliz e não deixo de me perguntar onde é que aquelas pessoas estariam se não existisse a Casa do Artista.

Em Portugal não há a tradição de os actores escreverem as suas memórias, apesar de alguns o terem feito, como Lucinda Simões, Maria Matos, Fernando Gusmão ou Costa Ferreira. Com a publicação de *Retrato inacabado: Memórias* (1984), inscreveu-se naquele grupo restrito e, actualmente, encontra-se a preparar um segundo volume. Porquê?

Eu escrevo, porque gosto de escrever, mas nunca foi minha intenção publicar. Acho que o maior prazer de quem gosta de escrever não é ver o livro na montra, é o acto da escrita. Mas na origem dos dois volumes de memórias há razões diferentes. O primeiro, *Retrato inacabado: Memórias*, foi escrito para mim, à procura de mim própria, do meu passado. Só mais tarde surgiu a ideia de o publicar. Quanto ao segundo volume, foi diferente. Eu gosto de escrever umas mini-ficções e as pessoas perguntavam-me por que é que não as publicava. Mas não tinha lata de as publicar, porque não sou escritora. Até que um dia pensei que uma possibilidade seria incluir aquelas histórias num livro, que fosse a continuação das minhas memórias, tanto mais que ainda havia muito para dizer, desde o início dos anos 80, altura em que parou o primeiro livro. Tem demorado muito



<
Espectros,
 de Henrik Ibsen,
 enc. Carlos Avilez,
 Teatro Experimental de
 Cascais, 1992
 (Carmen Dolores),
 fot. Luísa Gomes.

*Jardim zoológico de
 cristal*,
 de Tennessee Williams,
 enc. Diogo Infante,
 Teatro Nacional D. Maria II,
 1998 (Carmen Dolores)
 fot. João Tuna.

porque só escrevo quando me apetece. E escrevo como falo, num registo nada literário, e não quero fazer de outra forma, porque é esta que me dá prazer.

Então, este segundo livro de memórias surge como uma forma de disfarçar o ímpeto da "escritora" Carmen Dolores? Ou, dito de outro modo, como forma, mais discreta e menos assumida, de passar ao público a sua criação literária?

(Risos) Talvez seja isso, talvez. Pensei nisso há pouco tempo e até alterei o título de uma das partes, que era "Reflexões sobre o teatro". Não quero que as pessoas pensem que tenho a veleidade de escrever coisas importantes sobre o teatro. Não passam de experiências pessoais.

Chegou agora o tempo de ser escritora?

(Risos) Tenho sempre o complexo de que não sou boa escritora, que era o que eu gostava de ter sido. Aí é que está. É uma revelação.

Já recebeu inúmeros prémios pelas suas interpretações, foi agraciada pela Presidência da República com a Ordem de Sant'Iago da Espada (1959) e com o grau de Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique (2005) e na rua não há quem não a reconheça. Como lida com o reconhecimento público?

Claro que estou agradecida pelos prémios e condecorações que recebi, mas, para mim, a reacção do público anónimo é o mais importante. Mesmo na rua, a interpelação das pessoas não me incomoda nada, pelo contrário, porque são muito simpáticas. E até no teatro, gosto de trabalhar junto do público, coisa de que nem todos os actores gostam, talvez porque os assuste. Eu gosto de estar com o público ao pé. Gosto dos pequenos espaços, como a Casa da Comédia, a Sala-Estúdio do Teatro Nacional ou a Sala Vermelha do Teatro Aberto. No meu livro, tenho vários capítulos sobre o público. **(Ver este texto inédito na p. 44).**

Apesar de toda essa proximidade ao público, tem feito referência a *Copenhaga*, de Michael Frayn, com encenação de João Lourenço (estreado no Teatro Aberto, em 2003, e ali reposto em 2005), como o espectáculo da sua despedida enquanto actriz de teatro. Que razões levam uma actriz com mais de 60 anos de carreira a abandonar o palco? Precisou de se preparar para esse afastamento?

Não precisei de fazer nenhuma preparação, porque fui eu que quis e isso faz toda a diferença. Eu acabei, porque sofro muito quando represento e achei que isso me fazia mal. Toda a vida sofri a representar, mas, à medida que o tempo passa, o peso da responsabilidade é cada vez maior. E eu preciso de tempo para ler. O Almada Negreiros, quando ainda era mais novo do que eu sou agora, dizia que já não ia ter tempo para ler nem metade dos livros que existiam numa livraria. Pois, eu já nem conseguirei ler uma terça parte, ou mesmo uma única estante.

Termino com uma provocação...

Já me fez várias. (Risos)

Mas esta é a última: uma comédia (género que a seduz e fez tão pouco), encenada por Carlos Avilez, João Lourenço ou Jorge Listopad (encenadores da sua eleição e com quem mais trabalhou), levada à cena no TNDMII (de que guarda tão boas memórias, para mais, agora, dirigido por Diogo Infante, que tanto admira)... É uma combinação feliz...

É a combinação que a fará regressar ao palco?

Não, definitivamente não. Agora, quero ter tempo para gozar a vida, à minha maneira.

>

O público

Antigamente pensava que o actor devia ser indiferente à “qualidade” do público. Mas hoje reconheço que, quer queiramos ou não, quando os espectadores se mostram logo interessados, isso representa um estímulo muito maior, que nos faz vibrar em uníssono com eles e nos leva até a ultrapassar-nos e a atingir zonas que os públicos passivos e indiferentes nos obrigam a esfriar, sem querer. Fazemos um esforço enorme e tudo nos parece inglório e infrutífero, apesar de representarmos também muito para nosso próprio gozo. Mas é um desgaste total. Eu sei que é difícil ser espectador. Até nós, actores, quando nos sentamos do outro lado, também nos esquecemos, algumas vezes, de colaborar e conservarmos aparentemente indiferentes, mesmo que estejamos a gostar do espectáculo.

Confesso que foi com o *Play Strindberg*, na Casa da Comédia, que aprendi a ser espectadora, analisando todas as noites aquele público tão próximo. Porque existem várias espécies de espectadores: os puros, os expansivos, os desconfiados, os impenetráveis, os tímidos, os que baixam os olhos quando nos aproximamos mais... No entanto, há representações em que até apetece aplaudir o público, tal a sua adesão, a argúcia, o interesse, o entusiasmo. Quando apanhamos uma espectadora como aquela senhora de cabelo branco que estava, certa noite, a assistir ao Copenhaga, na primeira fila, com um sorriso e uma alegria tão grande por estar ali, tão “apanhada” por tudo o que se passava naquele estrado sem nenhuma defesa (apenas três cadeiras – grande João Lourenço!), então, o acto de representar é uma festa e nós pensamos que bom que é ser actor, que bom viver este momento de magia! Obrigada, senhora dos cabelos brancos, obrigada pelo seu sorriso contagioso, que (soubemos depois) também despertou a atenção do público que estava do outro lado da sala, em frente dela. E ficou a curiosidade: quem seria essa desconhecida, o que a teria levado a apreciar daquela forma um espectáculo que, à primeira vista, era bastante complexo? Interessar-se-ia pela física, em particular, seria alguém especialmente preocupado com tudo o que se passa no mundo? Ou tratava-se apenas de uma pessoa habituada a ver teatro e a saber distinguir o trigo do joio? E, numa outra noite, o espectador muito especial, que me fez reconciliar comigo mesma, quando questiono se valerá a pena tudo o que o actor tem de dar da sua vida, se aquela exposição permanente, aquele contínuo desgaste, terão, na realidade, o impacto desejado, capaz de nos fazer sentir úteis e felizes por termos escolhido esta profissão. Não foi só o entusiasmo ao bater palmas (isso, felizmente, acontece quase sempre),

foi a emoção, o modo como olhava, agradecendo ele mais do que nós próprios que estávamos ali, tributários desses agradecimentos; os seus olhos falavam, a cabeça acenava, dizendo eloquentemente, que bom que foi ter passado aqui estas duas horas a ver representar. Obrigada, também, espectador para sempre anónimo, porque desde essa noite, foi mais confiante e com maior prazer que emergi daquelas “árvores”, para enfrentar aquilo que, de todas as formas, representa sempre uma nova aventura.

E quem é que, se for consciente, não sente aquela espécie de arrepio ao estar ali no escuro, pronto a entrar em cena, não sei se não deveria escrever “aquele medo”, porque há dias em que é quase essa [a] sensação que se apodera de nós, nunca tão frágeis, tão vulneráveis, tão à mercê do desconhecido; e temos de ter tudo cá dentro bem disciplinado, bem ordenado, para que nada falhe, para que coisa nenhuma nos atraíçoe, porque basta uma distração, uma fuga, para que a personagem se ressinta. Já não é só respeito pelo público, pelo autor, pelo encenador, pelos que contracenam connosco, é respeito pela “personagem”, porque [nos] afeiçãoamos a ela, somos capazes de defender até os seus defeitos mais execráveis... [M]as voltando aos espectadores, lembro também aquela jovem que, numa noite em que todo o público, entusiasmado, aplaudia de pé, permanecia quieta, a olhar para nós sem se mexer, e [que], quando a fixei, levantou o braço direito todo engessado, como a explicar: não aplaudo, porque não posso!

Há momentos muito belos que não iremos mais esquecer. Claro que existem excepções, a rapariguinha do liceu, que levou todo o espectáculo a brincar com a garrafa de água vazia, até esta cair no chão e distrair toda a gente... O senhor que, na primeira fila, se entretinha a dobrar em várias partes o saco de plástico vazio, o que me levou a olhá-lo com insistência, para que percebesse que estava a perturbar os actores e acabou por me distrair a mim, pois, só quando se fez silêncio, percebi que era eu a falar... Ou os que adormecem... mas esses aos menos não perturbam, embora nos apeteça falar mais alto, para ver se conseguimos despertá-los, já que não nos é permitido dar-lhes um abanão!

E lembro o que se conta do Haydn, que certa noite, num concerto, ao sentir o público distraído, resolveu improvisar um despropositado andamento, muito vigoroso, para o “acordar”, o que resultou inteiramente – e passou a chamar a essa sinfonia “Surpresa”! Também o Alves da Cunha (grande actor), nas mesmas condições de desinteresse do público, dizia para o actor com quem contracenava: “Aguenta-te, que eu vou gritar!” E a sala vinha abaixo com aplausos!!!



<

Da ocidental praia lusitana... por (impensáveis) mares nunca antes navegados, texto e enc. Rui Silva, Grupo de Teatro Ajitar – grupo da associação de juventude de Idanha-a-Nova de teatro amador da Raia, 2008 (Rui Varão, Carla Miguel e Ana Luísa Vasconcelos), fot. Rui Afonso.

Um mundo alternativo, uma nova realidade

Jorge Daniel Chambel Geraldo

O mundo cibernético é hoje em dia um espaço de partilha e um espaço de conhecimento onde a desconfiança de outrora se rendeu a evidências claras no que concerne às vantagens proporcionadas por este novo meio de comunicação. Não podemos achar que os três w's [www] são a resposta para tudo, mas, no que diz respeito ao teatro, muitas portas se abriram, enquanto muitas outras se preparam para ser abertas.

Com isto em mente, não pretendo reflectir sobre um sítio específico da Internet, mas sim sobre o papel da Internet enquanto entidade modeladora e criadora de novos parâmetros, que em tudo beneficiam aqueles que com mais dificuldades se debatem para levar a sua arte até onde lhes seja possível. Falo concretamente dos mais "pequeninos", dos *outsiders*, dos *underdogs*... falo das companhias de teatro de amadores.

O mundo do teatro de amadores é por norma um universo de dificuldades, quer técnicas, quer financeiras, quer muitas vezes humanas. Muitas colectividades foram entre nós subsistindo ao longo dos anos através da boa vontade de alguns indivíduos que arditosamente foram dando continuidade a projectos, em alguns casos com bastantes décadas de existência.

Em muitos casos, a dificuldade do teatro de amadores está intimamente ligada, não à falta de informação, mas à falta de acesso a essa mesma informação. Contudo, a distância em relação à informação foi fortemente mitigada com o acesso desses "amadores" às novas tecnologias,

através da troca de informações disponíveis pela Internet, tendo-se desenvolvido esse processo em várias etapas.

Numa primeira fase, começou por existir uma envergonhada aposta, aparecendo por todo o lado pequenos sítios de teatro, que, na maior parte das vezes, não faziam justiça aos grupos em si. Com o maior conhecimento do meio, tudo se tornou menos complicado, passando a existir uma maior aposta que resultou em locais de informação de fácil acesso, com boa apresentação e repletos de informações pertinentes; com a "democratização" da partilha dos ficheiros em formato vídeo, os grupos passaram a ter a possibilidade de se darem a conhecer a uma escala global.

O mundo cibernético permite que um grupo se reinvente de novas e diversas formas, quer a nível institucional, quer a nível estético, quer mesmo a nível artístico. Nos dias de hoje a presença na Internet torna-se imprescindível. A face visível de um grupo necessita de existir em formato digital, quer seja através de um sítio de Internet, quer seja através de um mero *blogue*. Essas formas de comunicação permitem a um grupo expandir a sua divulgação mostrando-se e promovendo-se perante o seu público, mas também perante novos interessados. A partir do momento em que um endereço electrónico está disponível, fica acessível ao mais desligado (trocadilho não intencional) viajante da web.

Assim, com a aposta numa vertente cibernética, um grupo amador de teatro pode recriar-se, compondo uma

Jorge Daniel Chambel Geraldo é licenciado em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Actualmente, termina a tese de Mestrado na mesma área.

>

Camila Baker,
de Emílio Boechat,
enc. Luis Melo,
Loucomotiva – Grupo de
Teatro de Taveiro, 2008
(Clara Serrano,
Ana Carolina Tavares,
Ana Catarina Lemos,
Filipa Cardoso
e Marco Paulete),
fot. A. Aires.

>

Lenda do Passo da Moura,
enc. Leandro Ribeiro,
Sol d'Alma, 2007
(Leandro Ribeiro
e André Pinho),
fot. Marta Baldaia.

imagem apelativa a fim de chegar a novos públicos, divulgando os seus trabalhos, bem como a sua agenda de espectáculos. Pode com facilidade dar informações sobre o seu historial, havendo também espaço de desafio para novos conteúdos que possam abordar o Teatro de forma interpelativa. É com todos estes parâmetros em mente que se torna premente falar de uma nova identidade, já que todos os elementos necessários estão presentes, faltando apenas um – às vezes difícil – impulso inicial, que possa quebrar algumas barreiras intimamente relacionadas com o amadorismo – no pior sentido do termo – que muitas vezes se mostra avesso a qualquer tipo de mudança.

É notório que os grupos de teatro de amadores se vêm rendendo maioritariamente à criação de *blogs* como o seu meio privilegiado de representação no mundo da Internet. Isto, deve-se à facilidade em criar, manter e gerir esses espaços que são (agora) amplamente usados. Mas, mesmo assim, conseguimos encontrar exemplos diferentes entre *blogs* que se destinam a um mesmo fim.

O Grupo de Teatro Ajitar de Idanha-a-Nova, sem um espaço próprio, surge agregado à Associação de Juventude de Idanha-a-Nova (Ajidanha), no endereço <http://ajidanha.blogspot.com>. Não sendo um espaço dedicado exclusivamente ao Grupo Ajitar, não deixa de ser um espaço privilegiado que este usa de forma hábil, com bastantes informações e actualizações sobre os trabalhos desenvolvidos no passado, assim como sobre os que estão a desenvolver actualmente. Um factor muito positivo está relacionado com a partilha de ficheiros vídeo, dando a possibilidade ao público de acompanhar as produções mais recentes do grupo de Idanha.

De Ovar temos o exemplo do grupo Sol d'Alma, que desenvolveu o *blogue* <http://soldalma.blogspot.com>. Trata-se do exemplo de um grupo com uma identidade bem definida, marcando presença na Internet com um *blogue* dedicado, exclusivamente, às diferentes produções teatrais desenvolvidas. É um "pequeno" endereço electrónico, onde podemos encontrar algumas fotografias e muita informação relativa aos espectáculos realizados, constituída por Introdução, Sinopse e Ficha Técnica detalhada. De realçar a inclusão de imagens do que serão o cenário e os figurinos da sua próxima produção, elementos que, ao serem partilhados, aumentam em muito o interesse de quem aguarda pelo próximo espectáculo.

Numa abordagem diferente surge o "recente" Loucomotiva – Grupo de Teatro de Taveiro. Digo diferente porque apostaram num sítio como a sua principal ferramenta de divulgação. Trata-se de um grupo de teatro de amadores com quarenta e um anos de existência e conhecido anteriormente por GATT – Grupo Amador de



Teatro de Taveiro. No que diz respeito ao reportório que apresentava e a uma reestruturação a nível do elenco, o grupo de Taveiro rejuvenesceu, percebendo que estas mudanças permitiam uma remodelação, ou melhor, uma reinvenção de si próprio enquanto grupo. Foi assim que em 2008 o GATT passou a Loucomotiva, procurando, assim, inovar no panorama do teatro de amadores. Aplicaram-se na criação de um sítio inovador (<http://www.teatrotaveiro.com>), onde se podem encontrar informações diversas, desde a agenda de espectáculos, ao historial de representações, passando por alguns conjuntos de fotografias dos espectáculos mais recentes. A mudança a nível de imagem institucional potenciou a mudança estética, assim como a mudança de mentalidades em relação ao trabalho desenvolvido. Aqui a Internet não surge como uma mera ferramenta, mas antes assume um papel de destaque numa mudança que demonstra a vontade do grupo de Taveiro em querer chegar a um público mais vasto, transmitindo uma concepção mais alargada daquilo que o teatro amador tem para oferecer.

Estes três exemplos pretendem ser elucidativos das diferentes formas a que os grupos de teatro de amadores se socorrem na sua luta constante para elevar a sua arte a outros patamares. Seja através de um *blogue* meramente identificativo, passando por *blogs* repletos de informação, ou sítios apelativos e bem estruturados, a Internet é uma ferramenta relevante na divulgação e valorização dos trabalhos realizados por todo o país. Devo referir que os três grupos acima citados marcaram presença no CALE-se Festival Internacional de Teatro de Amadores 2009 (Porto), festival em que foram todos galardoados.

São três casos bastante distintos entre si, mas umbilicalmente ligados na divulgação de um trabalho comum que procura o seu espaço, tendo encontrado na *web* um mundo alternativo onde podem existir enquanto expressão – e extensão multimédia – da arte que vão fazendo.

A política da violência cênica no Japão

Manabu Noda



<
The Bee (A abelha),
 de Hideki Noda
 e Colin Teevan,
 enc. Hideki Noda, Tóquio,
 2007 (Natsuko Akiyama
 e Hideki Noda),
 fot. Masahiko Yakou.

1.

Muitas pessoas tendem a pensar que actualmente, num tempo em que a violência é a norma, a violência no palco está mais forte do que nunca, juntamente com o sexo, as drogas e o abuso do poder. Mas, claro, a violência cênica não é nada de novo. O teatro sempre conviveu com a violência, de tal modo que não será exagerado dizer-se que a violência sempre foi a norma no teatro. Basta pensar em *Rei Édipo* e *Medeia*. Explorar o gosto do público pela violência deve ter estado na mente de Shakespeare quando escreveu *Titus Andronicus*. O Kabuki também está bem provido de violência. Quando uma companhia japonesa de Kabuki chamada Heisei Nakamura-za realizou uma digressão a Nova Iorque, em 2004, com o espectáculo *Festival de Verão: Um espelho de Osaka (Natsumatsuri Naniwa Kagami)*, Ben Brantley, do *New York Times*, comentou que ali "a violência faz-se sentir mais venenosamente concentrada do que num filme de horror ou num *thriller*". Se dermos a este teatro algum tipo de qualificativo, terá de ser "sangrento". A abundância de situações sangrentas prova que a violência cênica é um produto de consumo destinado ao sucesso.

Por isso, que tipos de teatro é que põem a violência em palco? Ocorrem-nos diversos epítetos: trágico, *agitprop*,

sociológico, psicológico, melodramático, jornalístico, político, etc. Rapidamente nos apercebemos que todos estes tipos tentam contextualizar a violência que existe fora do teatro. Neste sentido, são todos miméticos. Esforçam-se por acusar, glorificar, condenar, justificar, analisar, identificar ou politizar a violência que existe na vida real e, desse modo, instar-nos a fazermos juízos éticos ou reavaliações, o que para estes tipos de teatro é a única justificação para representar a violência em cena.

Contudo, estas categorias não oferecem nenhum contexto para a encenação da violência. Não abordam a questão do que a violência, estimulando a imaginação do público, instiga a fazer. Chegamos facilmente à conclusão que o tipo mais degenerado de teatro – o sangrento – é a única variante que nos dá uma resposta clara, embora rude, sobre aquilo para que serve a violência cênica: destina-se ao prazer visual, sem precisar do apoio da imaginação. Eu acho que isto é algo a que devemos colocar algumas objecções.

É por isso que o título desta reflexão não é "A poética da violência cênica", nem "A política da violência", mas "A política da violência cênica". O teatro sério deve resistir ao consumo da violência cênica. Deve distinguir-se dos

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

modos de representação visual representacionais – ou virtual-realistas – como o cinema, a televisão, o vídeo, ou o YouTube. Neste sentido, a questão relativa àquilo que a violência cénica permite é simultaneamente pós-dramática e política. Porque não será tacticamente contraditório justificar a violência cénica defendendo que o choque da violência é necessário para transmitir algo mais importante? Se insistirmos nesse argumento, o teatro nunca poderá deixar de explorar a crueza da violência cénica, assim subscrevendo, ou até mesmo promovendo, o seu consumo. Para ser justificável, a violência cénica deve esforçar-se por evocar um sentido de dor por parte do espectador que não seja simplesmente fonte de prazer, de modo a conduzir o olhar desse mesmo espectador para a natureza do consumo visual. Falarei de dois espectáculos do teatro japonês contemporâneo que me parecem bons exemplos neste esforço de resistência e, por isso, úteis na exploração da questão da violência: *A abelha (The Bee)*, de Hideki Noda e Colin Teevan, e *Shunkin*, de Simon McBurney.

2.

A abelha, de Hideki Noda e Colin Teevan: a banalização da violência

O ano teatral de 2007 no Japão foi dominado por uma peça que acabaria por receber inúmeros prémios, mas que incluía situações de extrema violência: *A abelha*, escrita por Hideki Noda, do Japão, e Colin Teevan, do Reino Unido. A peça baseia-se num conto japonês de 1976, *Mushiriai*, escrito por Uasutaka Tsutsui, conhecido pela sua combinação de sátira sardónica e comédia exagerada. Foi favoravelmente recebido pela crítica quando estreou no Reino Unido, com um elenco britânico, à excepção do próprio Noda, no Soho Theatre, em Londres, em 2006. Quando foi reposto em 2007, no Teatro Tram em Tóquio, tanto na sua versão japonesa como inglesa, o sucesso foi fenomenal. Acabou por dominar os principais prémios do ano no Japão, o mais notável dos quais é o prestigioso Yomiuri que conferiu a Noda o Grande Prémio e ainda os prémios de Melhor Peça e Melhor Actor – uma tripla atribuição sem quaisquer precedentes na história deste Prémio já com quinze anos.

A história de *A abelha* explora o desolador abismo a que pode conduzir a vingança. Ido é um típico colarinho-branco japonês. A caminho de casa, ele dá com a sua casa ocupada pela polícia e rodeada de repórteres televisivos. O aturdido Ido é informado que um criminoso que se escapara da prisão, chamado Ogoro, raptou a sua mulher e o seu filho. Ele pede para ver a mulher de Ogoro e vai a casa dela. Contudo, em vez de fazer o papel da vítima como a imprensa e a polícia esperavam, ele decide resolver o problema pelas suas próprias mãos. É assim que acaba por derrubar o detective que o acompanhava, apossa-se da arma deste e rapta a mulher e o filho de Ogoro. "Eu era um membro dessa sociedade [decente] até muito recentemente", confessa Ido ao perturbado inspector

Dodoyama. "Mas cheguei à conclusão que não estou preparado para ser uma vítima". Chegados aqui, os espectadores percebem que o nome Ido vem do Id freudiano – essa parte inconsciente da psique que é a fonte de impulsos instintivos que exigem a satisfação imediata de necessidades primitivas. Ido começa a negociar com Ogoro directamente pelo telefone, mas a situação vai piorando cada vez mais, até os dois começarem a enviar, um ao outro, dedos dos seus reféns, todos os dias. Esta cadeia de retaliação não dá mostras de acabar, enquanto que o interesse da imprensa pelo assunto se vai diluindo.

A hiperactividade inicial de Ido, quase tipo "manga", dá lugar ao frenesim e ao choque e horror das vítimas, quando ele as rapta e começa a mutilar o filho de Ogoro. A encenação é fortemente física e dúctil. Num cenário minimalista, bandas elásticas tornam-se cordões de isolamento que emaranham Ido rodeado pelas feras da imprensa, para depois se transformarem numa espécie de massas que os inanes polícias ingerem, do mesmo modo que lápis se tornam pauzinhos e depois dentes caninos de brincadeira para o filho de Ogoro e, mais tarde, para horror do público, os dedos partidos e cortados pelo frenético Ido. A atrocidade acaba por se transformar em rotina e, no lado das vítimas, instala-se uma espécie de resignação. Quando a mulher de Ogoro está a preparar o pequeno-almoço para Ido após dias de vitimização, ela pára subitamente, chocada pelo facto de a violação e a mutilação se terem tornado uma parte da sua rotina diária semelhante à preparação das refeições ou à lavagem da roupa. Tendo-se apercebido disto, Ido viola-a por trás, de pé. A mulher de Ogoro não dá quaisquer sinais de resistência e este sexo matinal torna-se mais uma actividade do seu ritual quotidiano.

Através do uso da repetição, *A abelha* segue de perto o processo através do qual a violência é transformada em algo de banal. A banalização da violência segue dois caminhos. Um deles funciona através da exposição à violência na vida real, conduzindo à resignação apática como parte do mecanismo de auto-defesa da vítima. A banalidade, neste sentido, é um quadro de reconhecimento gerado por aqueles que foram forçados a uma vida dominada pela violência, pelo castigo, pela proibição e pelo insulto. Encarar a situação penosa em que se encontram como sendo banal não a torna tolerável, mas consegue pelo menos fazê-la parecer previsível. O outro modo de banalização é através da excessiva exposição aos meios de comunicação, que conduz à indiferença e apatia do espectador. Quando Ido, pela primeira vez, corta e friamente faz estalar os lápis que representam os dedos da criança feita refém, o choque e o horror iniciais por parte do público é tremendo. No Soho Theatre, em Londres, vi um espectador saltar da cadeira por duas vezes. Contudo, porque *A abelha* termina repetindo algumas cenas horríveis em sequências de movimento lento e sem palavras, ao som do coro da *Madame Butterfly*, a violência torna-se



<
The Bee (A abelha),
 de Hideki Noda
 e Colin Teevan,
 enc. Hideki Noda, Londres,
 2006 (Kathryn Hunter
 e Hideki Noda),
 fot. Keith Pattison.

parte do ritual quotidiano, enquanto o frenesim mediático se vai esbatendo. A peça aborda a política da percepção justapondo de forma efectiva os dois caminhos através dos quais a violência é tornada banal – com a implicação de que enquanto ambos conseguem criar uma atitude passiva, existe sempre uma diferença entre a violência na vida real e a violência virtual nos meios de comunicação.

Em *A abelha*, Ido obriga a mulher de Ogoro a lamber o envelope que contém o dedo do seu filho para mais um envio diário. Quando o filho morre devido às repetidas hemorragias, ele começa a enviar os dedos da mulher de

Ogoro. Quando ela vê o seu filho morto, é atingida pelo horror e pelo sofrimento, mas oferece os seus dedos a Ido e continua a lamber o envelope como uma mulher obediente. Ido começa a interrogar-se: "E ao remover o dedo anelar / brinco com a faca. / Não consigo perceber se esta mulher / Aqui de pé à minha frente / É a minha mulher ou a mulher de Ogoro. / (*Ido olha para ela.*) / Quem és tu?"

Na versão inglesa – na qual Kathryn Hunter interpretava o papel de Ido e Noda, o da mulher de Ogoro –, Noda reagia ao olhar confuso de Ido com um sorriso

meio empalidecido, meio tímido. Instalara-se uma espécie de fusão da subjectividade. A violência face a face rompe com a demarcação da subjectividade entre a vítima e o vitimizador – e a violência aqui tem de ser face a face porque deste modo a vítima e o vitimizador ficam ligados por uma forte fisicalidade. Dada a simetria recíproca entre os dois agressores, não é de espantar que esta diluição da subjectividade se estenda a Ido e Ogoro. Após a morte da mulher de Ogoro, e o esquecimento deste caso sensacional pelos meios de comunicação social, Ido passa a fazer um telefonema diário para Ogoro, que nós sabemos que fez exactamente a mesma coisa na casa de Ido. Ido diz que ele vai enviar o seu dedo e exhibe a faca de cozinha. *Escuro.*

3.

Shunkin, de Simon McBurney: violência, amor e memória

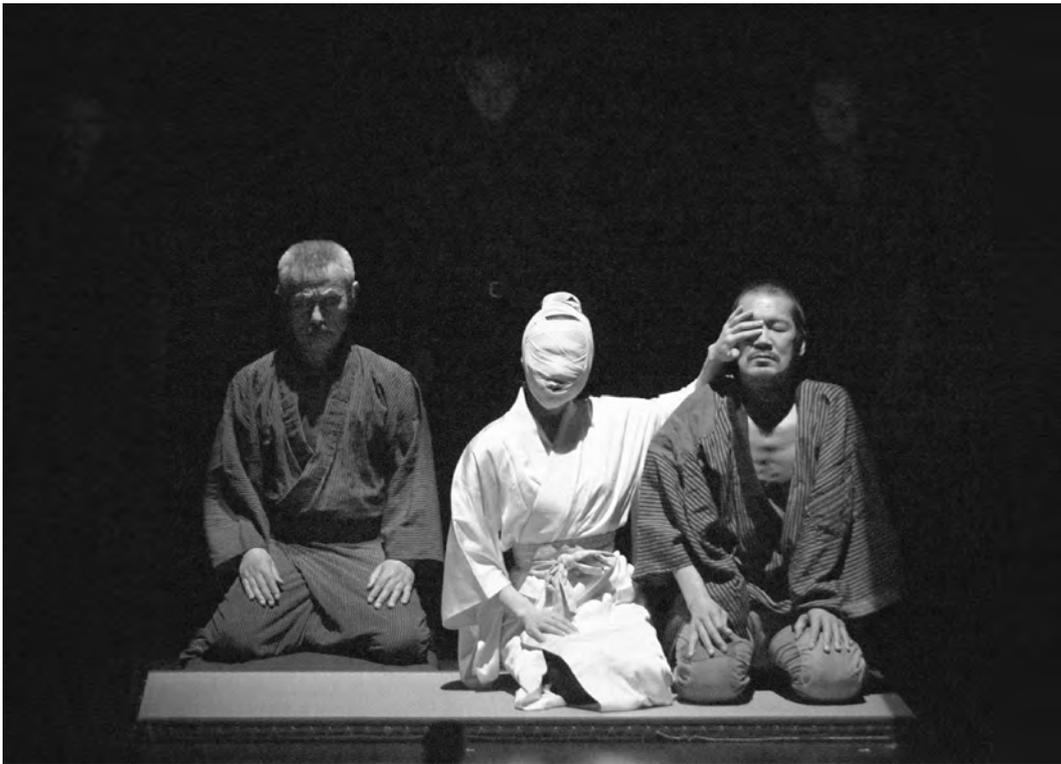
Shunkin foi um espectáculo dirigido em 2008 por Simon McBurney do Théâtre de Complicité e representado em japonês. Trata-se de um trabalho desenvolvido na sequência da realização de diversas oficinas durante um período de dez anos no Japão. Baseia-se em duas obras de Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965). A principal fonte é a novela *A história de Shunkin* (*Shunkin-shō*), com algumas ideias extraídas de um ensaio, *Em louvor das sombras* (*In'eiraisan*), que é uma meditação estética sobre o contraste entre as sombras orientais e a luz ocidental no Japão modernizado/ocidentalizado da década de 30. *A história de Shunkin* foi publicada em 1933, mais ou menos no mesmo ano em que foi escrito *Em louvor das sombras* (publicado em 1933/34).

Simon McBurney identificou uma semelhança entre as palavras de Tanizaki e as de alguns escritores ocidentais da mesma década de 30. Na entrevista realizada por Hidenaga Ōtori para o programa do espectáculo, McBurney

confirma o seu interesse particular por escritores deste período. Na verdade, McBurney criou *A rua dos crocodilos* (*The Street of Crocodiles*, 1992) a partir de contos escritos por Bruno Schultz, um escritor judeu polaco activo por esses anos. *De uma casa saiu um homem...* (*Out of a House Walked a Man...*, 1994) foi também baseado em textos de Daniil Kharms, um escritor russo surrealista do mesmo período e autor de histórias infantis. McBurney associa Tanizaki a outros modernistas como James Joyce, W. B. Yeats e Ezra Pound, escritores que nesse período teriam reagido à dissociação da linguagem e da realidade – dissociação (ou deslocação) formada, em seu entender, em resultado do processo histórico de industrialização e de modernização –, fazendo experiências com a linguagem e o estilo narrativo.

O resumo da intriga de *A história de Shunkin* pode ser mais ou menos o seguinte. Shunkin nasceu em 1829 no seio de uma família mercantil rica. Tendo ficado cega aos nove anos, ela começou a dedicar-se à arte de tocar *shamisen*, um instrumento de cordas japonês. Sasuke, um aprendiz do negócio do seu pai, serve-a devotamente e cuida de todas as suas necessidades. Devido à sua adoração pela bela Shunkin, Sasuke aspira a aprender *shamisen*, e a Shunkin de dez anos começa a ensinar Sasuke, de treze, com uma dureza brutal, que se vai transformando numa estranha relação ao longo das suas vidas. Exteriormente, são uma professora e o seu leal aluno, mas a sua ligação cedo se torna um segredo aberto. O orgulho e a indulgência de Shunkin faz muitos inimigos e uma noite, em 1865, alguém derrama água a ferver no seu rosto. De forma a não ver o seu rosto desfigurado, Sasuke cega-se a si próprio com uma agulha. A imagem de Shunkin permanece bela na mente de Sasuke e ele continua a servi-la tão devotamente como antes.

Em *A história de Shunkin*, Tanizaki concebeu um complexo quadro narrativo. A história está escrita num



<

Shunkin,
 texto e enc. Simon
 McBurney,
 Setagaya Public Theatre,
 Tóquio,
 2008 (Yoshi Oida, Eri
 Fukatsu
 e Keitoku Takada),
 fot. cedida por Setagaya
 Public Theatre,
 Tóquio/Tsukasa Aoki.

estilo de falso documentário ou de paródia do documentário. McBurney declarou numa entrevista anterior à estreia do espectáculo que na primeira leitura, pensou: "Oh, esta mulher chamada Shunkin deve ter mesmo existido", e tentou fazer uma pesquisa na Internet, mas em vão". O narrador, supostamente o próprio Tanizaki, diz-nos que adquiriu recentemente um folheto biográfico chamado *A vida de Mozuya Shunkin*, que despertou o seu interesse por Shunkin. Encontra a biografia, escrita num estilo literário arcaico, idolatra Shunkin e suspeita que a fonte das informações foi Sasuke. Lança-se depois numa espécie de trabalho detectivesco e escreve a sua própria versão da biografia de Shunkin, entrevistando, entre outros, Teru, que tinha começado a servir Shunkin e Sasuke alguns anos atrás, quando Sasuke ficou cego. O seu instinto de romancista, contudo, cedo se apossa dele e aquilo que começara por ser uma investigação objectiva transforma-se numa recriação imaginativa da vida do casal pelo narrador. O ponto de vista começa a alternar entre o de um historiador objectivo e o de Sasuke, que adorava Shunkin e vivia nesse estatuto ambíguo de amante, servo e aluno. A ambiguidade é sublinhada pelo idiossincrático estilo literário da novela, na qual a pontuação é muitas vezes omitida, permitindo ao narrador deslocar-se livremente entre a linguagem arcaica de *A vida de Mozuya Shunkin* e o seu próprio estilo mais moderno, ao mesmo tempo que, em determinados passos, adota abruptamente o dialecto local em secções de discurso directo inseridas no texto sem qualquer pontuação distintiva. Tanizaki desloca-se assim quase imperceptivelmente através da memória de Sasuke, e ao fazê-lo manipula o leitor, que se interroga se deve ler o texto como um documentário ou como uma completa recriação da memória de Sasuke pelas mãos do romancista.

Reflectindo a complexidade do quadro narrativo utilizado pela novela original, o espectáculo de McBurney

apresenta-se como mais diegético do que mimético. Dito de outro modo, a violência em palco é mais dita do que representada. A voz radiofónica de uma actriz, interpretada por Ryōko Tateishi lê em voz alta excertos do original, *A história de Shunkin* (é-nos dito que se destina a um programa de rádio), e a acção é representada pela sua narração. De vez em quando, surgem interrupções de uma outra voz narrativa, supostamente a do próprio romancista Tanizaki. Aquilo que vemos é o interior da mente do velho Sasuke, interpretado por Yoshi Oida, entregue à recordação dos seus dias como guia, aluno e virtual esposo de Shunkin. Como as suas memórias tendem a idolatrar Shunkin, estão sempre sob o olhar crítico de Tanizaki. A violência entre a professora e o aluno torna-se, assim, o objecto de investigação, e através da diferença entre os comentários do velho Sasuke e a violência cénica real, embora altamente estilizada, apercebemo-nos do modo como Tanizaki reconstruiu a relação entre Sasuke e Shunkin. Consequentemente, a violência cénica em *Shunkin* surge duplamente mascarada: primeiro, é dita e não representada; segundo, é altamente estilizada, porque a violência é uma reconstrução operada pela imaginação de Tanizaki. Através desta diferença, entre a história do velho Sasuke e a reconstrução de Tanizaki, conseguimos ver como a memória imagina o passado.

Para referir um momento episódico da peça, o jovem Sasuke (interpretado por Cho Songha) tenta aquecer o pé de Shunkin, porque ela tem tendência a ter as extremidades frias. Habitualmente, ele faz isto com o peito, mas porque está com uma dor de dentes cada vez mais insuportável, coloca o pé dela junto do seu rosto para arrefecer. Shunkin considera o seu gesto atrevido e dá um pontapé na face já dorida de Sasuke. Ele grita e rola pelo chão, acompanhado primeiro por Tanizaki, aparentemente excitado pela sensualidade da violência, e depois pelo já mais velho Sasuke (interpretado por Keitoku Takada). Rolam pelo chão

alternadamente, enquanto o cego e velho Sasuke se entrega à recordação da maciez da pele de Shunkin, dizendo que o seu calcanhar era mais macio do que a sua própria face. A voz radiofónica da actriz diz que as relações sexuais são infinitamente variadas e depois acrescenta que esta relação se estendeu durante vinte anos, até ao momento em que o jovem Sasuke dá lugar ao Sasuke de meia-idade.

Esta cena do pontapé e do rolar pelo chão sugere que a violência surge distorcida na memória. Tal como McBurney declarou numa entrevista na qual eu colaborei como intérprete, a imaginação e a memória são a mesma coisa em termos de reacções bioquímicas no cérebro. Lembrarmo-nos é, de algum modo, reviver a nossa própria experiência e no olhar do observador – neste caso, o do narrador Tanizaki –, as recordações do velho Sasuke funcionam como uma barreira que precisa de ser quebrada para se chegar aos factos. Contudo, Tanizaki vai gradualmente abandonando esta atitude crítica, identificando-se progressivamente com o objecto da sua observação, estimulado pela sensualidade do que está por detrás da sua memória, que é a dor de Sasuke, repetidamente pontapeado pela sua senhora. A distância entre o observador e o observado é aqui eliminada até ocorrer uma espécie de fusão da subjectividade entre os dois, quando Tanizaki se transforma num participante através da voluntária suspensão de incredulidade e tornando-se cúmplice do velho Sasuke, entregue à revisitação das suas adoradas memórias. O que tudo isto desperta é um forte sentido da violência e da dor, provocando um prazer sensual e masoquista.

O público reconhecerá que o mesmo tipo de cumplicidade proporcionada pela violência pode também encontrar-se na relação entre Shunkin e Sasuke. Este reconhecimento surge reforçado pelo contraste entre o estático velho Sasuke acariciando a sua própria face, deliciando-se com as suas próprias memórias, e a mais dinâmica sessão de pontapés e de gente a rolar pelo chão. Na verdade, o contraste entre o estático e o dinâmico aplica-se à relação entre o casal, bem como à relação entre o público e palco. Assim, o público é convidado a juntar-se à memória e à imaginação do velho Sasuke e, dessa maneira, é convidado também a viver imaginativamente a diluição da demarcação subjectiva.

4. Conclusão

A violência é uma forma extrema de interpelação que forma a subjectividade através de uma negação total da bilateralidade. Aquilo que *A abelha* e *Shunkin* parecem propor, contudo, é a possibilidade de a violência face a face também estabelecer uma ligação entre o vitimizador e a vítima. Atacar violentamente alguém cria uma sensação poderosa tanto no vitimizador como na vítima através do

toque. *A abelha* e *Shunkin* revelam, assim, a horrífica ambivalência da violência, porque ela liga ao mesmo tempo que quebra – ou rompe a linha de comunicação através de um acto fortemente palpável. A violência cénica permite à imaginação do espectador participar neste contacto físico, e aí, penso eu, reside a chave para compreender o seu poder. A representação da violência em *A abelha* é horrífica porque o palco envia uma mensagem clara de que ela deve ser imaginada. A utilização de lápis representando o objecto da mutilação e o ritual repetitivo da rotina diária combinado com actos horrendos não só tecem alguns comentários teatrais sobre o que é e deve ser a violência cénica; formam também parte integral da exploração do papel da imaginação na violência. *Shunkin*, por outro lado, mostra-nos a natureza criadora de laços da violência, ao mesmo tempo que nos ajuda a explorar o amor que só é tornado possível por um acto extremo de auto-cegueira. A violência pode criar rupturas no fechamento imaginado da subjectividade. É um modo de trazer o pessoal para o domínio do público. É, por isso, fundamentalmente político. Nesse sentido, a violência cénica é uma sinédoque do próprio teatro.

No Japão, temos escritores contemporâneos que escrevem sobre o sexo, as drogas e a violência: Keishi Nagatsuka, Daisuke Miura e Susuki Matsuo, só para referir alguns. A razão pela qual escolhi *A abelha* e *Shunkin* é porque estes dois espectáculos nos ajudam a perceber a questão da possibilidade da violência cénica – e eu gostaria de sublinhar que esta não deve ser confundida com a violência em sentido lato, a violência na vida real. Talvez tenha a ver com os dois aspectos da representação teatral, a realidade e a metáfora. A realidade tem uma tendência para o choque e o horror; a metáfora, para a estética e a tradição. Eu penso que as duas são necessárias. Claramente, o perigo aqui é que a realidade degenera numa espécie de metáfora banalizada, à qual chamamos *cliché*, através do processo de consumo. A violência chocante de ontem pode tornar-se algo comum e banal nos palcos de hoje. A boa metáfora, contudo, pode fazer o público sentir a realidade do tema da peça.

Referências bibliográficas

- BRATLEY, Bem (2004), "The Stuff of Nightmares in a Kabuki Carnival Maze", *The New York Times*, 20 de Julho.
- McBURNAY, Simon (2008), "Star Choices: Simon McBurney, director of *Shunkin*", entrevistado por Hiroko Mishimura, *Asahi Simbun*, versão inglesa, 22 de Fevereiro (v. , consultado a última vez em Março de 2008).

A violência no teatro contemporâneo

Efeitos retóricos e éticos

Aglıka Stefanova



<

King Lear,
de William Shakespeare,
enc. Javor Gardev,
National Theatre, Bulgária,
2005/2006.

[cortesia da autora]

O que é o teatro sem violência? A violência é a razão de ser do teatro: é o seu elemento temático principal, a sua verdadeira essência. O teatro é um laboratório cujo objecto de estudo é a violência: é nas suas tábuas que se analisam e se tratam as epidemias de violência que afectam o real e o imaginário.

Apesar dos apelos constantes para a abolição da pena de morte no mundo inteiro, as personagens de teatro continuam a morrer e a ser mortas pelos seus adversários, pelos seus autores e pelo seu destino pessoal... No teatro, a morte não pode ser abolida, nem a violência pode ser evitada. Os heróis de teatro morrem em nome do humanismo e está fora de questão que deixem de o fazer. Porque o teatro é um espaço reservado ao desassossego, à insegurança e à dúvida. Porque é aí que se escreve e comenta a história dos erros da humanidade. É o lugar onde nós comunicamos com os espectros do passado, com o nosso "Eu" arcaico.

O teatro ajuda-nos a reencontrar a nossa posição pessoal perante a violência, a intolerância, a injustiça: é o seu papel humanista. Todas as noites a cena teatral sacrifica os seus heróis para nos ajudar a resolver os nossos problemas de hoje. Mantendo a sua forma arcaica, sem que as tecnologias modernas tenham alterado

sensivelmente o seu corpo, o teatro revela-se necessário e indispensável. É arcaico devido às suas capacidades retóricas: nele os heróis são sempre mortais e sofredores. No palco confrontam-se os valores tradicionais e as novas práticas, que se impõem na vida social e na vida privada. Por isso o teatro é um espaço para a actualização ao pôr constantemente em dia as nossas perspectivas acerca da vida e ao dar-nos orientação para a pensarmos e praticarmos.

Hoje, no teatro, o homem fica entregue a estes fantasmas, visões, exigências e ambições. O tema principal do teatro tornou-se a tensão entre o privado e o social, entre a ambição e a capacidade de acção, entre o corpo real e as imagens idealizadas, divulgadas pelos meios de comunicação.

O teatro descreve-nos em pormenor a maneira como os heróis escolhem o seu destino. É um instrumento de humanização porque procura a verdade e sugere valores sem os impor de forma autoritária. Com a ajuda de simples estruturas de signos, com alegorias ou metáforas delicadas, mostra-nos o sofrimento, as neuroses, os medos e a instabilidade do homem contemporâneo que, muito frequentemente, se precipita para a morte como uma opção consciente.

Aglıka 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 90 (2004).

>

v

King Lear,

de William Shakespeare,

enc. Javor Gardev,

National Theatre, Bulgária,

2005/2006.

[cortesia da autora]



É isto que faz a diferença entre os heróis do teatro e os semi-deuses dos filmes hollywoodescos que morrem de maneira provisória para ressuscitarem logo a seguir. É também por isto que diferem das personagens da publicidade, que são imortais e felizes como os antigos deuses, e que irão continuar a alimentar-se eternamente com cornetos e chocolate, enquanto a heroína de Sarah Kane da peça *4:48 Psicose* irá ficar morta para sempre depois das 4 horas e 48 minutos, a hora do maior número de suicídios. Evitar o tema do sofrimento e da morte é o objectivo fundamental da retórica da cultura de massas. Mas se os heróis do teatro têm sido sempre mortais e sofredores, eles são hoje em dia ainda mais mortais e sofredores.

Porque seguir as regras morais deste mundo, que é o nosso, torna-se uma tarefa cada vez mais esgotante. Todos os dias há cada vez mais provocações para com o nosso sentimento de justiça e para com a nossa natureza humana. Nós estamos demasiado bem informados acerca da sincronização da injustiça e da violência em todo o lado, no mundo inteiro. Como reagir, como hierarquizar os dados e, o que é mais importante, o que pensar acerca do homem depois de termos ao nosso dispor toda esta informação? A tragédia antiga interpretava toda a espécie de manifestação de vingança, de ódio ou de crueldade extrema como *hybris*, como um comportamento desumano. Contudo a tragédia antiga era compassiva: a compreensão antiga da medida e da beleza expulsava da cena a demonstração da violência e da morte. Competia aos mensageiros a função de relatar estes acontecimentos. No teatro contemporâneo a violência é o centro e o vértice do trabalho cénico, o que muitas vezes fica sem comentário. A violência ostenta-se numa maneira narcísica e teatralizada, é por demais espectacularizada.

Por outro lado, é preciso verificar que a violência no teatro é tanto física como verbal, isto é, ideológica. Lembremo-nos da célebre cena entre Lady Anne e Ricardo no *Ricardo III* de Shakespeare: no início ela reivindica que a maldição divina caia sobre o assassino do seu marido, e no fim aceita um anel de noivado. São os efeitos da retórica e da violência. A violência das palavras e a violência física sobrepõem-se e testemunham de modo tautológico a crise do humano. Também as peças de Tchekov estão cheias de violência: trata-se da violência exercida por certos modelos (reais) de vida sobre outros (imaginários). Mesmo na peça *Arte (Art)* de Yasmina Reza o facto de se gostar ou não de um quadro provoca uma violência concreta verbal e física. Tanto os gostos, como a política ou os negócios são um campo de batalha e de dominação.

Segundo a observação pertinente de Albert Camus



"hoje um homem ou uma força histórica são avaliados segundo o seu êxito e não segundo a norma da dignidade humana". O teatro é sem dúvida um lugar reservado para o humanismo porque aqui a dignidade humana é uma qualidade constante e o seu valor está determinado. Os valores que o teatro divulga, com uma teimosia secular, são intransitivos e estáveis, independentes das modas (que passam) ou das tabelas de classificação (igualmente temporárias). No teatro a regra segundo a qual "quem tem êxito é quem tem razão" ainda não conseguiu impor-se. A retórica do teatro defende sempre os valores antigos e Cláudio continua a ser um assassino engenhoso, mas é, apesar disso, condenado. O teatro é a consciência culpada da sociedade contemporânea.

O drama contemporâneo é muitas vezes caracterizado por uma linguagem violenta e agressiva. Contudo, pergunto-me se esta linguagem traz em si uma ameaça real ou se é antes uma forma puramente retórica que ajuda a personagem a legalizar-se na qualidade de interlocutor "perigoso" e importante. Na peça de Xavier Durringer *O desejo de matar na ponta da língua (L'envie de tuer sur le bout de la langue)* a violência das palavras parece não ter objectivo, visa só preencher o vazio no diálogo quotidiano. De facto, a linguagem agressiva não revela se é apenas uma forma retórica, um código comunicativo para os jovens, ou antes, se expressa uma ameaça verdadeira e concreta. Não será que a linguagem grosseira é utilizada por personagens demasiado sensíveis para se disfarçarem e poderem assim sobreviver no "mundo contemporâneo da violência"? O teatro contemporâneo tenta manter o silêncio sobre esta questão e é nesta dupla posição, pouco clara, que reside a sua força. O teatro não responde directamente à questão sobre quem é e como é o homem contemporâneo, mas fala daquilo que é eticamente inaceitável, fala dos perigos para a situação humana e para o humanismo.



<

By Gorky,

texto e enc. Alvis Hermanis

[cortesia da autora].

Porém aqui surge outro problema: não é possível que, acostumado à linguagem grosseira e rude, o público acabe incapaz de discernir a retórica e a mensagem humanista dos autores clássicos? Depois da projecção do filme *O mercador de Veneza*, com Al Pacino, lembro-me que um jovem espectador exclamou: "Olha, não sabia que Shakespeare era anti-semita!" Será que os espectadores contemporâneos são capazes de distinguir a mensagem ética do "velho" teatro? Ou a sua retórica já se tornou hoje demasiado elevada e incompreensível? É certo que o teatro é um espaço para comunicar (com o outro e consigo mesmos), mas qual é a sua eficácia hoje? Não se transformou já numa arte para minorias, uma arte que ocupa um espaço cada vez mais reduzido, e com um número de espectadores cada vez mais exiguo?

Influenciado pelas imagens naturalistas divulgadas pelos meios de comunicação, o teatro tenta talvez tornar-se mais atractivo e tem muitas vezes a tentação de representar a violência através de jogos de prestidigitação e diferentes formas de ilusionismo e de truques. Isto, todavia, é contrário à retórica específica do teatro, baseada em imagens e gestos metafóricos, em quadros bastante sugestivos e muito pouco imitativos.

Encontram-se com cada vez maior frequência encenadores e actores que se transformam em ilusionistas e que, por meio da magia, tentam tornar real o falso sangue teatral. Não será que esperam uma reacção inconsciente por parte do público? Um qualquer reflexo condicionado de humanidade? Será que o sangue teatral é um sinal da "serosidade" do problema ou da mensagem, que veicula, ou antes a cor vermelha é em princípio um sinal convencional do compromisso do encenador com o humano?

Com um uso exagerado do sangue em cena o teatro visa, efectivamente, uma imitação, quase no sentido da mimese aristotélica, mas não uma imitação da natureza;

ele, de facto, quer imitar é o cinema e a sua retórica específica. No entanto, a cor vermelha não é suficiente para que o público se empenhe ética, intelectual ou emocionalmente. Ao imitar o cinema, o teatro emite sinais pouco claros, errados, e confunde o seu próprio ADN, entrando em competição com David Copperfield e George Lucas. O sangue falso corrompe a retórica antiga e solene do teatro. É o momento de lembrar uma frase célebre de Albert Camus: "A sensibilidade do mundo deve ser poupada".

E finalmente queria partilhar convosco duas imagens de violência que me impressionaram no ano passado, na 52ª edição do festival Sterijino Pozorije, de Novi Sad. O maior número de prémios para todas as categorias foi alcançado pelo grande espectáculo musical *Simão, o menino exposto* (*Siméon, l'enfant trouvé*), uma peça de Milena Marcovic. Ela utilizou como base o tema de uma peça já esquecida do século XIX, de Jovan Sterija, pai do drama sérvio, e o tema é o mito de Édipo no contexto sérvio. Por outro lado o papel de Édipo foi interpretado brilhantemente pelo actor búlgaro Stefan Chterev, e o espectáculo tinha uma música de Boris Kovac que nos lembrava a musicalidade e o dramatismo dos melodramas clássicos. O encenador esloveno Tomi Janezic fazia evoluir na cena um quadro panorâmico da sociedade contemporânea puxando para a super produção: os bastidores desapareciam e na cena nua o público podia reparar em dois pequenos lagos e num rio onde corria água. Durante todo o espectáculo desfiliavam diferentes espécies de animais rurais (em carne e osso), havia também uma criança pequena; um carro verdadeiro parava numa verdadeira estação de gasolina, uma moto passava a toda velocidade. Depois do suicídio do Édipo sérvio, o rio muda de cor e corre com uma água vermelha... A água converteu-se em sangue. Esta ribeira é, sem dúvida, uma metáfora poética e teatral da violência das leis humanas e do trágico. Mas, será que esta ribeira vem directamente do tema da

>
The Dismissal of the

Greek Envoys,

de Jan Kochanowski,

enc. Michel Zadara,

National Old Theatre,

Cracóvia, Polónia

[cortesia da autora].

peça de Jovan Sterijia do século XIX ou não será antes uma ribeira relativamente contemporânea, dos anos 90, que corre nos territórios da ex-Jugoslávia? Sem querer sair do seu tema, o espectáculo permitiu-nos estabelecer analogias contemporâneas devido à mistura da retórica do melodrama com a do naturalismo. Isto faz-me lembrar a análise de Julia Przybos, que, no seu livro *L'entreprise mélodramatique*, reconhece que o final do melodrama realiza uma purificação social e explica assim o grande êxito dos melodramas depois da revolução francesa de 1789: as peças "imitam raptos, roubos, assassinios, tempestades, erupções vulcânicas e inundações. Evitando cuidadosamente falar abertamente do passado traumático e sem nunca mencionar a violência revolucionária, os melodramas recriavam nos palcos – sob uma forma altamente codificada e simbólica – a história tumultuosa dos anos revolucionários e pós-revolucionários. Com a ajuda destes efeitos fortes e espectaculares, as peças apresentavam os meios que permitiam à comunidade canalizar ou anular a hostilidade."

>

▼

Me, or Somebody Else,

de Maja Pelevic,

enc. Kokan Mladenovic

[cortesia da autora].

Mais inquietante para mim foi o espectáculo *Eu, ou um outro qualquer (Me, or Somebody Else)*, baseado na peça da jovem autora Maja Pelevic, encenada por Kokan Mladenovic. O enredo inspira-se directamente na história de uma menina raptada na Áustria, que viveu nove anos reclusa. Neste espectáculo o maniaco-raptor está descrito como um homem que possui uma alma extraordinária e não como um doente mental. Ele olha para as estrelas e opõe-se à sociedade de consumo, enquanto os pais da rapariga são representados por bonecos mecânicos, robôs que não sabem fazer mais nada a não ser ir e voltar do trabalho (no caso do pai) e maquilhar-se (no caso da mãe). A violência desliza furtivamente no seu mundo como um espírito antigo, para se opor à euforia da sociedade de consumo. Anos mais tarde, quando a rapariga consegue fugir da sua prisão, ela descobre a falsidade do mundo contemporâneo e sente uma imensa nostalgia pelo tempo que viveu em cativeiro.

Penso que a simples possibilidade de um tema como este e da alteração tão radical da perspectiva moral, que distingue o bem do mal, dão conta de uma crise e confusão dos valores éticos, ao mesmo tempo que procuram desculpar, justificar, e promover mesmo a violência.

A jovem autora, nascida em 1981, descreve a violência e a vida reclusa como uma variante para conservar e salvar o humano. Todos os que estão fora da casa-prisão são personagens farsescas, palhaços ou imbecis. O seu mundo é insuportável. Mas será que é possível que o ser humano seja salvo do mundo à força e seja libertado à força de todos os riscos e de todos os efeitos da vida contemporânea? Não será a vida em isolamento uma questão de escolha livre e privada? Lembro-me aqui duma personagem do *Calígula* de Albert Camus que afirmava: "E no entanto, é preciso defender este mundo, se nele quisermos viver".

O teatro confirma a comunicação e não o isolamento; o conflito e a forma dialógica (com o outro e consigo



mesmo) enquanto instrumentos para atingir uma verdade maior acerca do mundo e da natureza humana.

O teatro descreve o homem enquanto indivíduo activo, que sabe guiar o seu destino, e que decide sobre a sua vida e a sua morte. O teatro coloca-nos a todos perante uma escolha autêntica, provoca em nós a necessidade de termos uma posição e uma opinião. Eis a liberdade que nos propõe numa época em que o humano só a custo consegue anunciar-se e definir-se. É esse o humanismo específico do teatro.

Tradução de Sebastiana Fadda

A presença da violência na cena contemporânea

Três casos argentinos

Halima Tahan

1.

Há já algum tempo que a representação da violência faz parte do nosso quotidiano; de forma rotineira os meios de comunicação de massa fazem chegar as imagens do horror ao círculo doméstico. É algo inegável – já assinalado por Susan Sontag (2004: 115-117) – que na cultura de massa (nos filmes, historietas, TV, jogos electrónicos, Internet) se regista um aumento crescente e consentido da violência e do sadismo. Há algumas décadas atrás, muitas das imagens, que os adolescentes hoje observam impávidos, teriam perturbado uma boa parte do público. Para muitas pessoas na maioria das culturas modernas, a mutilação é mais divertida do que chocante. No entanto, nem todos os sucessos violentos são vistos com tal desapego: "ironicamente alguns desastres são melhores temas do que outros".

Neste contexto, assistimos frequentemente à representação da violência em cena, com diversos graus de intensidade e de proximidade, segundo a configuração estética do espectáculo. A que se pode associar essa presença avassaladora? À busca do impacto no público e nos meios de comunicação, ou ao genuíno interesse em questionar situações humanas extremas? O que a torna atractiva? O nosso "amor pela maldade"? Ou que outras motivações podem estar por detrás disso?

Ainda que não exista um padrão determinado para responder a estas questões, não é possível responder de forma genérica. Assim, ir para além de uma retórica reiterativa sobre estas – sem dúvida transcendentais – questões, ou sobre as possibilidades de a crítica poder produzir um conhecimento esclarecedor sobre elas, exigiria a abordagem de produções concretas referindo as suas condições de emergência e a sua recepção em determinados contextos.

A cena argentina, de uma grande extensão e variedade, ostenta e ostentou casos sonantes como *Paso a dois* (*Paso de dos*) de um importante e polémico homem de teatro como Eduardo Pavlovsky; algumas produções memoráveis de El Periférico de Objetos como *Maquina Hamlet*, ou *Monteverdi método bélico*, ou a recente *Sobre penitências e autópsias* (*De penitencias y autopsias*), estreada em Córdoba em finais de 2007, pelo uruguaio Sérgio Blanco, que elaborou um projecto baseado em histórias que se desenrolam no espaço da cadeia e da morgue, com dramaturgos e actores locais.

Também em 2007, Griselda Gambaro, considerada uma das mais importantes dramaturgas argentinas, escreveu *A persistência* (*La persistencia*) partindo de um episódio sangrento: o assalto a uma escola na Rússia, por um comando tchetcheno, em que morreram mais de trezentos reféns, a maioria crianças, cujas vidas o governo não quis negociar. Gambaro conta – no programa do espectáculo – que "a obra fala da persistência do ódio, da grande interrogação que nos coloca... e quando o problema usa o artifício do teatro, faz o que a realidade não consegue fazer: abdica de desculpas, faz-se corpo em cena para distinguir e confundir o horror e o humor, o que somos e qual é a nossa escolha".

Seleccionaram-se para esta reflexão: *O matadouro 5: Uivo* (*El Matadero 5: Aullido*), uma *performance* dirigida por Emilio García Wehbi; *Manifiesto vs Manifiesto*, obra de Susana Torres Molina e *Purificados* (*Cleansed*) de Sarah Kane, com direcção de Mariano Stolkner, tomando como ponto de partida imagens das montagens escolhidas.

Nos três espectáculos (em diferentes graus e medidas), aparecem como estrutura principal o corpo, o ritmo e a palavra. Em *Uivo* e *Purificados* a violência tem como cenário os próprios corpos num espaço de clausura que adquire valor simbólico. Em *Uivo* são os corpos e as suas pulsões que impulsionam a *performance* orientando a percepção do teatral e do social. Em Kane é o corpo atravessado pela linguagem que instaura a cena; uma cena onde têm lugar práticas que subvertem toda a norma social. Enquanto que *Manifiesto* promove as suas experiências cénicas a partir da linguagem. Em todos estes espectáculos, de maneiras diferentes, é certo, pode estabelecer-se uma relação homóloga entre corpo cénico e corpo social.

O matadouro 5: Uivo: O sangue dos outros

A série *O matadouro*¹, que Emilio García Wehbi – encenador, cenógrafo, co-fundador do reconhecido grupo El Periférico de Objetos – realizou a partir de 2005, inscreve-se numa linha de espectáculos provocadores que procuram desestabilizar o espectador. Esta série, que tem como referência (ainda que não central) um clássico da literatura argentina, *O matadouro* de Esteban Echeverría, também mergulhou nas experiências da anti-psiquiatria e procurou delinear, ao longo das suas pesquisas, "uma poética da enfermidade" como fica bem demonstrado no caso de *Uivo*.

¹ As edições anteriores foram *El Matadero: Slaughterhouse* (2005), *El Matadero.2* (2006), *El Matadero.3* (2006) e *El Matadero.4: Respondez!* (2007). Em Abril de 2008, realizou-se em Ciudad Juárez (México) o sexto episódio, baseado nos assassinatos de mulheres que ocorreram nessa cidade.

Halima Tahan é Professora na Universidade Nacional de Córdoba, Argentina, dramaturga e crítica de teatro. É directora das Ediciones Artes del Sul e da revista *Teatro al Sur: Revista latinoamericana* (Córdoba, Argentina).

>
O matadouro 5: Uivo,
 a partir de *Howl*,
 de Allen Ginsberg et al.,
 dir. Emilio Garcia Wehbi,
 Ciudad Cultural Iones,
 Buenos Aires, Argentina,
 2008
 [cortesia de autora].



A quinta produção desta série baseia-se no poema *Uivo* (*Howl*) de Allen Ginsberg, texto emblemático da geração *beatnik*. Garcia Wehbi articulou esta nova proposta apoiando-se, por um lado, na concepção artaudiana do teatro total e, por outro, no conceito de *performance*. *Uivo* consistiu na leitura completa do texto de Ginsberg², apresentado como uma espécie de diálogo entre o poema e as situações que se sucediam no espaço. O polémico espectáculo, que teve tantos detractores como defensores (e nisso radica também o seu interesse) desenrolou-se num grande espaço fechado, a que se acedia por uma escada. Uma vez ali, os espectadores permaneciam de pé, diante de um espaço onde se iniciava a *performance*; atrás, antigas camas de hospital; à direita, o local de onde os actores recitariam com uma eloquente intensidade o poema de Ginsberg; num plano de fundo, a projecção de imagens³ prolongava o espaço e multiplicava-o virtualmente.

Desde o início, o espectáculo girava em torno do vértice do objecto. A abertura, de carácter ritual, culminou num episódio em que se tirava sangue aos actores: sangue que foi posteriormente misturado e bebido por uma *performer*. É no acto da re-ingestão desse fluxo corporal nobre – como é considerado o sangue – que se adquire uma significação mais corrosiva e violenta. A sequência articulada pela acção de extrair sangue põe em evidência a fragilidade das fronteiras corporais. O vulnerável limite do corpo, com a identidade que resguarda, é agredido e saqueado, neste caso, perfurado. Em cena desenrola-se o confronto entre "a necessidade de controlo social e a força da pulsão" (Frappier-Mazur 2006: 10); termos que, não sem violência, o ritual procura veicular simbolicamente. A violência pulsional que, nesse espaço de clausura, "os pacientes" geram, opõe-se à violência supostamente "racional", não menos excitante e visceral, através da qual se reafirma a hierarquia do poder. *Uivo* procura "performatizar" os vínculos do pulsional com o político e o social.

Os corpos actuantes vestidos de branco mancham-se com o sangue; a ostentação do sangue em cena acentua o seu protagonismo simbólico bem como o da "mancha", síndrome de impureza, que denuncia a perigosidade dos seus portadores. Poder-se-ia convocar aqui, ainda que num outro sentido, a afirmação de Foucault: "O poder fala através do sangue" (*apud ibidem*: 134).

Convém retomar aqui a ideia do contraponto entre a leitura do poema e as situações cénicas; que, em termos gerais, respondem ao princípio da repetição, remetem para a figura subjacente de o Mesmo. A experiência da desordem suscitada pela obra, impelida pelos "símbolos de impureza e de perigo" (*Ibidem*: 10-11) que nela se exibem, conduz ao híbrido que tem como qualidades a mistura e o excesso (Douglas 2007).

Na cena, que os *performers* promovem e mobilizam através das suas acções, dá-se um domínio do gesto sobre a palavra, sobre a acção de nomear; no entanto, quando essa espécie de "maquinaria de assalto à tradição" que é o texto de Ginsberg, explode no espaço através do corpo e da voz dos actores que desfiem o poema, a *performance* muda de dimensão: os corpos actuantes e a sua redução sobre a cena são percebidos de outra maneira.

As imagens visuais que se projectam no fórum também se impregnam do texto; a palavra proferida – uivada – conjura a "vertigem do objecto" que a cena gera, nega-o simbolicamente, e é por esse conjuro, resultado da colisão da palavra poética com o espaço e com os corpos, que a obra não sucumbe às metáforas da regressão, da retirada. Pelo contrário, intensifica a dialéctica entre o interior e o exterior, conjurando assim o enclausuramento, interpellando o mundo.

Purificados: Eros mutilado

No Teatro Ferroviário, localizado em antigos armazéns da principal estação de comboios de Buenos Aires, sob a

² A que se juntaram outros textos de Antonin Artaud.

³ Foram utilizados fragmentos dos filmes *Metropolis* (1927) de Fritz Lang; *Faena* (1960) de Humberto Rios e *Emperor Tomato Ketchup* de Shuji Terayama (1971).



< >

v

O matadouro 5: Uivo,
a partir de *Howl*,
de Allen Ginsberg et al.,
dir. Emilio Garcia Webbi,
Ciudad Cultural Iones,
Buenos Aires, Argentina,
2008
[cortesia de autora].

direcção de Mariano Stolkiner, foi apresentado *Purificados*, a estimulante obra de Sarah Kane. Os espectadores são conduzidos, num autocarro fechado, até à sala que se encontra praticamente às escuras, conferindo um ar clandestino a todo este procedimento. Esta obra, bastante divulgada, impõe como poucas, aos actores e espectadores, uma violência física sem precedentes.

As acções de *Purificados* desenrolam-se, significativa e paradoxalmente, numa universidade: no ginásio, no sanatório, na biblioteca; são espaços multifacetados que vão sugerindo outras identidades: sala de torturas, laboratório sinistro, campo de concentração, incluindo a apresentação até um *peep-show*. Porém, o verdadeiro palco da violência é o dos corpos brutalmente agredidos, desmornados, saqueados...

A sexualidade, aqui indissociável da violência, manifesta-se na condição estética e ideológica da encenação. Uma sexualidade cuja representação, por certo, engloba também a representação do social. Estamos na presença de um teatro da crueldade que, ao contrário do que postulava Artaud, a mostra em cena, fazendo dela a sua matéria física e dramática. A obra propõe um ritual cruel impulsionado, em parte, pelos fantasmas violentos que perseguem Kane; uma ritualidade já sugerida no próprio título.

Purificados admite diversas leituras. Purificar implica "retirar de uma 'coisa' o que lhe é 'estranho'". Operação que requer um protocolo, um ritual. O significado da purificação está saturado de antigas conotações litúrgicas, cerimoniais, sacrificiais, mas tem também conotações contemporâneas, laicas e políticas.

Respondendo à lógica transgressora do texto, na obra invertem-se as habituais relações semânticas que se atribuem à purificação. Sustenta Mary Douglas que "uma estrutura social que se apoia num elevado grau de controlo consciente encontrará o seu estilo num elevado nível de

formalidade, numa estrita aplicação da regra de pureza" (Douglas 2007); é 'essa regra' que Kane inverte e desafia; que tenta quebrar, para que pelas suas fendas surjam "os terríveis abismos subterrâneos do ser" (Rüdiger 2002: 69). Kane tenta descidas dramáticas ao "abismo aberto em nós pelo erotismo e pela morte" (*Ibidem*: 191).

Em Sarah Kane – como em Nietzsche – o sentimento do estilo manifesta-se através de uma sensibilidade física, quase corporal. A força transformadora de uma obra assim, orientada para o âmbito do corpo, só pode ser forjada "se se revestir de um corpo linguístico de grande beleza e densidade" (Bataille 2006: 76). Na busca dessa força, Kane foi intensificando nas obras posteriores a sua busca poética plasmada num "teatro do eu". Esta proposta exige uma maneira diferente de actuar e de comunicar com o espectador, dirigindo-se da própria subjectividade à do outro.

Há um tema que inquietava muito Kane: a inadequação da linguagem para expressar as emoções. Não renuncia a ela, explora as relações entre teatro e poesia buscando novas opções e novas possibilidades expressivas para essa sensibilidade física, quase corporal, que reclama – como se dizia anteriormente – "um corpo linguístico" intenso e belo. É esta relação completa entre corpo e linguagem, entre texto e cena, com as consequências dramáticas – estéticas e ideológicas que comporta – a que talvez não esteja completamente dirimida na encenação de Stolkiner, que se focaliza na forte dimensão corporal da cena e no interessante dispositivo cénico que exhibe desde o início.

Manifesto vs Manifesto: O corpo como matéria dramática

No título encontram-se já marcados dois aspectos decisivos da obra: a sobreposição e a confrontação. O corpo é o objecto de exploração dramática da peça, ele "é a intenção, o processo e o resultado" (Molina 2007: 3) deste empreendimento dramático escrito e co-dirigido por Susana Torres Molina.

Desde o início do texto joga-se com imagens paradigmáticas que evocam a violência: "Corpo: do latim *corpus*. Qualquer porção de matéria. Ex.: vejo um corpo a flutuar no rio" (*Ibidem*). É uma imagem que pode sugerir múltiplas associações, mas que na Argentina tem conotações sinistras: os corpos dos presos políticos que, durante a ditadura, eram atirados dos aviões para o rio. No entanto, não há uma experiência directa da violência que circula fundamentalmente através da palavra dramática.

O *Manifesto* de Torres Molina teve origem na experiência exacerbada do activista vienense Rudolf

< >

Cleansed / Purificados,
de Sarah Kane,
enc. Mariano Stolkiner,
Sala Teatro Ferroviário
El Gato Viejo,
Atelier de Carlos Regazzoni,
Buenos Aires, Argentina,
2007
[cortesia de autora].



Schwarzkogler, autor de uma arte extrema que procura "saltar no vazio e experimentar o seu corpo como ritual". A poética limite do artista vienense confronta-se com as manifestações dos três actores que participam neste projecto e que em cena contam com as suas próprias experiências pessoais, colocam questões que giram em torno da arte, da existência e dos seus corpos "domesticados".

Quer dizer que no espectáculo se misturam e convivem diferentes registos: reflexivo, narrativo, poético, dramático. Através do vídeo inseriram-se quer acções que foram especificamente criadas para este espectáculo, quer material dos activistas vienenses. Está-se em presença de uma forma teatral complexa que multiplica as suas perspectivas sobre o objecto corpo que as convoca: "corpo a partir do corpo dos actores" e os modos como este é percebido através da palavra e da imagem.

Os actores "expõem – a partir de um espaço íntimo, confessional – as suas descobertas sobre esse corpo que se lhes revela alheio, assombroso e inquietante".⁴ Um corpo, pois, vinculado a uma poética do íntimo, em convergência com uma tendência que teve (e ainda tem), para o bem e para o mal, fortes ressonâncias na arte e na literatura. As histórias que os actores trazem à cena singularizam um modo subjectivo de entender a existência; as mitologias pessoais em que se apoiam estes micro-relatos aparecem distanciadas, falam do próximo e do próprio sem afectação, mesmo quando se trata de experiências muito fortes como o relato em que uma das personagens conta a violação de uma mulher, cometida por um grupo de jovens quando faziam uma despedida de solteiro. A palavra do actor traz à cena um corpo indefeso, passivo, abusado e depois abandonado.

Os corpos intimistas postos em cena entram em confronto com os "corpos de resistência" fortemente transgressores que circulam na obra através da invocação

de Rudolf, o activista vienense. É essa confrontação, com a multiplicidade de aproximações ao corpo que a obra ensaia, a principal geradora de uma força activa que impede que os relatos fiquem ancorados à metáfora regressiva da retirada tanto do político como do estético, do ideológico e do social.

A experiência de violência que os activistas vienenses desenvolveram em relação ao corpo e que funciona explicitamente como ponto de partida na obra de Susana Torres circula continuamente no espectáculo através do vídeo, através de uma personagem inscrita na obra – que se desdobra na pessoa de Rudolf Schwarzkogler –, e também no relato do apresentador que explica como estes artistas⁵ utilizavam os seus próprios corpos e os seus fluidos (urina, sangue, excremento, sêmen, escarros) como suporte para as suas acções, e que "mediante condutas violentas buscavam a revolução dos sentidos no espaço público, através da conduta animal e da dor" (*Ibidem*: 4). Por sua vez, estas referências – entre outras – dão azo a questões específicas acerca da natureza da arte, suas condições e limites.

II. Arte ou delito?

As interrogações acerca dos limites da arte que os actores de *Manifesto* colocavam a partir do palco costumam não só alimentar obras artísticas – como ocorre neste caso e em muitíssimos outros –, como, por vezes, projectar-se também muito para além do mundo da arte e da crítica: assim parece demonstrá-lo o caso do artista costa-riquenho Guillermo Vargas.

No ano de 2008 reuniram-se um milhão de assinaturas para impedir que Vargas, qualificado como artista cruel, participasse na próxima Bienal Centro Americana da Arte de Tegucigalpa. A forte polémica em torno dos limites da arte e do delito foi suscitada pela "obra" que este artista apresentou, o ano passado, numa

⁴ Escreve-se no caderno de apresentação da obra.

⁵ Faz-se referência, principalmente, a Ganther Bruss, a Otto Muhl, a Hermann Nitsch e ao já mencionado Rudolf Schwarzkogler, que acabou por se suicidar. Durante o espectáculo a personagem do Apresentador vai mencionando estes artistas, representados nos vídeos, ao mesmo tempo que declara: "A linha que apresentou o maior grau de transgressão e violência destes movimentos (*body art*) foi o activismo vienense, desenvolvido entre 1965 e 1970".



galeria das Honduras: um cão esfomeado e enfermo, preso a uma parede. Vargas deu o nome de Natividade a este animal em "homenagem" a um homem que foi devorado por um cão.

Um dos promotores desta campanha – atrás da qual se encontra também a Sociedade Mundial para a Protecção dos Animais – é o proteccionista espanhol Jaime Sancho, que afirma: "o juízo moral sobre este senhor já está ditado, o mundo inteiro sabe que Guillermo Vargas é um torturador de animais e que em 'nome da arte' a sociedade internacional não admite tudo".

Pelo seu lado, Vargas considera que, se a sociedade "não admite tudo" no terreno da arte, o mesmo não se passa no da realidade. Em declarações à imprensa Vargas disse: "o importante é a hipocrisia das pessoas: um animal assim converte-se em foco de atenção quando o colocamos num local onde as pessoas vão ver arte, mas não quando está na rua morto de fome. Passou-se o mesmo com *Natividade Canda*: ninguém se sensibilizou com ele até os cães o comerem. Ninguém libertou o cão nem lhe deu comida ou chamou a polícia. Ninguém fez nada".

Dizer não

Há toda uma produção artística, muito díspar em termos estéticos e ideológicos, em que a violência tem presença decisiva e que parece responder tanto ao clima cultural e político dominantes como às tendências que marcam a cultura de massas. Uma cultura em que – como se assinalava anteriormente – se constata permanentemente um crescente aumento do sadismo e da violência. As imagens violentas são parte quase normal de uma cultura em que "a comoção se converteu na principal fonte de valor e estímulo do consumo" (Sontag 2004: 32), uma estratégia decisiva na hora de chamar a atenção sobre a própria produção artística que deve desafiar o contínuo fluxo de imagens a que nos encontramos sobreexpostos.

Abundam relatos que apresentam, sem descriminar, acções violentas de forma muito crua e "de canibalismo urbano sem nenhum horizonte de ideias, inclusivamente com uma recusa sacrificial em relação a qualquer ideia geral" (Trias e Argullol 1992: 12); para o filósofo espanhol Eugénio Trias, estas obras permitir-nos-iam compreender, pela negativa, o horizonte da época, mas o mais apelativo e o mais atemorizante talvez se encontre nessa recusa que qualifica como "sacrificial", e que, na sua perspectiva, poderia conduzir a um "totalitarismo sem ideias" (*Ibidem*) incentivado pelo ressurgimento do medo na fortaleza do Ocidente.

Como reagir criticamente a esta produção? Talvez seja um bom exercício "resistir à atmosfera da época", como sugeria Albert Camus; dizer não, em primeiro lugar a si próprio como crítico, no sentido de não se vergar às correntes em voga, arcando com o custo que isso possa acarretar; não porque se seja dono da verdade no que respeita à redenção das relações complexas entre estética e violência, ou à determinação do grau de horror ou de crueldade admissível em cena. Talvez não tenhamos a resposta certa, nem saibamos "a verdade" a respeito destes temas, mas sabemos bem o que é mentira e resta-nos, pelo menos, a possibilidade de dizer, com Camus, que "não mentimos".

Experimentação de *hominis natura*

É certo que a violência se transforma, como se transformam também as suas formas de representação. Ao longo dos séculos os cenários das guerras foram mudando à medida que mudavam os armamentos. Actualmente fazem-se experiências com as armas farmacológicas – ligadas aos avanços das ciências médicas. São estudos que operam na fronteira da legalidade e constituem "uma séria ameaça para a humanidade", como afirma Vivien Nathanson, da Comissão de Ciência e Ética da Associação Médica Britânica.

Há amargos exemplos do uso de drogas como armamento (no Vietname, na Irlanda do Norte), mas o caso que desencadeou um gigantesco alarme foi o trágico acontecimento que teve lugar em Moscovo durante o assalto ao Teatro Dubrovka, no ano de 2002, onde se propagou pelo sistema de ventilação um derivado da droga fentanyl, mais forte do que a morfina. Espera-se, e não sem pânico, que estas armas mudem o cenário das guerras: agora será o corpo o campo de batalha e "a orgia da irracionalidade" – no dizer de Benedetto Croce – consumir-se-á nele. Práticas inumanas? É válida essa qualificação ou terá já perdido todo o significado?

Nestas circunstâncias, como distinguir o humano do inumano? Qual a moldura crítica que o produz? O que

<

v

Cleansed / Purificados,

de Sarah Kane,

enc. Mariano Stolkiner,

Sala Teatro Ferroviário

El Gato Viejo,

Atelier de Carlos Regazzoni,

Buenos Aires, Argentina,

2007

[cortesia de autora].

<>

v

Manifiesto vs Manifiesto,
de Susana Torres Molina,
dir. Susana Torres Molina-
Marcelo Mangone,
Sala Beckett, Buenos Aires,
Argentina, 2007
[cortesia de autora].



distingue e, ao mesmo tempo, o que aproxima o humano do animal? Essa diferença – essencial para a nossa cultura – ameaça apagar-se, e quais seriam as suas implicações? Giorgio Agamben sustenta que o que está “em jogo nesta diferença é a experimentação cognitiva que, em última análise, diz respeito à natureza do homem. (...) Quando a diferença desaparece e os dois termos chocam um contra o outro – como parece acontecer hoje – também a diferença entre o ser e o nada, o lícito e o ilícito, o divino e o demoníaco, diminui, e em seu lugar aparece qualquer coisa para a qual até os nomes parecem faltar-nos. Talvez também os campos de concentração e de extermínio sejam uma experiência deste gênero, uma tentativa extrema e monstruosa de decidir entre o humano e o inumano que acabou por envolver na sua ruína a própria possibilidade de distinção” (Agamben 2006: 49).

As reiteraões significativas da arte

Figurar tanto o sofrimento como a guerra e a morte tem sido um objectivo permanente não só da arte contemporânea, mas da de todos os tempos. A razão da persistência deste objectivo desafiador na arte tem merecido diversas respostas. Umberto Eco, no seu livro *História do feio*, pergunta-se “E se os *cyborg*, *splatter* e mortos vivos forem simples manifestações superficiais, enfatizadas pelos meios de comunicação, mediante as quais exorcizamos uma fealdade muito mais profunda que nos assedia, nos aterroriza e gostaríamos de ignorar?” (Eco 2007: 431-437). No dia-a-dia, afirma o autor, estamos rodeados de espectáculos horríveis, de acontecimentos violentos e lacerantes: imagens de crianças mortas de fome, de países onde os invasores violam as mulheres e de outros onde se torturam seres humanos. São-nos apresentadas imagens “de esqueletos vivos a entrar na câmara de gás”, vemos imagens de membros destroçados pelo estouro de edifícios ou aviões; todos sabemos que estas coisas são feias, não só do ponto de vista moral, mas também físico, “porque provocam desagrado, medo, repulsa, para além de outros sentimentos como revolta, solidariedade, piedade ou desprezo [e] nenhuma consciência da relatividade estética” (*Ibidem*) pode impedir que sejam reconhecidos como feios e que seja impossível transformá-los em objectos de prazer.

Compreendemos então porque é que, ao longo das diversas épocas, a arte reitera repetidamente a representação do feio e que, embora a sua voz seja marginal, quer recordar-nos que “apesar do optimismo de alguns metafísicos, neste mundo há algo irredutível e tristemente maligno” (*Ibidem*), conclui Eco, convidando a entender a deformidade como drama humano.



Muitas obras de arte, para além de recordarem o carácter “irredutível e tristemente maligno” deste mundo, como assinala Eco, funcionam como “verdadeiras máquinas de pensar” – sobretudo no terreno do documentário – capazes de libertar a palavra e de fazê-la circular, pô-la em jogo, para trazer à superfície as disfunções de uma sociedade enferma, despertar as consciências e construir testemunhos. Construir, quem sabe, nesses momentos de graça, o “ser com”.

É possível, no entanto, inventar territórios que se possam partilhar? Talvez devesse dizer como Ernst Bloch que professo um “optimismo de luto”, que me permite combinar a esperança com o cepticismo, uma esperança paradoxal que alimenta as minhas apostas na labuta diária do teatro e da vida.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2006), *Lo abierto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
 BATAILLE, Georges (2006), *Les larmes d'Éros*, Paris, Éditions 10/18.
 DOUGLAS, Mary (2007), *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Buenos Aires, Nueva Visión.
 ECO, Umberto (2007), *Historia de la fealdad*, Buenos Aires, Ed. Lumen.
 FRAPPIER-MAZUR, Luciente (2006), *Sade y la escritura de la orgía*, Buenos Aires, Ed. Artes del Sur.
 MOLINA, Susana Torres (2007), *Manifiesto vs Manifiesto*, original inédito cedido pela autora.
 RÜDIGER, Safranski (2002), *Nietzsche: Biografía de un pensamiento*, Barcelona, Tusquets.
 SONTAG, Susan (2004), *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara.
 TRIAS, Eugénio e ARGULLOL, Rafael (1992), “Ideas para mirar el mundo: Diálogo entre Eugénio Trias y Rafael Argullol”, *Suplemento Futuro*, Março, p. 12.



<
 Krystian Lupa,
 cerimónia de entrega do
 Prémio Europa,
 Teatr Polski,
 Scena im.
 J.Grzegorzewskiego,
 Wrocław,
 5 de Abril de 2009,
 fot. Zbyszek Warzyński.

Prémio Europa para o Teatro 2009 Alguns apontamentos críticos

Paulo Eduardo Carvalho

O Prémio Europa para o Teatro teve, este ano, a sua 13.ª edição na cidade de Wrocław, na Polónia, entre os dias 31 de Março e 5 de Abril. Para lá de a principal distinção ter sido atribuída ao encenador polaco Krystian Lupa, a escolha de Wrocław resultou do facto de esta ter sido a cidade para a qual, em 1965, Jerzy Grotowski deslocou o seu "laboratório" e onde estreou o mítico espectáculo *O Príncipe Constante*, com o actor Ryszard Cieślak no papel do protagonista. 2009 foi, aliás, declarado o "Ano Grotowski" pela UNESCO, facto que plenamente justifica a cooperação do Instituto Grotowski nesta edição do Prémio Europa e a realização de um colóquio, promovido pela Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT) subordinado ao tema "A representação antes e depois de Grotowski". Para além do patrocínio e apoio da União Europeia e do Parlamento Europeu, esta edição do Prémio Europa contou ainda com o apoio do Município de Wrocław e do Ministério da Cultura polaco, tendo envolvido, como habitualmente, a colaboração de diversas outras entidades, como a União dos Teatros da Europa, a AICT, o Instituto Internacional do Teatro do Mediterrâneo, o Instituto Internacional do Teatro e a Associação Europeia de Festivais.

Criado para promover o conhecimento do teatro na Europa, através do desenvolvimento das relações culturais e do enriquecimento de uma consciência colectiva, ao longo dos seus 22 anos de existência e das suas 12 edições, o Prémio Europa para o Teatro já distinguiu com o seu mais alto galardão criadores como Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil, Peter Brook, Giorgio Strehler, Heiner

Müller, Robert Wilson, Luca Ronconi, Pina Bausch, Lev Dodin, Michel Piccoli, Harold Pinter, Robert Lepage, Peter Zadek e Patrice Chéreau. Com apenas 10 edições, o Prémio Europa para as Novas Realidades Teatrais tem sido mais abrangente, embora também, por vezes, mais confusamente prolixo, distinguindo realidades muito diversas, algumas das quais, nestas duas últimas décadas, o espectador português foi tendo a oportunidade de conhecer: Anatoli Vassiliev, Giorgio Barberio Corsetti, Els Comediants, Eimuntas Nekrosius, Théâtre de Complicité, Carte Blanche – Compagnia della Fortezza, Christoph Marthaler, Royal Court Theatre, Theatergroep Hollandia, Thomas Ostermeier, Societas Raffaello Sanzio, Heiner Goebbels, Alain Platel, Oskaras Korsunovas, Josef Nadj, Alvis Hermanis, Biljana Srbljanović, Rimini Protokoll, Sasha Waltz e Krzysztof Warlikowski. Nesta 13.ª edição, um júri – assaz "masculino", diga-se – constituído por Franco Quadri, Renzo Tian, Georges Banu, Manfred Beilharz, Jean Claude Berutti, Alexandru Darie, Marina Davydova, Ian Herbert, José Monleon, Milos Mistrik e Arthur Sonen distinguiu com o Prémio Europa para o Teatro, como atrás já se adiantou, o encenador Krystian Lupa, tendo o prémio para as Novas Realidades Teatrais sido distribuído por cinco criadores bem distintos: o belga Guy Cassiers, o italiano Pippo Delbono, o argentino-espanhol Rodrigo Garcia, o húngaro Árpád Schilling e o francês François Tanguy e o seu Théâtre du Radeau.

Uma das dimensões mais apreciáveis do Prémio Europa vem sendo o esforço de efectiva celebração dos seus premiados, seja através da apresentação de espectáculos,

<>

Factory 2,
textos, direcção e
cenografia de Krystian
Lupa,
Wytwórnia Filmów
Fabularnych, Studio B,
Wrocław, 2009,
fot. Karol Liver.



>

*As presidentes
(Prezydentki)*,
de Werner Schwab,
encenação, cenografia e
música de Krystian Lupa,
Teatr Polski,
Scena na Ćwiebodziem,
Wrocław,
2009, fot. Zbyszek
Warzyński.



de algum modo, representativos da distinção que lhes é concedida, seja através da organização de encontros, colóquios e outras formas de debate público das carreiras respectivas. O teatro é, contudo, uma arte que – contrariamente, por exemplo, ao cinema ou às artes visuais – oferece particulares resistências a uma qualquer tentativa mais efectiva ou alargada de revisitação: para lá dos estudos já publicados ou dos registos vídeo que possam existir, não é fácil – pode dizer-se mesmo que é impossível – recuperar uma amostra significativa do que possa ter sido o percurso artístico de um criador cénico que já leve mais de dez, vinte, trinta ou quarenta anos de actividade. O programa final que é oferecido aos participantes destas edições do Prémio Europa é, assim, o resultado não tanto de escolhas deliberadas, mas de contingências de programação, isto é, da disponibilidade de determinados espectáculos e da sua possibilidade de apresentação num determinado lugar, durante o período de uma semana. E muito embora os diversos especialistas reunidos nos espaços de discussão se esforcem por oferecer uma visão mais alargada das obras dos diferentes criadores, por vezes até com o recurso a imagens, fotográficas ou em vídeo, acabam sempre por ser os espectáculos apresentados os veículos mais imediatos e mais marcantes para aceder ao universo dos premiados.

Forçados a uma convivência próxima, durante o período de quase uma semana, os muitos participantes destas edições do Prémio Europa – entre jornalistas, críticos, programadores, e até mesmo criadores – vão tendo a oportunidade, mesmo quando não voluntária, de trocar opiniões sobre os espectáculos apresentados, manifestando entendimentos e sensibilidades tão diversas como diversa se revela, efectivamente, a paisagem teatral europeia neste início de milénio, e, desse modo, validando ou interrogando as escolhas do júri. Uma tal diversidade de reacções – perceptível, desde logo, através do comportamento dos espectadores durante os espectáculos e no momento final dos aplausos – leva-nos a interrogar o alcance ou a consequência do próprio exercício crítico, relativizando qualquer tentativa de recuperação da nossa experiência individual. É com esse tipo de consciência, de forma alguma inibidora da mais tenaz das convicções pessoais, que aqui se registam alguns apontamentos críticos em torno dos espectáculos apresentados em Wrocław e dos criadores distinguidos.

Do principal premiado, Krystian Lupa – conhecido sobretudo pelos seus trabalhos de adaptação cénica de grandes romances do cânone ocidental, como os de Dostoievski, Musil ou Bernhard, mas desconhecido dos palcos portugueses – foi possível ver três experiências



assaz distintas: *Factory 2*, "uma fantasia colectiva inspirada pela obra de Andy Warhol"; a sua encenação de *As presidentes*, de Werner Schwab (um texto revelado em Portugal pelo Teatro Aberto, em 1996); e um ensaio da primeira parte daquilo que virá a ser um novo espectáculo, um *Triptico* dedicado às figuras de Marilyn Monroe, Simone Weil e Gurdjieff. Se *As presidentes* permitiu confirmar um trabalho rigoroso na direcção de actores – subtil na exploração quase expressionista de uma espécie difícil de hiperrealismo –, o ensaio da primeira parte do referido tríptico, dedicado à figura de Marilyn Monroe, teve talvez como única utilidade vislumbrar o tipo de labor desenvolvido pelo criador na montagem de espectáculos como *Factory 2*, uma longa jornada cénica, com cerca de 7 horas de duração, com textos, encenação e cenografia do próprio Krystian Lupa.

Para lá do eventual prazer de vermos recriadas e animadas muitas das personagens desse quase mítico "bestiário" que efectivamente habitou a celebrada *Factory* de Warhol e que podemos só conhecer através de fotografias, o espectáculo do encenador polaco conseguiu proporcionar a experiência rara de partilha de um tempo e de um espaço, através de uma singular gestão, sobretudo, dos recursos expressivos dos cerca de 19 intérpretes do espectáculo. Instaladas num vasto espaço integralmente pintado de prateado, as personagens distribuíam-se, num

primeiro momento, por três sofás colocados frontalmente para a plateia, ali reunidos para assistir a mais um dos filmes do criador norte-americano, em colaboração com Paul Morrissey, *Blowjob*, oferecido na sua integralidade simultaneamente às personagens e aos espectadores. Muito mais do que o fascinante rigor expressivo – verdadeiramente físico, na atitude e na respiração – com que todos os intérpretes davam corpo àquela espécie de galeria de *freaks*, o que *Factory 2* conseguiu foi criar uma atmosfera, na qual o tempo se desenrola com uma inquietante lassidão e uma só aparente auto-indulgência criativa, em tudo evocativa da experiência artística e comunitária em torno da qual o espectáculo de Lupa desenvolvia a sua muito particular "fantasia". Partindo dessa inicial apresentação colectiva, o espectáculo organizava-se, depois, em torno de cenas dedicadas a conjuntos mais reduzidos de personagens, em situação de interacção directa ou diferida ou em simples monólogos. Explorado na sua dimensão quase vampírica, o processo criativo de Warhol conhecia um momento de mais intensa exploração numa cena extraordinária em que dialogava ao telefone com Brigid, uma personagem mergulhada numa solidão desesperada que vai com ele partilhando as suas obsessões associadas à limpeza e à arrumação, enquanto o artista, motivado por uma referência inicial da mesma Brigid a um programa de televisão sobre as execuções por cadeira eléctrica, vai pintando um quadro sobre o tema. Quase beckettiano, na sua dimensão obsessiva com o pormenor, o discurso de Brigid, projectado no ecrã sobre o palco, constituiu uma das sequências mais marcantes de um espectáculo sem dúvida raro, singularmente investido, não obstante a sua reconhecida origem em exercícios de improvisação.

Os espectáculos dos distinguidos pelo Prémio das Novas Realidades Teatrais permitiram confirmar a já referida diversidade de propostas contempladas e de experiências proporcionadas, entre o entusiasmo de novas descobertas, a sobrevivência de algumas perplexidades e a confirmação de desagradáveis decepções. Guy Cassiers, o actual director do Teatro Municipal de Antuérpia, apresentou *Vermelho fundo*, adaptação do texto homónimo de Jeroen Brouwers, uma espécie de lamento pela morte da mãe e a recordação da experiência vivida num campo de concentração japonês durante a Segunda Guerra Mundial. Servido por um intérprete de excepção, Dirk Roofthoof, o espectáculo de Cassiers oferecia-se como uma espécie de poema cénico, de concepção rigorosa e extrema consequência expressiva, particularmente no uso da luz e da projecção de imagens vídeo captadas em directo, projectando o palco para novos espaços do

>

Persona Tryptyk,
textos, encenação e
cenografia de Krystian
Lupa, Studio ATM,
Wroclaw, 2009,
fot. Karol Liver.

^

<

Vermelho fundo
(*Sunken Red*),
a partir do romance de
Jeroen Brouwers,
encenação de Guy Cassiers,
Teatr Polski, Scena
im.J.Grzegorzewskiego,
Wroclaw, 2009,
fot. Zbyszek Warzyński.

>

História de uma viagem
teatral
(*Storia di un viaggio*
Teatrale),
de Pippo Delbono,
Wrocławski Teatr Lalek,
Wrocław, 2009,
fot. Karol Liver.

imaginário, explorando as potencialidades do ecrã na abertura da cena tanto ao infinitamente íntimo como ao infinitamente grande, na formulação feliz de Béatrice Picon-Vallin (1998: 27).

Pippo Delbono é um criador que, nos últimos anos, tem tido uma presença regular em Portugal, com a apresentação de *A raiva*, *Guerra* e *O silêncio* no Centro Cultural de Belém, em 2004, e *Êxodo*, no mesmo CCB, mas este no âmbito do Festival Internacional de Almada, em 2006. Em 2007, foi a vez de *O tempo dos assassinos*, na Fundação de Serralves no Porto, justamente um dos espectáculos apresentados em Wrocław, juntamente com uma espécie de conferência-performance, *História de uma viagem teatral aos lugares por descobrir entre a fúria e o amor, a solidão e o encontro, o constrangimento e a liberdade*, e o mais ambicioso *Esta escuridão feroz*, livremente inspirado no livro homónimo de Harold Brodkey, um relato autobiográfico sobre um destino marcado pela SIDA.

Não obstante a intensidade quase selvagem ou a rude beleza de alguns momentos – comovente a breve sequência de *À espera de Godot* com Bobò, um dos seus mais icónicos intérpretes, em *História de uma viagem...*, e fascinante o início de *Esta escuridão feroz* –, há na prática artística de Delbono algo que desperta algumas reservas inquietantes, seja no uso abusivo da banda sonora, que por vezes se substitui ao labor mais exigente das linguagens da cena, seja na por demais indulgente construção dos próprios espectáculos, assentes numa dramaturgia de simples sucessão de quadros ou de números. Entre a manifestação mais surpreendente e expressiva de um “teatro pobre” – caso do fundador *O tempo dos assassinos*, de 1986 – e a quase barroca acumulação de efeitos, por via da música, das silhuetas e dos contrastes cromáticos dos figurinos, do recorte físico dos próprios intérpretes – como em *Esta escuridão feroz* –, este é um teatro, sem dúvida, capaz de produzir os maiores arrebatamentos, mas também de levantar as mais sérias questões sobre as regras do seu funcionamento.

Mais inequivocamente falacioso nos seus pressupostos artísticos e mais desabridamente demagógico nas suas propostas pareceram dois dos trabalhos de Rodrigo Garcia apresentados em Wrocław, *Acidentes (matar para comer)* e *Lança as minhas cinzas sobre Mickey* – foi ainda apresentado *O cão*, uma performance realizada com actores polacos. O criador argentino, mas fixado em Espanha, tem sido uma presença regular no Citemor, o Festival de Teatro de Montemor-o-Velho, com a sua companhia, La Carniceria Teatro, tendo apresentado, entre 2002 e 2006, diversos espectáculos como *A história de Ronald, o palhaço do McDonald's*, *Comprei uma pá na Ikea para cavar a minha*



sepultura, o já referido *Acidentes e Aproximação à ideia de desconfiança*, a que se acrescenta ainda *Levantem a cabeça do chão, cabrões!*, um trabalho apresentado no Porto, no Rivoli Teatro Municipal, em 2005, no âmbito de uma edição do Projecto Thierry Salmon. Intensamente “performativo”, no sentido em que está mais interessado em explorar breves acontecimentos cénicos do que em construir qualquer tipo de ficção dramática, este é um teatro que parece cair na absurda armadilha de se desenvolver socorrendo-se das próprias realidades que, aparentemente, se propõe combater ou, mais ingenuamente, denunciar. O próprio “adormecimento” ou insensibilização induzida pelos meios de comunicação na nossa sociedade capitalista globalizada parece acabar por encontrar paralelo no *zapping* aparentemente irrelevante de imagens com que Garcia constrói os seus espectáculos, um *cocktail* de situações completamente desprovidas de uma qualquer interrogação expressiva – acreditando na sua simples capacidade de chocar – ou de investimento imaginativo. Um equívoco que parece ter encontrado um inesperado reconhecimento institucional.

Num quase extremo oposto parecem situar-se os espectáculos que François Tanguy vem construindo com o seu Théâtre du Radeau, de que Lisboa pôde ver um exemplo, *O canto do bode*, em 1992, no âmbito da segunda

>

O tempo dos assassinos
(*Il tempo degli assassini*),
de Pippo Delbono, Teatr
Muzyczny Capitol,
Wrocław, 2009,
fot. Zbyszek Warzyński.



edição do efémero Festival Internacional de Teatro, e o Porto, mais recentemente, um outro, *As cantatas*, durante a alargada programação internacional do Teatro Nacional S. João para a Capital Europeia da Cultura em 2001. Era justamente a propósito desse já antigo *Canto do bode* que o nosso colega Jean-Pierre Han escrevia, em 1991, que “Os espectáculos de François Tanguy e do Théâtre du Radeau possuem essa virtude essencial, e rara, de tornarem impossível qualquer discurso crítico” (2008: 73): há, na realidade, nestes espectáculos uma espécie rara de arte da metamorfose – o espaço cénico está em constante mutação, devido à incessante deslocação, operada pelos intérpretes, de telas, tábuas e outros materiais vários –, que se abre a instantes imagéticos de uma extraordinária fulgurância poética, que escapam ao esforço descritivo. O espectáculo apresentado em Wrocław voltava a convocar um termo musical, *Ricerca*, para configurar uma experiência hipnótica, muito devedora da liberdade experimental do primeiro modernismo, assente numa montagem de textos de diversos autores, nas mais diversas línguas – textos que parecem valer mais pela sua materialidade significativa do que por aquilo que nos possam comunicar, à imagem da laboriosa banda sonora, capaz de imprimir a todo o espectáculo uma espécie de propulsão frenética e surrealizante. Sobrevive, contudo, uma dimensão quase solipsista que em muito compromete uma comunicabilidade que se poderia desejar mais generosa.

Árpád Schilling – que apresentou uma inesquecível *Gaivota* em Lisboa, na Culturgest, em 2005 – não teve a possibilidade de levar a Wrocław nenhum espectáculo, tendo-se limitado a realizar, no final do colóquio que lhe foi dedicado, uma espécie de exposição ilustrada com breves sequências vídeo do trabalho mais recente que vem desenvolvendo com a sua renovada companhia, o Teatro Krétakör, sob o título de *Apologia de um escapologista: Um trabalho em curso do Krétakör*. O criador húngaro parece actualmente mais apostado em alargar o seu papel social, ultrapassando os enquadramentos tradicionais do



teatro, numa demanda de espaços mais comunitários para o exercício de uma intervenção criativa que se apresenta quase como uma espécie de “terapia cívica”. Ficou, assim, o vislumbre de uma nova experiência, nas fronteiras daquilo a que ainda poderemos chamar criação teatral, mas profundamente conduzida por um desejo de reinvenção das modalidades possíveis de intervenção na nossa dinâmica social comum.

Paralelamente ao programa do Prémio Europa, foi ainda possível ver espectáculos de companhias locais, como o Teatr Zar – uma estrutura de criação teatral cujas principais fontes de inspiração são as diferentes tradições musicais ocidentais e orientais – ou o Teatr Piesn Kozla, de que se falou no último número da *Sinais de cena* e que mostrou uma abordagem singular a *Macbeth*, de Shakespeare, num espectáculo intensamente físico e também musical, apostado numa quase quimérica pureza expressiva, de algum modo, ainda devedora da prática de Jerzy Grotowski. O Instituto que leva o nome do criador polaco, actualmente dirigido por Jaroslaw Fret e instalado no verdadeiro coração da cidade de Wrocław, apresentou também alguns trabalhos aos espectadores mais curiosos em testemunhar a continuidade de um dos mais radicais e influentes legados teatrais do século XX europeu, quanto mais não fosse pelo desafio lançado, como recorda Peter Brook (2009: 11), pela intensidade, honestidade e precisão do seu trabalho – valores assaz recomendáveis neste turbulento início de século.

Referências bibliográficas

- BROOK, Peter (2009), *With Grotowski*, Wrocław, the Grotowski Institute.
- HAN, Jean-Pierre (2008), *Derniers feux: Essais de critiques*, Carnières-Morlanwelz.
- PICON-VALLIN, Béatrice (1998), “Hybridation spatiale, registres de présence”, in *Les Écrans sur la scène*, dir. Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Age d'homme, 1998, pp. 9-35.

<

Esta escuridão feroz
(*Questo buio feroce*),
de Pippo Delbono,
Teatr Muzyczny Capitol,
Wrocław, 2009,
fot. Rafał Nowak.

<

Lança as minhas cinzas
sobre Mickey,
texto e direcção de
Rodrigo Garcia,
Wydawnia Filmów
Fabularnych,
Wrocław, 2009,
fot. Karol Liver.

>

Ricerca,
encenação, cenografia e
desenho de luz de
François Tanguy, Théâtre
du Radeau, Wydawnia
Filmów Fabularnych,
Wrocław, 2009,
fot. Zbyszek Warzyński.

Garcia de Orta e Alexander von Humboldt

Diálogo entre o longe e o longe (Lisboa – Goa)

Anabela Mendes

Grande meada temos para desempençar e
grandes nós para desatar ...

Garcia de Orta¹

1.

>1

Mahabharata,
enc. Irathakulangara
Rama Varrior,
Kerala Kathakali Center
(Kathakalimandapam),
Fort Kochi, 2008,
fot. Anabela Mendes.

Foi ao "Colóquio 11", dedicado por Garcia de Orta ao cardamomo, à malagueta e à caranda (sabe a uva, mas pode ser usada para fazer achar) que pedi de empréstimo a sua abertura para uma epígrafe, com a qual convivi ao longo de um ano e três meses (ainda não a abandonei...), o tempo de preparação do Projecto de Goa, chamemos-lhe assim. Forneceu-me o médico e botânico português do séc. XVI o mote nas palavras e na sua expansão, ao comparar-se ele próprio ao Grande Alexandre da Macedónia, não nos feitos, mas nas dificuldades, e assim me ensinou também que a paciência é uma qualidade essencial para estabelecer diálogo entre o longe e o longe.

Lisboa e Goa estão hoje à distância de 24 horas de avião. A experiência dá a ver que esse tempo se dilata muito para além dessa nossa percepção do tempo real, quando entramos numa outra cultura e num horizonte civilizacional de grande complexidade. Goa é, de certa maneira, um lugar suspenso entre culturas, religiões e costumes. Entre a Velha Goa, onde a História, a Arquitectura, a Arte e o culto religioso católico se entrecruzam numa miragem antiga, e a Nova Goa – mais conhecida como *Pangim* (para os portugueses) *Panjim* (para os ingleses), *Panaji* (para os indianos a partir de 1961), mas ainda *Ponnje* em concaním, a língua local, que continua a ser ensinada nas escolas –, circulam mundos vibrantes de contrastes cheios de mistérios e enigmas.

De uma enorme doçura e profunda afabilidade, os goeses parecem ocultar em si mesmos o secreto modo de como vêem a vida, de como nela são iniciados. Sempre que nos perguntamos: "O que estarão de facto a pensar?" "Que haverá para além do olhar brilhante e do sorriso que deslumbra?", jamais seremos respondidos, porque qualquer que fosse a resposta, ela nunca identificaria aquilo que desejamos saber de alguém que não se deixa a si próprio roubar.



¹ In *Coloquios dos Simples he drogas e cousas medicinais da India, e assim de algumas frutas achadas nela onde se tratam algumas cousas tocantes a medicina prática, e outras cousas boas*, edição impressa em Goa, em 10 de Abril de 1563, reprodução fac-similada, Lisboa, Academia das Ciências, 1963, p. 45.

2.

A nossa viagem a Goa (23.11.-29.11.2008) nasceu com um projecto entre culturas, em torno dos cientistas, humanistas e viajantes Garcia de Orta (1501-1568) e Alexander von Humboldt (1769-1859). A Europa foi berço de ambos, à distância de três séculos, tendo-lhes concedido,

a cada um e segundo as suas particularidades, ampla matriz cultural e civilizacional. E foi justamente essa formação em espírito aberto e crítico que fez despontar inconformismo e inadaptação perante um meio hostil, retrógrado e provinciano, em Orta e Humboldt. O primeiro procura largueza de vistas e saberes em terras indianas, o segundo aventura-se nas ciências, a que chamaríamos hoje do ambiente, e pratica-as em viagem e em laboratório natural, cruzando rotas tão distantes como o continente americano e o continente asiático até às fronteiras com a China.

Experimentámos o diálogo entre os dois viajantes em projecto português (Lisboa, Maio de 2007), internacional e transdisciplinar, e em projecto europeu (Colónia, Setembro de 2007) de âmbito idêntico. A realização e participação nestes encontros científicos e a apresentação de um espectáculo em Lisboa despertaram a nossa vontade de ir mais além. A inspiração de vida fascinante e aventureira dos nossos mestres Orta e Humboldt impeliu-nos para que tentássemos aprender a conhecer, pelo menos um dos lugares, sobre os quais tão miticamente trabalhávamos há tanto tempo. É claro que não era o conhecimento museológico que procurávamos. Esse estava nos livros, nos arquivos, talvez em alguns mapas e desenhos. Quisemos então experimentar a comunicação viva com indianos. Propusemos a europeus de Lisboa, Paris e Colónia a partilha de uma pequena embaixada de Ocidente para Oriente. Convidámos portugueses e indianos a viverem em Goa, Bangalore, Bombaim, e Trichur, que conosco marcassem encontro na cidade que, em 1534, recebera para sempre o médico, farmacologista e botânico de Portugal.

Chegámos ao destino vindos de diferentes rotas, espalhámo-nos pela Pangim de muitas grafias e sinestias, virada sobre o rio Mandovi e o Mar Árabe. Muitos de nós optaram por habitar num antigo solar do séc. XVII, hoje transformado em modesta estalagem, no Bairro das Fontainhas, ainda o mais português de todos os lugares em Goa, e aquele onde as portadas das janelas conservam incrustadas filas de fragmentos em madrepérola como coadores de luz desde há centenas de anos.

3.

Elegemos a cidade de Goa como aquele simbólico lugar a oriente que, em sentido lato, podia, nem que fosse por uma só vez, associar a Europa à Ásia com um programa cultural e científico com suporte na transversalidade e no mútuo enriquecimento, realizado a pensar no futuro, naquele futuro que cada um de nós também seria capaz de construir se quisesse verdadeiramente manter as pontes

entre o longe e o longe. Ai teve lugar, no International Centre de Goa (Dona Paula), durante dois dias, o último colóquio internacional e transdisciplinar, intitulado *Garcia de Orta and Alexander von Humboldt: Across the East and the West*. A Universidade de Goa recebeu o lançamento do primeiro Livro de Actas deste projecto, uma palestra sobre Sophia de Mello Breyner e outra sobre "O português na Ásia". O CLP - Instituto Camões em Goa abriu as suas portas para a oficina de movimento (ver aqui texto de Alexandre Calado pp. 71-73). Em Alto Porvorim, pequena aldeia a norte de Goa, O Centro S. Francisco Xavier de Investigação Histórica recebeu uma sessão de leituras de poesia portuguesa. De volta ao Bairro das Fontainhas, numa casa de arquitectura indo-portuguesa, adquirida e recuperada pela Fundação Oriente, tiveram lugar a exposição de fotografia designada de *Portulíndia* e a apresentação da peça de teatro *Por mares já há muito navegados*.

4.

A peça de teatro *Por mares já há muito navegados* (transformação de um ponto de vista a partir do verso de Camões), escrita em 2007, foi concebida com o propósito de adequar a ideia de colóquio às duas figuras inspiradoras deste projecto trifásico. Alexander von Humboldt e Garcia de Orta mantêm regular conversação com interlocutores privilegiados. O primeiro, com o seu acompanhante de viagem ao continente americano, o médico e botânico francês Aimé Bonpland (1773-1858; o segundo, em viagem mental, com uma personagem inventada e de natureza retórica, Ruano, criada por Orta em *Colóquios dos simples* para mais habilmente se defender do ponto de vista relacionado com o conhecimento científico tradicional e mais ortodoxo, e do qual o botânico português se sentia já muito distante. A argumentação entre as duas vozes ganha assim mais relevo, ao mesmo tempo que Ruano desempenha ainda, na criação literária ortiana, a função de produzir com regularidade discurso fático apropriado, de tal modo que a obra adquira maior vivacidade e se torne mais acessível a sua compreensão para os leitores não especializados.

A partir destas premissas nasceram desdobramentos de personagens a pares e em curtos recortes, numa progressão que se quis do presente para o passado e de ocidente para oriente. A linguagem utilizada em cada cena evolui da palavra ou curta expressão em série, como enunciação de nomes ou expressões que identificam o tributo do mundo ao cientista alemão Alexander von Humboldt, passando pelo discurso com abundante

<2 >3

v4

Mahabharata,
enc. Irathakulangara
Rama Varrior,
Kerala Kathakali Center
(Kathakalimandapam),
Fort Kochi, 2008,
fot. Anabela Mendes.



terminologia científica que caracteriza a produção diarística e as cartas de Humboldt, até se alcançar a expressividade e infinita graça do português utilizado por Orta nos seus *Colóquios dos simples*.

Entre cada recorte ou cena foi tocada ao vivo música original de inspiração goesa, criada ou recriada pelo compositor e maestro Padre Bernardo Cota e executada pelos seus instrumentistas (Gorrete Pinheiro, 1.º violino; Anita D'Souza, 2.º violino; Celine Andrews, viola; Teresa Figueiredo, violoncelo; Susan Badyari, flauta; Rui Lobo, guitarra clássica, a solo). Quase todos vieram de Cunchelim, uma localidade a cerca de 14 km a norte de Goa.

A representação da peça em português (Alexandre Calado e Sandra Hung) com distribuição de versão em inglês (tradução de Sara de Mello) aos espectadores, teve ainda a particularidade de integrar no espectáculo de Goa dois actores amadores locais (Anju e Prajal Sakhardande, mulher e marido), ensaiados por Isabel Santa Rita Vaz, a quem foi pedido que abrissem a peça, explicando ao público em concanim, qual o assunto da obra. Neste diálogo de línguas e discursos tornou-se mais explícito o nosso propósito de criar uma relação de confiança sem que todos tivéssemos de ser postos à prova por aquilo que a cada um escapava.

A surpresa do espectáculo era ele estar à vista, sob jacarandás e muitas outras espécies vegetais, escutando-se todos os pássaros que também nos quiseram visitar e que aos músicos juntavam a sua voz espontânea. As possíveis ambiências naturais que circundaram Humboldt e Orta no seu viajar, renasciam naquela noite de Novembro nos jardins da Fundação Oriente. De dentro para fora do belo edifício seiscentista, em particular, de uma das fachadas, os actores transformavam-se para cada nova personagem e logo para a seguinte, atravessavam arcadas de século para século, contando-se em episódios da vida de Humboldt e de Orta, também com a nossa respiração.

Para lá dos muros de um espaço iluminado a propósito,



espreitavam homens, mulheres e crianças sem acesso físico ao local onde decorria a representação, mas não menos curiosos perante o que ali se passava. Que terão sentido perante tanta estranheza? Por certo que da experiência coincidente nasceram duas experiências que poderiam não coincidir e, sobretudo, deveriam ser sentidas como separadas. Inseparada adivinhava-se uma coincidência de duas coincidências.

Por mares já há muito navegados ganhara finalmente aquele sentido próprio do lugar, e que só por impedimento incontornável não acontecera também na América do Sul. E foi esse sentido que marcou como um selo vivo uma travessia que talvez não venha a conhecer um fim, porque embora todos saibamos do peso da distância física entre Goa e Lisboa, entre um e outro longe, a verdade é que a bondade de uma suspensão ou de um intervalo não reduz o mundo a um reflexo.

Aqui recordo todos aqueles que de um longe ao outro longe, sem excepção e sem nomeação, acreditaram neste projecto e se sentiram desencaminhados por esta causa nobre e venturosa. De todos sou devedora, pois comigo desmepeçaram fio a fio tantas meadas e não deixaram que um só nó ficasse por desatar.

Quatro notas sobre uma oficina em Goa

Alexandre Calado



<5 >6

Mahabharata,
enc. Irathakulangara
Rama Varrior,
Kerala Kathakali Center
(Kathakalimandapam),
Fort Kochi, 2008,
fot. Anabela Mendes.

1.
Goa, do quarto onde escrevo, é uma loja de bebidas, na Av. Corifeu de Azevedo Marques, duas ruas abaixo de onde moro há umas semanas, em São Paulo. Dia 1 de Abril faz cerca de quatro meses que facilitei com a minha amiga atriz Sandra Hung uma oficina de movimento em Pangim. Revejo notas, relembro, reflecto. Goa, para mim, começou como a terra de onde vieram os pais da Susana e do Roberto, os do Rui, a mãe da Beatriz e da Cláudia. E logo também a comida, ora caseira, ora de um dos muitos restaurantes que se encontram espalhados por toda a Lisboa – lassi de manga, caril de camarão com molho de coco, cheque-cheque de caranguejo, a chamuça estaladiça. Um moço que trabalha numa produtora local de televisão pergunta-me – "Consegue sentir o aroma da canela sob o anis estrelado e o chili verde?" – estamos a almoçar numa viela do Bairro das Fontainhas, em Pangim. Aqui, em São Paulo, como em outras partes do globo, a Índia invade as casas, de segunda a sábado, no horário nobre e em versão *digest*. No letreiro por cima da loja lê-se "Bebidas nacionais e importadas." Entro na loja, estamos ainda em Março. Mais de metade do espaço está ocupado com garrafas desse sumo fermentado de uva que hoje é produzido nos quatro cantos do mundo – Austrália, Chile, Portugal, Argentina, França, Itália, Califórnia, sou informado que o Uruguai tem vinhos muito bons. A possibilidade de oferecer esta oficina de movimento surgiu no âmbito de um projecto sobre viagens, um projecto marcado por movimentos interculturais, derivas transcontinentais. Estou em Goa, na loja de bebidas; o rapaz que trabalha aqui fala-me das preferências nacionais e diz-me que o brasileiro gosta de vinhos frutados e com aromas de baunilha. A dado momento, eu e a Sandra decidimos trabalhar na oficina uma qualidade de tempo, um espectro de estados tensionais e um imaginário influenciados pelo *butoh* – o *butoh* partilha com a enofilia e com a gastronomia o prazer da sensação detalhada.

2.
Caminho ao longo da praia, numa tarde de Novembro. Do caderno, leio: O que posso partilhar? Que tipo de espaço de criação é possível? Como engendrar uma prática crítica e consciente? Exmouth é uma pequena cidade balnear, no sudoeste da Inglaterra, que desce para o mar por ruas estreitas, pontuada por um farol altaneiro; pequenos casinos, carrosséis e barraquinhas de *fish 'n' ships* bordejam a costa. Observo as pessoas que caminham no calçada, jovens casais, pequenos grupos de idosos, um senhor que passeia com um cão – reflecto sobre experiências que moldam as geologias do corpo, debruço-me sobre a tectónica. Lembro que o *butoh* que há anos conheci em Almada, com a bailarina e pedagoga Maria Reis Lima, também perto do mar, continua a mover o meu corpo. Sinto que é honesto propor uma oficina sobre algo que é importante para mim e que acredito poder ser estimulante, escrevo por correio electrónico à Sandra. Desço para a praia, caminho, pouca areia e muito cascalho fazem do meu andar um titubear irregular – negoceio cada passo com a gravidade; o primeiro elemento da oficina em Pangim. Aqui ao lado, em Exeter, onde vim estudar *Intercultural Performer Training*, houve uma oficina de *butoh*, dirigida por uma moça australiana que agora reside no Reino Unido; lembrámos aí a influência decisiva da dança expressionista de Mary Wigman na génese do *butoh*. Assumo que trabalharei um *butoh*, desconheço tão pouco o exacto significado do termo: designação para dança ocidental, no Japão, referência a saudação imperial na qual se bate com os pés no chão; mas é este um dos fascínios, palavra a descobrir, género a inventar. Um primeiro elemento: andar, ver com os pés, ser puxado por um fio três dedos abaixo do umbigo. Continuo caminhando, encolhem as pessoas e as casas à medida que me afasto, eu mesmo vou ficando menor junto às falésias, na borda do mar imenso, sob o céu povoado de nuvens. A natureza afirma o seu carácter irreductível, saio do centro, as forças que dinamizam

Alexandre Calado
é licenciado em
Engenharia do
Ambiente, Faculdade de
Ciência e Tecnologia –
Universidade Nova de
Lisboa, Mestre em
História e Filosofia da
Ciência, pela mesma
Universidade, e
Licenciado em Teatro –
ramo Educação pela
Escola Superior de
Teatro e Cinema.
Prepara o seu
doutoramento em
Teatro e Educação na
Universidade de S.
Paulo. É ainda actor,
encenador e
investigador.

<7 >8

Mahabharata,
enc. Irathakulangara
Rama Varrior,
Kerala Kathakali Center
(Kathakalimandapam),
Fort Kochi, 2008,
fot. Anabela Mendes.



a matéria conquistam o plano, perco a certeza das fronteiras do corpo, cresce-me água na boca. Um segundo elemento do programa: os olhos fixos longe no horizonte, o olhar mergulhado para dentro do corpo. Hijikata Tatsumi é considerado um dos fundadores do *butoh* quando cunhou o termo *ankoku buyo* para o seu movimento vindo do lado da mais profunda escuridão humana, paisagem interior projectada no espaço, dança do avesso. O movimento no teatro trata da tensão entre um corpo imaginado e um corpo concreto – um corpo de sensação. Continuo a andar, os meus olhos perscrutam as pequenas pedras roladas pelo mar, depois paro e fico suspenso a contemplar o espaço aquoso imenso. Desaba a meu lado um pedaço da encosta barrenta, súbito som leitoso; babo – terceiro elemento da oficina em Goa. Aqui ao lado, Exeter, vi a alegria com que os meus colegas abraçaram o *butoh* como uma clareira de possibilidades infinitas, escrevo à Sandra por correio electrónico. Um terceiro elemento: cair e levantar, lentamente, ser puxado por um fio no topo da cabeça, empurrar o chão, vencer a gravidade. O trabalho é real, o corpo transforma-se. Sinto o *butoh* enraizado no meu corpo, magma deslocando-se, pressionando vapores, metamorfoseando a minha paisagem interior. Decidimos por correio electrónico que ambos participaremos dos exercícios propostos, faremos junto com os formandos, corpos que formam corpos. Apanho na praia três pequenas pedras roladas pelo mar.

3.

Amanhece domingo, em meados de Dezembro, a lua cheia ainda não se escondeu completamente, recolhem-se as cadeiras de plástico, arrumam-se os precários iodines e o equipamento de som, os actores desmaquilham-se depois da apresentação que durou toda a noite. Palakkad é uma cidade e o nome de um município do Estado de Kerala, rumámos para sul de Goa, fica numa depressão natural que liga este Estado ao de Tamil Nadu, pelo leste.

Uma experiência inesquecível – a céu aberto, mais de dez horas sem interrupção, sonoridades gritantes, o colorido dos figurinos e pinturas faciais, uma exuberância ao mesmo tempo rigorosa e coloquial dos actores-bailarinos, o público que conversa e dorme, que vem e que vai, na plateia, no bar, o movimento na sala onde se preparam os intérpretes. Os deuses aparecem na terra. Eu e a Sandra estamos exaustos. "No *kathakali* é preciso ter pernas fortes" – o actor e pedagogo Balasubramaniam dirige uma aula aberta, mostra-nos disciplinas rítmicas com os pés que lembram o método de treino desenvolvido por Suzuki Tadashi, exercícios com os olhos, dias antes, na capital Trivandrum. O professor marca os tempos percutindo um banquinho de madeira que demonstra sinais de cansaço, constrói-se um repertório de novos automatismos, a técnica faz-se corpo nos sete jovens alunos, uma segunda natureza é criada – uma técnica do corpo tem essa característica de ser sentida como da ordem do físico-químico por quem a faz, é um *habitus*. Quando ele fala comigo, as suas expressões confundem-se com as *bhavas* codificadas que estão nas fotografias, numa parede da sala, acima das nossas cabeças, os seus olhos dançam nas órbitas com as sobranceiras. Em Pangim, quarenta jovens entre os dezasseis e os vinte e dois anos apertam-se, caminham com um olhar misterioso e cheio, caem e levantam-se lentamente; impressionante ver quanto os corpos haviam já absorvido do primeiro para o segundo dia. Em Palakkad, a noite ameaça fugir para ocidente, sob a lua cheia os seis percussionistas e os quatro cantores que não estiveram juntos antes no palco, aquecem o clímax do espectáculo; assistentes de cena e alguns espectadores afastam cadeiras e mesas, algo vai acontecer, estou meio a dormir, meio acordado. A formação de um actor profissional de *kathakali* demora entre seis a oito anos, dependendo da profundidade e da extensão do repertório trabalhado, profundamente enraizado nos grandes épicos da literatura e nas estruturas da música

clássica, alicerçado na iconografia indiana e relacionado historicamente com uma mundivisão do corpo que tem elementos comuns com o *yoga* e o *kalaripayattu*.

"A personagem passa pela floresta e o que ela vê é estabelecido pelo intérprete" – diz Balasubramaniam; neste teatro codificado o actor encontra a sua liberdade na criação de um desempenho pessoal do repertório estabelecido. Em Pangim, dançamos o clássico "pilar de cinza"; no *butoh* como o conheço, a viagem, a natureza, as idades, o andrógino, a memória, o sonho, o monstro são alguns dos territórios onde cada um explora o seu *butoh*. O amplificador bate no vermelho, a música está altíssima, é inquietante, há uma luta em cena, os actores dançam vertiginosamente, fazem sons ululantes e avançam para a plateia; brincam e improvisam. Pergunto-me quanto pode a experimentação com o movimento no teatro contribuir para tomarmos consciência dos automatismos introjectados, para desimpedirmos certos fluxos anquilosados. Em Pangim, dançamos uma folha de papel que se desamarrota sozinha ao som do Carlos Paredes.

4.

Estou de volta a São Paulo, duas ruas acima de Goa, estou a escrever na cozinha. Pedi à Sandra que me escrevesse de Lisboa sobre a oficina e o que vimos, sem lhe mandar qualquer esboço do que já escrevera eu. Nos últimos momentos da oficina em Pangim, vimos um documentário sobre *butoh* e discutimos a oficina. Uma moça baixinha e de cabelo em frente aos olhos comenta com alegria que, pelo que lhe tinha sido exposto até ali, poderia ver dança em quase toda a parte. Um professor de liceu que estava presente observou que o impressionara a concentração e como cada diferença se destacava na simplicidade. Comentou-se quanto o *butoh* estava por definir por cada um, falámos sobre umas gravuras da Vieira da Silva que estavam no corredor, filmes de fantasmas, e Bollywood, o *bharatanatyam*, o Teatr¹. Transcrevo do texto da Sandra:

"Durante o meu percurso artístico, eu perguntei-me sobre as relações entre o teatro ocidental e o teatro oriental. Procurei explorar técnicas do teatro oriental, que experienciara, no estudo de textos dramáticos ocidentais: Posso aproximar-me com *butoh* de Tchekov ou de uma tragédia antiga? O que encontro quando trabalho Shakespeare ou Heiner Müller utilizando a técnica Suzuki? Como fazer renascer no teatro contemporâneo a ideia de ritual, de cerimonial, de celebração, de festa, de sagrado, de metamorfose, do inumano?" Sinto o *butoh* como uma possibilidade de intensificação e um espaço liso entre géneros, encontro de múltiplas singularidades. Lembro quanto a formação de actores e o teatro ocidental foram inspirados pelas práticas artísticas e espectaculares orientais, releio *Pour en finir avec le jugement de dieu* de Antonin Artaud, visito o trabalho da brasileira Lygia Clark. A Índia, agora, aumenta as minhas suspeitas de que o contacto com o outro pode-nos revelar possibilidades do que poderíamos ser. E também há uma série de afinidades portuguesas com o sul. "Todas estas inquietações aumentaram quando fiz a minha recente viagem de trabalho à Índia. Aí, fui surpreendida pela severidade, a beleza, a exigência, a honestidade e a generosidade quando conheci o *kathakali*. O fazer artístico não pode ser considerado um luxo desnecessário, que tal colocá-lo na roda dos alimentos?"

Nota sobre as imagens

A sequência das imagens apresenta diferentes episódios do *Mahabharata* trabalhado por Irathakulangara Rama Varrior: (1) explicação da simbologia dos movimentos; (2) momento de abertura da representação; (3) início da representação de Arjuna, famoso arqueiro e o terceiro príncipe Pandava; (4) Arjuna na busca da perfeição no uso do arco; (5) o deus Shiva disfarçado de caçador da floresta; (6) a deusa Parvathi disfarçada de mulher de caçador e, à esquerda, o deus Shiva; (7) antes do duelo entre o deus Shiva e Arjuna, depois deste último ter morto um javali; (8) a deusa Parvathi e o rei Duryodhana, depois de o deus Shiva ter castigado Arjuna pelo seu egotismo.

¹ "Teatr" é um género teatral específico de Goa que, segundo alguns, parece descender da revista à portuguesa.

Divadlo é “teatro”, e que teatro!

Cristina Guerra

Praga tem uma vida cultural muito intensa: por todo o lado se desenvolvem e anunciam novos acontecimentos artísticos, entre exposições, concertos, festivais, ciclos de cinema e espectáculos de dança. E o teatro não foge à regra: esta cidade é merecidamente considerada um dos maiores centros europeus da arte teatral. O amor dos checos pelo teatro (em checo, *divadlo*) e por tudo o que tenha que ver com esta arte, aliado ao incontestável alto nível do desempenho dos actores, às interpretações interessantes dos encenadores e à própria natureza das suas experiências teatrais – tudo isto faz com que os teatros checos sejam realmente muitíssimo frequentados, não só pela população local, mas também por todos os que se interessam pela cultura deste país.

Historicamente, o teatro profissional checo apareceu no início do século XIX, aliado à vontade de os patriotas criarem uma cultura nacional viva e demonstrarem a unidade da nação. A fundação do Teatro Nacional (Národní Divadlo) em 1868 foi a grande manifestação deste desejo (e para a recolha de meios contribuiu todo o país, desde as mais pobres aldeias à cidade de Praga, juntando os camponeses aos representantes da aristocracia nesse projecto nacional). A constituição do teatro checo representou a separação do alemão, com base na composição de peças em língua checa (como as do dramaturgo de grande mérito J. K Tyl, 1808-1856). No mesmo sentido, desenvolveu-se também a ópera (com as obras de B. Smetana, 1824-1884, e A. Dvořák, 1841-1904) e o teatro de marionetas.

No início do século XX, começaram a fundar-se, um atrás do outro, os teatros dramáticos checos, como foi por exemplo o caso do grande Divadlo na Vinohradech, em 1907. Considera-se que o período de florescimento da arte teatral checa é o da Primeira República (1918-1945) e talvez tenha sido então que se formou um certo “culto” muito específico do teatro na sociedade, que sobrevive até hoje. Na altura, ganharam fama internacional as peças de Karel Čapek – *R.U.R* (1920) e *Doença branca* (1937), entre outras –, as experiências vanguardistas de Jiří Voskovec (1905-1981) e Jan Werich (1905-1980), com a formação do seu *Osvobozené Divadlo* (1923), e também as de E.F. Burian (1904-1959). Foi nesse período que se expandiram em grande número os géneros dramáticos e se desenvolveu o trabalho dos actores na linha de Stanislávski.

Depois de 1948, a reorganização da vida teatral foi assumida como questão de princípio e todos os teatros foram nacionalizados e utilizados como meios de

propaganda comunista; a estética pretendida era exclusivamente a do realismo socialista.

No início dos anos 50, na altura da EXPO-58 em Bruxelas, para apresentar da melhor maneira o “rostro nacional da Checoslováquia”, foi criado o supermoderno teatro *Laterna Magika* que, de forma quase milagrosa, antecipou a prática mundial do pós-modernismo com as suas colagens e uma total mistura dos géneros. O *Laterna Magika*, produzindo uma combinação de drama, bailado e cinema, é hoje em dia um dos teatros mais visitados, apesar de se ter tornado um antro do *kitsch* mais dirigido aos turistas.

Nos anos 60, ganhou fama o “teatro de pequenas formas” (Na Zábřadlí, Semafor). De entre os dramaturgos, destacou-se uma jovem geração que integrava Pavel Kohout, Václav Havel e Milan Kundera, enquanto na encenação se distinguiam Alfréd Radok e Jan Grossman. Todos estes artistas atraíam a atenção de um público muito vasto devido aos seus trabalhos de carácter informal e não conformista em relação à situação social da sua época, pelo que poderá dizer-se que foi nos espectáculos do teatro Na Zábřadlí que “cresceram” aqueles que viriam mais tarde a fazer a Revolução de Veludo de 1989.

No final dos anos 80, surgiu mais uma tendência do moderno teatro checo, imitando a tradição do *décadence* do século XIX, que os surrealistas checos promoveram em meados do século XX. O “teatro negro” continua ainda hoje a trabalhar neste estilo, na fronteira entre realidade e fantasia.

Actualmente existem mais de 50 teatros dramáticos em Praga. Os repertórios são muito variados, integrando peças contemporâneas de autores checos e europeus, mas também os clássicos, abordados ora de forma tradicional (o caso do teatro Na Vinohradech) ora através de novas perspectivas interpretativas e cénicas (como faz o teatro *Dejvické*). O Teatro Nacional e a Ópera Estatal (Státní Opera Praha), com o seu carácter de “teatros-museus”, recorrem repetidamente ao cânone da dramaturgia checa (no primeiro caso, há mais de cem anos que são apresentadas *A noiva vendida*, de B. Smetana (1866) e *A sereia*, de A. Dvořák (1900)), ou fazem encenações dos grandes clássicos europeus (por vezes, aliás, nem tanto clássicos, nem tanto europeus) no caso da Ópera Estatal. Contudo, nota-se uma certa preferência pelo romantismo europeu por parte da Ópera Estatal.

De entre os teatros dramáticos de maior interesse contam-se o *Divadlo pod Palmovkou*, o *Strašnické Divadlo*, o *Dejvické Divadlo*, Na Zábřadlí e o Teatro em Žižkov de Jára



<
Sclavi – Canção de um emigrante,
 enc. Viliam Docolomanský,
 Farm in the Cave 2008
 (Cécile da Costa,
 Maja Jawor,
 Hana Varadzinová,
 Róbert Nižník,
 Roman Horák,
 Jun Wan Kim
 e Eliška Vavříková),
 fot. Michal Selinger.

Cimrman (Žižkovské Divadlo Járy Cimrmana). Este último caso é um fenómeno impressionante da cultura checa: Járy Cimrman é uma figura fictícia, criada pelos actores famosos L. Smoljak e Zdeněk Svěrák, é um herói checo nacional dotado de todos os talentos, entre eles o da escrita (pertencem-lhe 14 peças), mas, antes de mais, provido de sentido de humor e de um conhecimento profundo da especificidade do carácter checo. As suas peças têm sido êxitos de bilheteira tão grandes que são necessários meses para se conseguir entrada.

Em relação aos teatros onde se pode ir mesmo sem se perceber a língua checa, existem os do "teatro negro" e vários teatros de marionetas que prescindem da palavra. No entanto, alguns outros teatros, talvez menos conhecidos mas que merecem uma especial atenção, são grupos de carácter alternativo. Um deles chama-se Farm in the Cave (Farma v Jeskiny) e é um teatro-estúdio criado em 2001, dirigido pelo encenador eslovaco Viliam Docolomanský. Trata-se de um grupo que baseia os seus espectáculos em tudo o que é possível fazer e mostrar em palco: seja com pantomima, dança, texto ou música. É um teatro que se pode considerar não tradicional e isso prende-se também com o efeito que os seus trabalhos criam no público – mais do que uma reacção racionalizada, as coisas que fazem em palco provocam verdadeiro impacto sensorial nos espectadores. O director artístico, que em 2007 concluiu a sua tese de doutoramento *Expressão como uma transmissão de experiência humana*, desenvolve nesta companhia os seus métodos de exploração do corpo e da voz, que pretendem que, entre espectador e actor, se dê um contacto que vai para além do que pode ser expresso pela linguagem falada. Partindo ou não de uma base textual, os espectáculos de Farm in the Cave resultam também de um trabalho de pesquisa muito especial: os elementos da companhia fazem expedições com o fim de estabelecerem contacto com culturas minoritárias e aí recolherem materiais para os seus espectáculos (música,

dança e histórias de vida). A primeira experiência deste género foi uma expedição à Andaluzia em 2001, onde o grupo estabeleceu contacto directo com a comunidade cigana, os toureiros, o flamenco, e estudou a vida de Federico Garcia Lorca (grande inspiração para Docolomanský). Baseado na vida e nos poemas do poeta, o espectáculo *Sonetos de amor sombrio (Sonnets of Dark Love)* foi o momento da fundação da companhia.

Um dos trabalhos mais recentes deste grupo é o espectáculo *Sclavi – Canção de um emigrante*, estreado em 2005. Baseado na novela de Karel Čapek, *Hardubal*, integra uma intensa pesquisa que o grupo levou a cabo nas aldeias rutenianas do leste da Eslováquia, entre 2003 e 2007, durante a qual os membros de Farm in the Cave recolheram cartas de emigrantes, canções étnicas e tradicionais, bem como rituais e depoimentos dos emigrados. Em Março de 2005 estrearam.

Sclavi é a história do sofrimento de um agricultor emigrante que regressa da América, chega à sua aldeia na Eslováquia e depara-se com um enorme vazio: a sua terra natal já não é a sua, os "seus" já não são os seus, todos o evitam e rejeitam. O "sonho americano" que resultou em desilusão, a não integração no país de "acolhimento" e, ao mesmo tempo, a perda das raízes – o tema não é novo mas não deixa por isso de ser importante. *Sclavi*, em latim, significa eslavos, mas também escravos, e isso lembra-nos também o típico fenómeno dos emigrantes eslavos como vítimas de exploração e exclusão social. A situação é aparentemente específica, mas o espectáculo é dirigido a toda a gente: a linguagem é antes de mais a da expressão corporal, com dança e música. Há também texto falado, mas, como se explica no programa, a língua usada é ucraniana, ruteniana, eslovaca, checa e inglesa, e ainda o dialecto da Eslováquia de Leste, pelo que nem sequer os checos percebem tudo, facto de menor importância, uma vez que a linguagem se torna entendível, ajudada que é pela sua redução ao som

^
<>
Sclavi – Canção de um emigrante,
enc. Viliam Docolomanský,
Farm in the Cave 2008
(^ Róbert Nižnik,
Hana Varadzinová;
> Jun Wan Kim,
Hana Varadzinová,
Roman Horák;
< Jun Wan Kim,
Róbert Nižnik,
Hana Varadzinová)
fot. Michal Seinger.



significante e por operações de teatralização (entendemos o que se passa pelo contexto, pela mimica ou pelas entoações) e de combinação com a música e as danças dos actores. O que importa, afinal, é que chegamos a experimentar de facto as mesmas emoções e as mesmas amarguras que estas personagens. O que é magnífico neste espectáculo é que, através dos meios que usa e da sua linguagem simbólica, a nostalgia, o lamento e o desespero tornam-se claros para nós e atingem-nos como um "murro no estômago", abanam-nos, lembrando-nos a nossa comum condição humana. O espectáculo foi representado em vários países com grande êxito, portanto, é verdade que não é preciso ser eslavo nem escravo, nem emigrante pobre da aldeia, que perdeu tudo, para o entender.

Tudo começa com a porta de um carroção vermelho a abrir-se com estrondo e de onde sai um grupo de actores (de várias nacionalidades eslavas, entre checos, polacos, sérvios, ucranianos); parece uma espécie de coro que faz um preâmbulo dançado e cantado, no qual se reconhecem algumas palavras sobre a América; o tom é de euforia e esperança.

Este coro desenrola o fio narrativo: a chegada do emigrante à sua pátria, à aldeia, e depois a sua tentativa de reintegração e conseqüente rejeição pelos outros. A linguagem utilizada é corporal e metafórica: as raparigas fogem dele, espreitam pelas janelas do carroção e dizem "está fechado, venha mais tarde" em inglês; a sua mulher, quando ele tenta tocar-lhe, evita o seu contacto e pergunta-lhe "chá? café? água?"; os homens conspiram contra ele.

Todo o espectáculo se desenvolve como uma espécie de cacofonia: várias acções a acontecerem ao mesmo tempo, música vinda de vários lados, personagens a entrarem e a falarem, ou a cantarem e a representarem com pantomima. Tudo se assemelha a uma gigantesca canção cuja duração é de uma hora. Nesta grande "orquestra", a energia corporal é incrível, crua, animal. As frases das cartas dos emigrantes são ditas em



consonância com a música ou intercaladas com ela. Produz-se a sensação de um grande colectivo, uma multidão de seres humanos sem relações definidas, um baile de figuras que se agitam desamparadas, perdidas.

Para exprimir a ideia da perda de identidade, há uma metáfora muito bela e poética: logo no início, a imagem do emigrante com uma mala vazia, onde ele mete os seus pés. Não trouxe nada, nenhuns bens materiais, só tem a si próprio, ou faz de si o seu próprio fardo. Se quisermos interpretar esta metáfora da mais elementar maneira, nos termos da sociologia vulgar, ela pode ser vista como uma imagem do fracasso económico em situação de emigração. Mas, de facto, o que mais se acentua é o vazio da perda: se não há ligações, relações, pertences, talvez não haja também "pessoa"... É também com esta imagem que o espectáculo termina, fechando o círculo. Noutra momento, a personagem tira do bolso um fio eléctrico, tenta prendê-lo algures no ar, tenta, com esforço desesperado, encaixá-lo nalgum lado. Para ligar a luz, vencer a escuridão? Para instalar uma fonte de energia no espaço vazio? No mesmo momento, uma outra personagem masculina faz, em inglês, um discurso irónico sobre o sonho-*cliché* americano.

O cenário é constituído pelo tal carroção de gado que se integra na coreografia do espectáculo, funcionando como a casa móvel destas personagens, mas também como o objecto dentro do qual e em torno do qual tudo acontece: as portas abrem-se e fecham-se com estrondo, os actores saem de lá, espreitam pelas janelas, penduram-se do tejadilho, sentam-se no tejadilho... À nossa direita há uma bateria manuseada por um dos elementos. Cria-se um espaço imaginário que, ao mesmo tempo, existe e não existe: é o espaço em que vivem as personagens, mas todo o acompanhamento musical é criado em palco pela bateria, um acordeão e por objectos que não sendo instrumentos musicais prestam-se a sonoridades variadas como, por exemplo, quando os actores fazem barulho a bater com colheres no carroção movido pelos próprios actores. Assim



<
Sclavi – Canção de um emigrante, enc. Viliam Docolomanský, Farm in the Cave, 2008 (Hana Varadinová, Róbert Nížnik, Maja Jawor, e Jun Wan Kim), fot. Michal Selinger.

se elimina a fronteira entre a teatralidade e a vida, entre o actor e a sua personagem.

Os figurinos são roupas simples de agricultores e, por várias vezes, todas as personagens aparecem vestidas exactamente da mesma maneira, criando-se um ambiente em que o individual não interessa e se torna muito mais importante o destino colectivo. As figuras individuais nivelam-se, confundem-se, misturam-se: numa das danças, as mulheres levantam as camisolas e tapam as caras com elas; a personagem principal despe a sua camisa e veste com ela uma das raparigas; roubam a roupa uns aos outros; acompanham o andar dos outros ou tentam acertar o passo.

Talvez devido ao seu carácter de algum modo ritualizado, a dança tem neste espectáculo qualquer coisa de muito primitivo, instintivo, como se nada ali fosse intelectualizado, mas apresentando as pessoas no seu estado animal. Daí decorrem também os repetidos elementos de energia sexual, da nudez, comida e bebida. O próprio facto de rejeitarem o familiar recém-chegado lembra a rejeição do mais fraco por uma matilha, enquanto as lutas dançadas entre os homens lembram os machos que disputam o primeiro lugar a outros machos, a luta pela supremacia do mais forte.

E o final: o protagonista, prostrado como morto, novamente com os pés dentro da sua mala. Foram os outros que o levaram à exaustão? Ou tudo o que a vida lhe trouxe ou lhe negou? Mas antes do ponto final, uma inesperada nota de humanismo: as mesmas pessoas, que antes o desprezavam, tentam reanimá-lo.

Não é fácil explicar este espectáculo em termos exactos de lógica, uma vez que usa uma linguagem teatral que visa o encantamento, talvez na mesma linha em que Antonin Artaud tentou criar o seu teatro. É muito agressivo e quase alucinatório, provocando um abalo no espectador. Houve quem achasse que o espectáculo era "sensacionalista", mas a poesia de que está impregnado

compensa uma certa sensação de exagero. Em qualquer caso, ficamos com a sensação de que acabaram de dizer-nos uma verdade que nunca vamos esquecer.

Um espectáculo como este não pode deixar de nos fazer pensar por que razão num país que já faz parte, orgulhosamente, da União Europeia e tem os cidadãos numa situação diferente da dos não-membros (ucranianos, p. ex.) na imigração, as pessoas continuam a preocupar-se com este problema? Por que se solidarizam ou se identificam com os imigrados "inferiores"? Será que falhou não só o "sonho americano", mas também o "mito europeu"? Não há dúvida de que este tipo de teatro é interventivo e se baseia numa realidade social.

E se o espectáculo *Sclavi* nos faz pensar nestes problemas, de uma forma ainda mais directa o faz outro grupo de teatro contemporâneo, NoD, com o seu espectáculo *Europeus (Evropaně)*. Encenado por Jiří Adámek, este espectáculo apresenta o conceito de europeu, primeiro como *non-sense*, depois como uma utopia: um grupo de duas actrizes e dois actores, vestidos uniformemente de branco e com máscaras, apresentam-se como seres não humanos manipulados, quase bonecos; movimentando-se numa roda-viva pelo palco, a sua linguagem baseia-se em sons, onomatopeias, palavras soltas compreensíveis ou não, ou então através do recurso a línguas diferentes, criando um mundo no qual ninguém se entende e a comunicação é impossível. E quando de repente um dos actores faz um discurso em língua fluente – recita os princípios da Constituição da União Europeia – percebemos que nem estas palavras são de fácil compreensão: o discurso é difícil, soa a falso, parece que as palavras não fazem sentido. O espectáculo termina com a utopia: aparece a imagem idílica de um arco-íris a envolver o cenário e, ao mesmo tempo, cai neve. Cria-se uma forte sensação de desconforto – talvez porque a realidade nua e crua veio derrubar mitos e ilusões e criar um novo desenraizamento.

Assim vai o teatro em Praga.

>
P.A.R.T.O.,
de Luis Garay, 2007
(Pablo Castronovo
e Luis Garay),
fot. Javier Sabaté.



Paisagem da dança oficial e contemporânea em Buenos Aires

Fragmentos de identidade, contágio e proliferação¹
Alejandro Karasik

1. O Ballet permanente do Teatro Colón e a instabilidade política do país.

Enquanto a dança independente cresce de forma sustentável em oferta, qualidade, público e reconhecimento, os espaços oficiais, que eram o orgulho desta capital, vão ficando às moscas. O Teatro Colón, teatro lírico que soube ser o farol da cultura do país para o resto do mundo, teve a sua última "época de ouro" entre os anos 70 e 80, quando acolhia artistas como Nureyev, Margot Fontaine, Maia Plisetskaya, Baryshnikov, Codunov e Maximova. O melhor do mundo passava pelo Colón. Não era necessário ir a outros teatros, nem ver vídeos. O Colón teve em primeira-mão a *Coppélia* e o *Lago dos cisnes* com Jack Carter, a *Silfide* de Pierre Lacotte, Plisetsky montou a *Carmen* e Zarko Prebil o *D. Quixote* e *O quebra-nozes*. Para os bailarinos daquela época – hoje coreógrafos e mestres das novas gerações do clássico – tratava-se de receber tudo em primeira-mão.

Depois veio a derrocada: foi a época da presidência de Alfonsín, a época do "Plano Austral" em que a moeda se desvalorizava de dia para dia e os primeiros bailarinos do Colón ganhavam a insignificante quantia de 170 dólares. Era impossível prever quanto custaria ao país trazer um coreógrafo de fora, por isso começou a remediar-se com o que havia.

Actualmente um euro vale cinco vezes mais do que um peso e um coreógrafo de nível mundial pode custar

metade do orçamento anual de um teatro. Isto limita as possibilidades de intercâmbio com o estrangeiro. A outra limitação é política: historicamente, a dança sempre ocupou um lugar menor no seio daquilo que é considerado importante nas políticas culturais para as artes cénicas. No teatro Colón, a dança tem estado sempre no espaço que sobra entre a temporada lírica e a temporada de concertos. Somando isto a um atraso legislativo no que respeita à atribuição de reformas aos bailarinos, o resultado é uma companhia com um pobre desempenho e sem a necessária renovação dos seus elementos.

2. O Ballet Contemporâneo do Teatro San Martín e o problema da definição

O Teatro San Martín é o outro grande teatro municipal de Buenos Aires que possui um elenco fixo de bailarinos que se destaca pela excelência e versatilidade dos seus elementos. O grande dilema que se coloca, expresso em termos disjuntivos, é: uma companhia deve captar o maior número possível de espectadores ou assumir certos riscos, programando fórmulas inovadoras que se podem traduzir num fiasco de bilheteira? A experiência nacional demonstra que estes dois vectores são diametralmente opostos. O Ballet de San Martín optou pela popularização da dança, e cada um que decida qual o real significado desta opção. Maurício Wainrot, o seu director desde 1999, programa maioritariamente coreografias neoclássicas, com excelente

¹ Para a realização deste texto foram escutados Marcelo Isse Moyano, Analia Melgar, Lucia Russo e Raúl Candal.



<

Discontinua,
de Valeria Pagola, 2007
(Valeria Pagola
e Nadia Zirulnikoff).
[fot. cortesia do autor]



<

Paquita,
coreo. Marius Petisa,
Ballet Estable del Teatro
Colón, 2001,
fot. Miguel Micciche.

aceitação do público que aplaude de pé no fim de cada espectáculo. Temporada após temporada, o público reassegura-se do código estático daquilo que comumente se entende por dança: profunda cinética, excelência técnica, gestão do clímax e manipulação da atenção de maneira a que a dança funcione como um sonho acordado. O problema da pertinência de cada um dos ballets oficiais aqui mencionados – o do Colón e o do San Martín –, parte daquilo que se entende por clássico e por contemporâneo na dança. A ideia de clássico não é exclusivamente um código preestabelecido de movimentos, nem um repertório de determinada época. É uma concepção de arte que reside numa beleza do matemático, do etéreo e da exposição do corpo perfeito, sem matizes nem sombras. Visto que estes teatros consagram as suas respectivas programações ao repertório do século XIX e às coreografias neoclássicas que respeitam, substancialmente, os mesmos

parâmetros, não sobram espaços para a experimentação e investigação de tendências contemporâneas no circuito oficial de Buenos Aires. E, para uma cidade cheia de recursos e um público ávido de cultura como poucas metrópoles na América Latina, isto é uma pena. Durante a sua gestão como director do Ballet do Colón, em 2005 e 2006, Oscar Araiz, lucidamente, tentou modernizar o ballet do Colón. Não para imitar modelos estrangeiros, mas, tendo-os como referência, propôs uma reformulação à maneira do ballet da Ópera de Paris, que pode, sem contradição, albergar *La Sylphide* de Taglioni ou Mats Ek e William Forsythe. Em desacordo com a modernização de Araiz, alguns bailarinos e aficionados forçaram-no a renunciar ao cargo. Para muitos dos bailarinos e amantes da dança o ballet clássico é "tutus de folhos", "*maillots* e *collants*" e, pela sua versatilidade, se forçou a renúncia de Araiz. A proposta

< >

v

Casa-Urgencia de los límites,
de Gabriela Prado e
Gerardo Litvak, 2007
(Gabriela Prado),
fot. Mariana Pantotis.



não parece extravagante se se tiver em conta que o ballet de Colón nasce com um perfil modernista nos anos 20 do século XX, pela mão de vanguardistas como Boris Románov, Bronislava Nijinska e Mikail Fokine, e que só com o decurso dos anos foi agregando as obras académicas.

O circuito oficial dispõe de espaços para outras tendências, porém são mínimos e insuficientes. Existe o Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) / Centro de Experimentação do Teatro Colón (CETC), cuja continuidade, após a vitória do chefe de governo de direita de Buenos Aires, Mauricio Macri, é incerta. As tendências alternativas manifestam-se também na inclusão na programação do Ballet do San Martín de algum coreógrafo "independente", entre os quais se encontram Roxana Grinstein, Gerardo Litvak, Carlos Trunsky, Carlos Casella, Miguel Robles, Diana Sziemblum, Gustavo Lesgart e, mais recentemente, Gabriela Prado e Edgardo Mercado. Somam-se ainda o ballet composto por estudantes do Instituto Universitário Nacional de Artes (IUNA) e os ciclos temáticos do Centro Cultural Ricardo Rojas. Haveria um grande avanço nesta matéria se o teatro San Martín produzisse obras de dança chamando coreógrafos de diversos/as ramos/áreas, como faz com o teatro, e aliviasse o ballet desta responsabilidade.

3. O panorama da dança contemporânea de Buenos Aires

A primeira geração de coreógrafos e bailarinos modernos foi formada por alunos directos de Kurt Joos e Mary Wigman, como Otto Werberg e Renate Schottelius nos anos 40 – que fugiam da Alemanha por razões políticas – e depois, nos anos 50, por Dore Hoyer. A estes juntaram-se Miriam Winslow, discípula da Denishawn, como professora das técnicas americanas. Fruto da semente plantada por estes artistas, já existiam nos anos 60 várias companhias e circuitos para a apresentação de criações. Com esta primeira geração, formada por referências como Oscar Araiz, Paulina Ossona e Ana Ibelma, entre muitos outros, é fácil traçar genealogias, parentescos e filiações, coisa que seria impossível no panorama actual da dança contemporânea porque proliferam hoje os artistas vindos das mais diversas origens, contagiando-se e diluindo-se em todas as linguagens. E isso é reflexo dos tempos que correm, mas também é consequência de dois períodos argentinos que propiciaram uma grande divisão entre gerações. Em primeiro lugar, a ditadura militar no final dos anos 70 silenciou todos os modos de expressão dissidentes e produziu um corte abrupto com aquele percurso avassalador iniciado em meados do século passado. Depois, com sinal contrário, na década de 90, registou-se uma inversão de tendência, pois, graças à paridade cambial com o dólar impulsionada pelo presidente



Menem, muitos artistas tiveram a possibilidade de definir a sua formação no estrangeiro e foi possível contratar as grandes companhias internacionais para apresentações locais. Estas múltiplas influências vindas do estrangeiro, bem como as bolsas fornecidas pela Fundação Antorchas, já descontinuadas, propiciaram um grande desenvolvimento, mas provocaram também um fosso real entre gerações.

O projecto de dança cosmopolita, tão inflamado como o plano económico que o sustentou, ficou incompleto com o grande défice financeiro de 2001, e deixou atrás de si um panorama disperso de tendências e indivíduos, como um mosaico que se estrutura entre fragmentos de sonhos globais e autêntica criatividade.

Actualmente, cada novo coreógrafo exhibe um estilo único proveniente de uma formação multifacetada. Entre eles encontra-se a vencedora da bolsa Guggenheim, Gabriela Prado, que, a partir da "técnica Alexander" de reabilitação postural, firmou o seu estilo de baile desarticulado e económico, e que em *Casa-urgencia dos limites* (*Casa-Urgencia de los límites*) se fundia numa maquete 3D animada por computador. Pablo Rotemberg, pianista, bailarino, actor e guionista de cinema em *Debaixo da lua do Egipto* (*Bajo la luna de Egipto*) ressuscita quatro bailarinas *zombies* utilizando recursos do filme de terror do cinema expressionista alemão. O grupo cordovês radicado em Buenos Aires, Krapp, constituído por dois coreógrafos, um actor e um actor-músico, mistura o humor, o quarteto – música popular de Córdoba – e a violência física. Na sua última obra, *Olympica*, os bailarinos interpretam um grupo de ex-desportistas, conseguindo expressar uma crítica subtil à veneração pela imposição totalitária do corpo e do desporto. Edgardo Mercado, coreógrafo, bailarino e professor universitário de física, exhibe a problemática do desaparecimento do sujeito perante o virtual, numa fusão entre dança e tecnologia. Luís Garay, jovem de origem colombiana, lança-se numa narrativa autobiográfica partindo do pastiche e da cultura pop em *P.A.R.T.O*, enquanto o grupo No se llama, dirigido por Ale Cosín, explora as possibilidades da dança em



<

Plano difuso,
de Edgardo Mercado,
2007 (Pablo Castronovo),
fot. José Carracedo.

< >

Bajo la Luna de Egipto,
de Pablo Rotemberg,
2007,
fot. Maria Gracia Geranio.

espaços não convencionais. Mais comprometida, Melina Martín examina a corporalidade da violência emocional e física dos campos de detenção clandestinos da ditadura militar em *Ante-desde (La herida)*. Rhea Volij repensa *Rey Leara* partir da técnica *butoh*, enquanto a bailarina Valeria Pagola, na era dos fenômenos mediáticos extremos, "faz amor" com a câmara, fundindo a voz como mais um recurso do corpo dançante em *Discontinua*. Ficam por referir um sem número de coreógrafos como Gerardo Litvak, Silvina Grinberg, Ana Garat, Mabel Dai Chee Chang, Viviana Iasparra, Leticia Mazur, Gabily Anadón, Daniel Vulliez, Lucia Russo, Valeria Kovadloff, para além do grupo Quarks de *performances urbanas*, a companhia independente de prestígio internacional Miguel Robles e, com dezassete anos de trajetória, o grupo El Descueve. Hoje em dia, na cidade de Buenos Aires, registam-se cerca de cem companhias de dança contemporânea. No entanto, são poucos os seus elementos fixos, não existem companhias estáveis nem profissionais e a grande maioria dos coreógrafos e bailarinos necessitam de aliar a dança à docência ou a outros trabalhos para sobreviver. O campo teórico, que deve estar presente para dialogar e gerar discursos sobre a prática, está ainda em fase de gestação. Existe o Departamento de Artes do Movimento da IUNA, como caso inédito de carreira universitária, que, de há dez anos a esta parte, forma coreógrafos com o grau de licenciatura e pós-graduação, para além da cadeira de Teoria Geral de Dança da Carreira de Artes da Universidade de Buenos Aires (UBA). Algumas personalidades empenhadas em dar sentido a esta torre de Babel são Laura Papa, Marcelo Isse Moyano, Analía Melgar (que edita a revista argentino-mexicana de crítica e investigação em dança, *DCO*) e a arquitecta Susana Tambutti que abriu o caminho para uma visão desmistificada da dança, através da sua actividade coreográfica dirigindo, com Margarita Bali, o grupo nucleodanza. Além disso, no plano institucional, o Ministério da Cultura da Cidade de Buenos Aires organiza de dois em dois anos, desde 2000, o Festival Buenos Aires Dança

Contemporânea, em cuja última edição participaram 27 companhias. O mesmo ministério criou o Instituto de Fomento para a Dança não Oficial da Cidade de Buenos Aires (*Prodanza*) destinado à promoção da dança independente desta cidade, com subsídios que oscilam entre os 1.000 e os 5.000 dólares, verbas insuficientes para a criação de espectáculos de dança profissionais. A cidade conta ainda com um circuito de salas independentes que albergam espectáculos de dança de todos os géneros, mas que, deficitárias ao nível das infra-estruturas, não permitem ao espectador uma plena fruição da experiência. Uma novidade para o circuito independente – que até finais da década passada conseguia que um espectáculo realizasse, no máximo, oito apresentações, sem reposição – é o êxito e continuidade de espectáculos como *Mendiolaza* do grupo Krapp, *Chove (Llueve)* de Gabriela Prado e Eugenia Estévez e *O lobo (El lobo)*, de Pablo Rotemberg, que vão já na sua terceira temporada. A dança, não obstante o carácter multifacetado e aberto da cultura de Buenos Aires, tem tido uma expressão pouco enraizada na sua população. Nos argentinos corre uma mistura buliçosa de sangue italiano, espanhol, mestiço, judeu e muçulmano que, dada a sua natureza multirracial, é facilmente permeável à absorção das correntes provenientes da Europa e dos Estados Unidos. Até há pouco tempo, a dança contou com um excelente nível de desenvolvimento, mas nunca foi para além do círculo restrito dos que a cultivam. Na última década, perante a estagnação de ideias e a comercialização nas outras áreas da arte, a dança ocupa um lugar de destaque na renovação de linguagens, o cruzamento e a surpresa em Buenos Aires. Os artistas de diferentes áreas absorvem a sua poética, contagiam-se com a sua dramaturgia e diluem-se com a sua prática. Teremos de ver se a dança está à altura de assumir essa responsabilidade.

Tradução de Andreia Azevedo

Festival ManiganSes

Com cabeça, tronco e trapos

Rita Martins

<

Kiwi,

de Daniel Danis,

La Chassepinte, 2008

(Dany Lefrançois),

fot. Katerinà Dolenska.

*Kiwi,*

de Daniel Danis,

La Chassepinte, 2008

(Sara Moisan

e Dany Lefrançois),

fot. Boran Richard.

>



Não se pode dizer que seja fácil assistir ao ManiganSes – Festival Internacional das Artes de Marionetas. Atravessa-se o Atlântico, com destino a Montreal, no Quebeque, que dista 5300 km de Lisboa. Na cidade francófona, apanha-se uma camioneta em direcção ao norte, onde a floresta é tão densa que se torna impossível distinguir as árvores. Quando algumas manchas de azul começam a rasgar o verde, sabemos-nos na proximidade do Saguenay, o rio que, em 1838, serviu de estrada aos primeiros colonizadores e deu o nome a essa região impenetrável. Finalmente, passadas seis horas, chega-se à tranquila Jonquièrre, a cidade que recebe, de dois em dois anos, estranhos visitantes.

Apesar do rigor climático e das grandes extensões que cercam as vilas, os saguenenses não vivem orgulhosamente sós. ManiganSes, exemplo de acolhimento e de abertura ao mundo, é uma reunião de amigos provenientes de vários países, um espaço privilegiado de encontro e partilha de uma paixão comum – a marioneta. Na 10.ª edição do festival, a equipa elegeu o Mediterrâneo e as suas tradições para festejar o vigésimo ano de existência. Artistas de Espanha, Itália, Israel foram os convidados de honra, mas o Canadá também teve uma

presença muito significativa, tanto pela quantidade como pela qualidade dos espectáculos apresentados.

Se considerarmos o significado da palavra "manigância", cuja origem latina remete para "manus" (mão), podemos verificar como ela é certa para descrever a actividade do marionetista. Uma "manigância" indica uma manobra secreta e misteriosa, um ardid artificioso. E o que era o bonecreiro, misto de artesão, artista e mago, se não um astucioso inventor de manigâncias? No século XX, a tradição ainda mantinha um carácter iniciático e os segredos da arte eram passados de pais para filhos ou transmitidos pelo mestre ao discípulo. Detentor do mistério, o marionetista do teatro popular "desaparecia" atrás do pavilhão, o seu corpo invisível era criador de ilusões e o seu movimento oculto insuflava vida na matéria inerte. O objecto, feito de madeira e pano, ria, cantava, batia, tendo o seu destino manipulado pelo feiticeiro que lhe havia dado a alma. Mas, enquanto estes feiticeiros estão sujeitos às leis da biologia, a marioneta guarda em si o segredo da eterna juventude. É o caso de Polichinelo, que reapareceu em Jonquièrre, com os seus cinco séculos de idade e inalterada truculência, pelas mãos de Salvatore Gatto. O napolitano apresentou *Pulcinella: 500 anni portati bene*,



< >

Kiwi,

de Daniel Danis,

La Chassepinte, 2008

(Dany Lefrançois

e Sara Moisan),

fot. Kateriná Dolenska.

espectáculo acompanhado por um guitarrista e músicas do sul de Itália. O ritmo musical foi a principal qualidade desta apresentação, na qual as intensidades da percussão, marcadas pelo som das cabeçadas e bastonadas, podiam atingir tempos rápidos e mesmo aceleradíssimos, quando o crescendo de pancadaria atingia o auge. Tais efeitos cómicos, mesmo que produzidos com uma técnica apurada, não compensaram a fraca dramaturgia do espectáculo, apenas desenvolvida em torno do "toca e foge" e do jogo das escondidas. O catalão Toni Rumbau, inspirado no teatro popular de Nápoles, também trouxe marionetas de luva e usou a "voz de palheta", chegando a cantar árias de ópera. Em *A dos manos* (passou por Lisboa, no FIMFA Lx07), as duas ingénuas figuras, de olhos e boca pintados na cara triangular, representaram o conflito entre homem/mulher, vida/morte em cenas satíricas e cruéis. A mais cómica e tenebrosa talvez tenha sido a tourada, seguida do velório do animal e da sua reaparição como espectro. No final, Toni Rumbau convidou a assistência a espreitar o interior do pavilhão, respondeu às questões colocadas e perguntou, um pouco preocupado, às crianças: "Não foi demasiado violento para vocês?" Claro que foi, mas as marionetas têm esta capacidade de criar distanciamento através de uma candura que consente as temáticas mais obscuras.

Nos anos 70, a marioneta, que já tinha sido modelo e instrumento das vanguardas de início do século XX, começou a misturar-se com o movimento da *performance art*, levando ao nascimento de uma tendência mais radical e abstracta chamada "teatro de objectos" (Paska 1991: 5). O teatro de marionetas, hoje em dia, aponta para um amplo campo de experimentação, que também inclui as novas tecnologias e pode designar-se, com propriedade, "teatro de formas animadas". O corpo do marionetista abandonou, entretanto, a penumbra e passou a integrar o jogo cénico, completando a paisagem onírica que, recorrentemente, é sugerida no universo da marioneta.

Para João Paulo Seara Cardoso, quando o segredo da vida das marionetas é revelado ao espectador, a ilusão e o seu mistério não desaparece – "é um mistério muito maior. Porque já não vemos só a vida. Estamos perante a vida em confronto com a morte. A tal existência efêmera da marioneta, uma metáfora de nós próprios" (Cardoso 2005: 60).

Durante o festival, houve espectáculos que evidenciaram, de modo muito particular, as capacidades interpretativas dos manipuladores e o fascínio suscitado pelo confronto ente o corpo orgânico e o inorgânico. As israelitas Yael Inbar e Revital Ariely trouxeram a *História de Gertrude*, uma marioneta com apenas meio corpo, nariz adunco e uma forte personalidade, perceptível pelo notável trabalho de voz de Inbar. A história era simples: quando a aristocrática Gertrude descobriu no corpo da sua manipuladora as pernas que lhe faltavam, atacou-a e apropriou-se delas para se tornar uma *femme fatale*. A técnica, porém, exigiu absoluto virtuosismo por parte de Inbar e o efeito foi perturbante. Os seus corpos fundiram-se num só, a marioneta derrotou a marionetista, cuja presença vital se dissolveu no objecto, transfigurado em criatura híbrida.

Neste ponto, gostaríamos de fixar, por momentos, a estranheza da relação entre intérprete e objecto sugerida neste trabalho, que dá forma ao paradoxo que é a vida da marioneta. Ao contrário do que seria de esperar, a exposição do corpo do intérprete não anulou a ilusão de autonomia. Este princípio, que tem regido, de modo mais evidente, a técnica de marioneta de fios, persistiu perante os nossos olhos espantados – Gertrude ganhou um corpo inteiro, uma personalidade completa. Porém, a encenação da vitória do objecto manipulado sobre a manipuladora foi mais uma manigância – o espectáculo confirmou, afinal, a exigência do corpo humano. Gertrude é o duplo de um corpo falível, vulnerável, mas é este corpo imperfeito e limitado que encerra o segredo da vida e da multiplicidade das formas.

>

L'histoire de Gertrude,
enc. Yael Inbar e Revital
Ariely, Yael Et Revital
Theatre Group, 2008,
fot. Kateriná Dolenska.

>

A dos manos,
criação e manipulação de
Toni Rumbau,
La Fanfarra, 2008,
fot. Kateriná Dolenska.

O teatro de marionetas tem vindo a expandir-se como espaço de liberdade técnica e criativa, onde a imaginação pode exercer o seu poder em jogos infundáveis; alguns tão simples que recordam as brincadeiras da infância. O espectáculo *Kiwi*, do colectivo Chassepinte, proveniente do Saguenay, trouxe essas reminiscências, mas a história nada tinha de infantil: na véspera dos jogos olímpicos, as autoridades procedem à limpeza da cidade com a destruição dos bairros degradados. Kiwi e Lichi, dois adolescentes apanhados pelo expurgo, refugiam-se nos subterrâneos da cidade e lutam pela sobrevivência. O texto, do escritor canadiano Daniel Danis, desenvolve-se numa sequência de episódios sórdidos e comoventes que falam de um amor ameaçado, da prostituição e do crime, do lado negro de uma cidade em festa.

A encenação deste melodrama suburbano não foi nada menos do que surpreendente. Dany Lefrançois e Sara Moisan, por trás de uma bancada, vendiam os mais variados objectos aos espectadores que entravam na sala. Os cabelos dele espetavam-se num penteado *punk* e ela usava um gorro azul. Bruscamente, apagaram-se as luzes da sala. Sob o foco de uma lanterna, as duas mesas que serviam de bancada para a "venda de garagem" transformaram-se num palco e os objectos inutilizados no dispositivo cénico, que passou a representar a cidade – desordenada, escura, ameaçadora. Os actores / personagens desdobraram-se nos seus duplos, manipulando cabeças de bonecos colocadas nas pontas dos dedos. Os corpos dos bonecos, formados pelas mãos dos actores, exibiam uma anatomia mutável e fantástica, contradizendo a expressão fixa das caras de plástico. Enquanto a narrativa e os diálogos eram proferidos, ressoando no corpo emotivo dos actores, a manipulação dos objectos era executada com perícia, criando imagens poderosas. A metamorfose dos objectos foi manifestando-se neste oscilar permanente entre a dimensão humana, da palavra e do corpo, e a dimensão das coisas, mudas e inertes. Como no faz-de-conta das crianças, assim os objectos se transfiguravam: a cidade era feita de placas de matrícula de automóveis, o jardim era um casaco aveludado, a família dos sem-abrigo eram garrafas com cabeças de bonecos no gargalo.

A fusão entre o actor e o manipulador, aliada à exposição dos procedimentos técnicos, resultou num contraste brutal entre a ingenuidade dos meios e a crueza da narrativa. Recordem-se as cenas em que Kiwi e Lichi, quando se prostituem para comprar a sua "casa de pedra", eram procurados pelo cliente da "máscara do Rato Mickey". Numa das ocasiões, o acto sexual foi ilustrado pelos



movimentos de um Rato Mickey de peluche, colocado em cima da mão que tinha a cabeça de Kiwi num dos dedos. A simplicidade de recursos não determinou o esvaziamento do drama social, antes amplificou a violência e a carga emotiva. A manigância deste espectáculo residiu pouco nos efeitos sofisticados ou em processos ilusionistas. O ardid consistiu numa provocação à imaginação cúmplice do espectador.

Os espectáculos mencionados não esgotaram o interesse de muitos outros apresentados durante o festival, mas evidenciaram tendências estéticas e as possibilidades infundáveis de redefinição das relações entre as marionetas e os marionetistas, o corpo e o objecto, o actor e o seu duplo.

Quando terminou o festival, que decorreu entre 16 e 21 de Setembro, o Outono anunciava-se nas folhas vermelhas das árvores. Para trás ficaram as salas escuras habitadas por criaturas estranhas, o rio tranquilo da cidade e a vastidão do continente a que se chamou Novo Mundo.

Referências bibliográficas

- CARDOSO, João Paulo Seara (2005), "João Paulo Seara Cardoso: Teatro com marionetas", entrevistado por Paulo Eduardo Carvalho e Isabel Alves Costa, *Sinais de cena*, n.º 4, Dezembro, pp. 53-65.
- PASKA, Roman (1999), "Avant Propos", *Alternatives Théâtrales*, n.º 65-66: *Le théâtre dédoublé*, Bruxelles, Institut International de la marionnette.
- VIEIRA, Luís (2005), "Marioneta, títere, fantoche, roboto, bonifrate, bonecro...", *Catálogo de Exposição do Museu da Marioneta de Lisboa*, Lisboa, Edição EGEAC.

No grafismo da palavra, o alvoroço da praça pública

Reflexões sobre o teatro de Joaquim Cardozo

Ana Carolina Paiva

Num momento de revitalização da Lusofonia, talvez seja pertinente dar a ouvir a voz do cidadão brasileiro Joaquim Maria Moreira Cardozo, um homem de múltiplos talentos que muito lentamente vai tendo o seu espaço reconhecido no cenário cultural brasileiro.

Joaquim Cardozo (Recife PE, 1897 – Olinda PE, 1978) inicia sua carreira de crítico literário e desenhista bico de pena na *Revista do Norte* em Recife, no ano de 1924. Seu primeiro conto aos 16 anos foi escrito para o jornal *O arrabalde* em 1913. Mais tarde conclui a sua formação em engenharia no Recife, e essa profissão vem a ser o seu ganha-pão, o seu emprego oficial. Quando se muda para o Rio de Janeiro, conhece Oscar Niemeyer. Em parceria com o arquitecto, cria os mais importantes monumentos arquitectónicos brasileiros do modernismo tardio, inclusivamente a cidade de Brasília.

Os caminhos do engenheiro cruzam-se ao longo de toda a sua trajectória de vida com os caminhos da linguagem e da literatura. Dedicar-se ao estudo de línguas estrangeiras como o chinês, o russo e o alemão, aprendidas de maneira autodidacta, e fascina-se pela construção poética. Cardozo possuía o hábito de criar poemas e guardá-los na memória até que algum amigo transcrevesse para o papel o poema recitado por ele para que pudesse ser publicado (vejam-se os estudos da poetisa e crítica literária Maria da Paz Ribeiro Dantas, 1985 e 2003).

A intimidade e a naturalidade com que convive com a linguagem oral reflectem mais uma de suas aspirações: o teatro. Neste campo cria uma obra que, embora restrita a apenas seis peças, merece uma atenção especial pela sua originalidade, pela qualidade dos textos e pela constante actualidade, apesar de escritas entre as décadas de 1960 e 1970: *O coronel de Macambira* (1963); *De uma noite de festa* (1971); *Os anjos e os demônios de Deus* (1973); *O capataz de Salema* (1975); *Antônio Conselheiro* (1975); *Marechal, Boi de Carro* (1975).



<
Xilogravura
de Poty para a
Personagem Soldado da
peça *O coronel de
Macambira*
Rio de Janeiro, Civilização
Brasileira, 1963.

Ana Carolina Paiva
é Doutora em Teatro
pela Uni Rio. É também
atriz e professora de
Artes Cénicas da Rede
Municipal de Ensino do
Rio de Janeiro.

<
Xilogravura
de Poty para a
Personagem Valentão da
peça *O coronel de
Macambira* (1963).



Xilogravura
de Poty para a
Personagem Doutor da
peça *O coronel de
Macambira* (1963).
>



A leitura das suas peças não é tarefa fácil, implica um exercício de paciência, de grande esforço para sentar-se, concentrar-se e não ceder à tentação de sair por aí cantando e dançando, acompanhando o seu cortejo. Canto, dança, poesia, entradas e saídas de um número vasto de personagens são aspectos marcantes em toda a sua obra teatral. É do mesmo modo evidente, nesta obra, o forte laço com o vasto repertório de imagens, manifestações e ritos que formam os géneros espectaculares e literários da cultura popular brasileira, com personagens típicas, linguagem em verso, uma narrativa épica feita de sucessivos acontecimentos, além de um roteiro definido, com partes fixas e sem uma trama específica.

Três das suas seis peças: *De uma noite de festa*, *O coronel de Macambira* e *Marechal, Boi de Carro* seguem o modelo do "Bumba-meu-boi" e *Os anjos e os demônios de Deus* possui a estrutura formal do género "Pastoril", espectáculos populares brasileiros ainda bem conhecidos nos dias actuais, constituídos por canto, diálogo e dança, sendo geralmente apresentados no mês de Janeiro como parte das festividades do ciclo da natalidade, ainda que não guardem quase nenhum vestígio de carácter religioso, principalmente o Bumba-meu-boi.

O capataz de Salema e *Antônio Conselheiro* não são construídos com base no modelo específico destes espectáculos e, não obstante, apresentam na estrutura formal e na temática características pertencentes à estética da grande *feira popular* – no conceito empregue pelo teórico russo Mikhail Bakhtin – e seus sinónimos: "celebração popular" e carnavalização, termos utilizados para caracterizar os espectáculos populares brasileiros que são herança dos mais diversos géneros do fenómeno cultural da festa popular desde a Antiguidade. Estes espectáculos populares têm diversas determinações no Brasil, como "folguedos", "bailados", "danças dramáticas" e "brinquedo", o que remete não só para a noção de jogo como actividade cultural, mas ainda para *jeu* – que

literalmente significa jogo – palavra francesa que desde a Idade Média até hoje se usa para o acto de representar.

De entre tantos aspectos identificados na sua obra teatral, destacamos um que parece representar um diferencial estilístico no âmbito do estudo de textos dramaturgicos: a condição espectacular de suas palavras. Entendemos que o autor constrói camadas nos seus diálogos em que é possível para o leitor-espectador sentir a pulsão física das personagens, os seus gestos, a sua movimentação pelo espaço cénico, a sua acção no mundo, concentrando o foco das cenas no anúncio dos diálogos e fazendo com que as imagens do significante se projectem na leitura.

Ainda que silenciosa, a leitura desperta sensações de espacialidade e sonoridade somente encontradas quando a palavra se descola da perspectiva gráfica e adquire o estatuto de voz, assim como na literatura oral, que tem sua origem no suporte da escrita gráfica, contudo já está construída com fortes influências do movimento espacial das praças e das ruas.

Cardozo apropriou-se das possibilidades formais encontradas nas manifestações espectaculares populares e recriou nas suas peças um modo de diálogo que na esfera popular adquiriu a capacidade de se revelar para o público fora do suporte gráfico ou da fixidez da escrita, tornando-se monumento através de um outro suporte: o actor. A palavra no seu teatro é, antes de mais, voz espectacular, reflexo de uma voz praticamente independente da escrita que fora "monumentalizada" através do corpo e da voz dos *performers* das ruas e das praças na Idade Média e no Renascimento e que apresenta reflexos nos dias actuais, como deixa entrever o medievalista Paul Zumthor na sua teorização:

De todas as partes, naquilo que para nós se tornou penumbra, agita-se uma humanidade tagarela e barulhenta, para quem o jogo vocal constitui o acompanhamento obrigatório de toda acção, de toda



palavra, de todo pensamento, mesmo abstrato, desde que sejam sentidos e desejados como o reflexo de uma imanência, imunizados contra a deterioração das circunstâncias e do tempo. Não há arte sem voz. No século XV, em Namur, chamavam cantor de gesta um porta-voz público, cuja função, definida por esse nome, consistia em monumentalizar todo discurso. Assim se desenha um traço fundamental de uma cultura. A voz poética se inscreve na diversidade agradável dos ruidos, por ela dominados na garganta e no ouvido humanos. (Zumthor 1973: 72-73)

Ao falar numa monumentalidade do discurso e de que não há arte sem voz, Zumthor confirma que no período medieval a palavra tinha um grande peso nas apresentações espectaculares que decorriam no espaço público informal, cuja dinâmica divergia completamente da palavra aplicada em contexto oficial. Esta palavra nascia junto com o gesto e com a movimentação do actor, visto que o corpo e a voz estão imbricados nas apresentações públicas. Do mesmo modo, esta situação estabelece-se no teatro de Joaquim Cardozo, que transfere esta "condição espectacular das ruas" para os seus textos teatrais.

Aliando a acção e a multiplicidade de assuntos dos espectáculos populares com o pragmatismo e a funcionalidade da poesia oral, e associando estas convenções próprias da tradição do uso do espaço público aos seus próprios experimentos dramaturgicos e à sua temática, o autor coloca o foco da atenção das suas peças nas ideias geradas nos diálogos, valorizando os desdobramentos formais que são revelados dentro do principal veículo destas ideias: a palavra.

Tais desdobramentos reflectem-se no modo de composição de seus diálogos que são independentes do contexto da fábula contada, ainda que estejam inseridos nela, pois revelam um modo de pensar e agir contextualizado num tempo e num espaço que se perpetuam na tradição, onde tanto as apresentações teatrais quanto as manifestações espectaculares – das parateatrais até às teatrais – estavam

intimamente relacionadas com mitos e arquétipos do homem público.

As mitologias presentes nas manifestações da esfera pública são incorporadas nas peças de Cardozo, que acaba por forjar diálogos com grande variedade formal: o uso do verso, da repetição, a aplicação de palavras sem sentido, ditas como impropério, como escárnio, enfim, a construção dialógica propositadamente artificial estimula na palavra uma dimensão que revela ao mesmo tempo o pensamento e o movimento das ruas e das praças.

O efeito gerado pela união dos aspectos ideológicos debatidos nas falas dos actores de rua, juntamente com os elementos espectaculares das ruas no âmbito do universo popular, pode ser percebido através de alguns espectáculos populares que viajaram no tempo e no espaço. Por exemplo, o Bumba-meu-boi apresenta muitas personagens que são típicos representantes do espaço público, com características e funções atinentes a este espaço, onde a ideia de espectacularidade vem quase sempre contígua à noção de utilidade, propaganda, debate ou outras situações públicas. Inserida neste universo, a palavra empregada nos diálogos de Joaquim Cardozo torna-se concomitantemente o elemento gerador da cena e da acção social.

Tomemos como exemplo a figura do curandeiro, personagem que atravessa os tempos desde, pelo menos, a Idade Média. Em lugares específicos lá estava este "performer" vendedor de drogas medicinais, o nosso Doutor do bumba, fazendo uso de uma linguagem espectacular para vender as suas ervas e derivados. A sua acção em três peças de Cardozo – *O coronel de Macambira*, *Marechal*, *Boi-de-carro* e *De uma noite de festa* – surge da sua própria apresentação e "falação", na medida em que o público já subentende quais irão ser os desdobramentos de acção e de deslocamento espacial que a sua presença irá gerar na cena. Por já conhecerem intimamente esta personagem, não é do interesse dos

<

Xilogravura

de Poty para a

Personagem Bastião da

peça *O coronel de**Macambira* (1963).

<
Xilogravura
de Poty para a
Personagem Aviador da
peça *O coronel de
Macabira* (1963).



Xilogravura
de Poly para a
Personagem Aeromoça da
peça *O coronel de
Macabira* (1963).
>



espectadores o seu percurso antes da sua entrada em cena e depois da sua saída, importando efectivamente o poder de acção revelado no momento do anúncio das suas palavras, quando a personagem faz uso de todos os recursos corporais e vocais possíveis para transmitir a sua "propaganda." Aqui conclui-se que se instaura uma instância metateatral onde se pode conviver simultaneamente num ambiente ambíguo, como o pode ser o espaço público, e que gera momentos de teatro e de realidade dentro da representação teatral.

Ocupar-nos-emos de um trecho de *Marechal, Boide-Carro* onde o curandeiro ou ervanário é identificado como Rezador e numa fala cheia de ironia distende o poder gerado por suas palavras que adquirem os mesmos contornos formais identificados no curandeiro público. Esta personagem não precisa de apresentação para o público e a sua fala já se encontra atrelada a signos de acção e de espacialidade estabelecidos pela tradição. Neste sentido, é possível identificar a partir da fala os outros signos da cena, já que esta sintetiza o circuito de acção desenvolvido por esta personagem.

Rezador:

Meu capitão, é costume
Em momentos como este
Se procurar um doutor
Em medicina legal;
Ou um grande operador
Que a mesa de operação
Põe no centro da platéia
De algum teatro de arena
Como se fosse um toureiro
Mas não sei se isso convém!
(Cardozo 1975c: 254-255)

Mais à frente o autor descreve numa didascália o modo como a acção das personagens se concentra e se converte

em palavra tão naturalmente dentro da cena popular. Aqui a própria acção advém do processo utilizado pelo autor de chamar a palavra à acção: "O rezador tira do pescoço um saquinho e abre. Como saindo do saco, a oração vem na voz do rezador". Em seguida o Rezador diz:

[...]
Meu corpo guarde e vos guarde
E guarde quem seja mais
Que por mim peça ou proteja
E o leve são e bem salvo
Até às portas da igreja
Até a noite chegar
De viver-sobreviver
A noite! Do último dia.
(*Ibidem*: 260-261)

Na esteira das personagens-tipo da praça pública encontramos algumas personagens nas peças de Cardozo que na sua linguagem revelam características bem peculiares e que apresentam algumas semelhanças com o *Coq-à-l'âne* ("disparate"), uma forma popular de linguagem da praça pública, desprovida de um sentido imediato. Na expressão de Bakhtin:

Trata-se de um gênero de *non-sense* cômico intencional, de linguagem deixada em liberdade. [...] Havia um gênero especial de disparate chamado *fratasie*, que eram poesias formadas pela reunião sem sentido de palavras ligadas por assonâncias ou rimas, e que não possuíam nenhuma relação de sentido ou unidade de tema. (Bakhtin 1993: 370-371)

O recurso ao disparate funcionaria como uma "recriação das palavras", que seriam tomadas fora da rotina tradicional da relação lógica; todavia, o teórico esclarece que tal recurso não teria nada de ingênuo ou aleatório:



A coexistência, por mais efêmera que seja, dessas palavras, expressões e coisas fora das condições correntes, termina por renová-las, por desvendar a ambivalência e a multiplicidade das significações internas que lhes são inerentes, assim como as possibilidades que contém e que não se exteriorizam nas condições habituais. (*Ibidem*)

Ora, qualquer semelhança não é mera coincidência com a linguagem feita de siglas das marionetas¹ mascaradas em *De uma noite de festa*. Quando estas personagens dialogam entre si, as suas palavras não possuem sentido imediato, porém o autor faz uso de frases interrogativas, exclamativas, siglas de empresas estatais, universidades e associações não-governamentais intercaladas por palavras que indicam ações verbais um tanto desconexas, mas que apresentam uma coerência própria, como as que estão grifadas no diálogo abaixo. O aparente *non sense* do que dizem aos poucos revela coerência e teor crítico):

Entram os mamulengos:

Dasp:

-OEA COCEA, DENOCS, ESSO IST KAMI NAZARÉ?

Dnocs:

-COCEA SUPRA, DASP, KAMI NAZARÉ KOMÉ COM UNESCO IAA IAPI IRGA CADE

Sunab (*pára, escutando; parece ouvir som de sino*):

-ORIT! ORIT! SAM CINIC IRGA NAZARÉ?

Ipase (*fazendo gestos de precaução*):

-PUC! PUC! COSIGUA! IN ET TERR TIEMP TRA, SUDENE, UNE COBRA SESI

(Cardozo 1971: 34-35)

As frases formadas por palavras aparentemente sem sentido dão-nos pistas acerca de uma proposta para imprimir ação através dos diálogos que são anunciados por personagens completamente estranhas àquele



ambiente, que somente se entendem entre si e não são entendidas pelas outras personagens. A ação destes mascarados dentro da peça é a princípio identificada a partir do estranhamento que causam às outras personagens no momento da sua fala e ao mesmo tempo encontra-se na sua própria composição física, gestual e espacial: uma orquestração de sons estranhos composta por seres mascarados, cujas palavras empregadas aleatoriamente são conhecidas de algum modo pela colectividade, já que são siglas de empresas e de entidades públicas e privadas, nacionais e internacionais.

Cardozo revela no prefácio da peça qual (v.1975c) a sua intenção de discutir o problema da intervenção simbólica nas mentes humanas desta linguagem de siglas que, como ele próprio prevê, vai muito além da linguagem dos computadores: a pouca leitura, a leitura apressada, o advento da televisão e do computador trazem problemas para a escrita, para as discussões humanas, para um entendimento mais abrangente da realidade que cerca o homem. Esta problemática pensada por Cardozo, no fim do século passado, pode ser discutida nos dias actuais, tendo em conta que a comunicação entre os jovens está cada vez mais truncada e codificada, como exemplificam as mensagens SMS e o uso comunicativo da internet. Nas palavras do próprio autor:

A segunda nova entrada em cena é a dos mamulengos que surgem falando numa linguagem constituída por siglas, numa crítica a essa nova linguagem, que, com a dos computadores (Cobal, Fortran, etc.), e ainda os signos das lógicas simbólicas, trarão, brevemente, um aspecto caótico e ridículo à linguagem humana. (*Ibidem*: 10)

Na abordagem desta questão, o autor põe em cena um código visual forte: personagens com máscaras grotescas que surgem a certa altura da peça para dar um recado, para transmitir uma ideia. Justamente pela pouca clareza das ideias, e até mesmo pelo hermetismo

<
Xilografia
de Poty para a Abertura
da peça *O coronel de
Macambira* (1963).

Xilografia
Antônio Conselheiro para
a peça *O coronel de
Macambira* (1963).
>

¹ Principalmente no sertão brasileiro, as marionetas são conhecidas como mamulengos.

>
 Cartaz do espectáculo
O capataz de Salema,
 dir. Sérgio Mambert,
 1977,
 fot. Adriana Pittigliani.



transmitido, estas personagens despertam no público um interesse especial pela sua linguagem, e é neste ponto que a acção se manifesta em todo o seu potencial.

A acção ideológica por detrás do recurso linguístico do "disparate" encontra-se articulada com outros códigos e convenções do ambiente público, marcados por signos visuais, rítmicos e espaciais e que, assim como ocorre com a personagem do Rezador, contaminam o discurso escrito do autor brasileiro. Assim, nestas duas peças de Joaquim Cardozo, a acção dramática nasce condicionada pelas acções ideológicas mundanas, destacadas do ambiente popular, cujas convenções espectaculares são sintetizadas no discurso.

A palavra ganha destaque nos textos teatrais de Joaquim Cardozo, principalmente porque as acções propostas nas rubricas confluem para o momento do anúncio das palavras, que se distendem em diálogos grandiosos e que parecem perpetuar-se no momento de sua enunciação. O conteúdo do discurso é debatido através de uma palavra que é construída para o espaço da cena, não para o espaço do texto. Contudo, é no próprio texto que se percebem as suas camadas extra-literárias, de onde se deduz que no grafismo das palavras construídas no teatro de Joaquim Cardozo, se encontra ainda vivo e pulsante o alvorço da praça pública.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de (1982), *Danças dramáticas do Brasil* (3 vols.), Belo Horizonte, Ed. Itatiaia.
- BAKHTIN, Mikhail (1993), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, trad. Yara Frateschi, Brasília, Editora da Universidade de Brasília.
- CARDOZO, Joaquim (1963), *O coronel de Macambira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- (1971), *De uma noite de festa*, Rio de Janeiro, Agir.
- (1973), *Os anjos e os demônios de Deus*, Rio de Janeiro, Diagraphis.
- (1975a), *O capataz de Salema*, Rio de Janeiro, Agir (Brasília, INL).
- (1975b), *Antônio Conselheiro*, Rio de Janeiro, Agir (Brasília, INL).
- (1975c), *Marechal, Boi de Carra*, Rio de Janeiro, Agir (Brasília, INL).
- DANTAS, Maria da Paz Ribeiro (1985), *O mito e a ciência na poesia de Joaquim Cardozo: Uma leitura barthesiana*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- (2003), *Joaquim Cardozo: Contemporâneo do futuro*, Recife, Ensol.
- LEITE, João Denys Araújo (2001), *Um teatro da morte: Transfiguração poética do Bumba-meu-Boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo*, tese de mestrado defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pernambuco.
- ZUMTHOR, Paul (1993), *A letra e a voz: A "literatura" medieval*, trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira, São Paulo, Companhia das Letras.
- (1997), *Introdução à poesia oral*, trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida, São Paulo, Hucitec.



<
Purificados,
 de Sarah Kane,
 enc. Krzysztof Warlikowski,
 Wrocławski Teatr
 Współczesny, 2008
 (Stanisława Klijnstra
 e Mariusz Bonaszewski),
 fot. João Tuna.

Amor em estado puro

Francesca Rayner

Titulo: Oczyszczeni (Blasted, 1998). Autor: Sarah Kane. Tradução: Krzysztof Warlikowski e Jacek Poniedzialek. Encenação: Krzysztof Warlikowski. Cenografia: Malgorzata Szczesniak. Música: Pawel Mykietyń. Voz: Renate Jett. Desenho de luz: Felice Ross. Interpretação: Mariusz Bonaszewski, Malgorzata Hajewska-Krysztofik, Redbad Klijnstra, Stanisława Klijnstra, Jacek Poniedzialek, Thomas Schweiberer, Tomasz Tyndyk, Renate Jett e Fabian Wodarek. Produção: Wrocławski Teatr Współczesny. Co-productores: TR Warszawa e Teatr Polski in Poznan. Local e data de estreia em Portugal: Teatro Nacional São João, Porto, 5 de Dezembro de 2008.

Não se sai intacto das palavras dela. Têm um efeito contagioso e arrastam para longe aqueles que as manipulam.

Krzysztof Warlikowski¹

A actual temporada do Teatro Nacional São João e do Teatro Carlos Alberto no Porto, que inclui a peça de dança *Feminine* de Paulo Ribeiro, a encenação de Ricardo Pais d'O mercador de Veneza, *O concerto de Gigli* de Tom Murphy e esta encenação de *Purificados (Cleansed, 1998)* de Sarah Kane, pela companhia polaca Wrocławski Teatr Współczesny, está entre o melhor já feito pelo TNSJ. O inovador e diversificado programa ilustra não só o tipo de repertório audacioso que um teatro nacional contemporâneo pode e deve promover, mas também sinais de vitalidade nas artes performativas. É particularmente gratificante ver Sarah Kane no palco de um teatro nacional, embora Nuno Cardoso tenha já encenado esta peça no Teatro Helena Sá e Costa em 2002. Kane afirmou numa entrevista que não podia ver *Purificados* como mais nada senão uma peça no teatro (*apud* Saunders 2002) e, como esta encenação da peça torna claro, o teatro de Sarah Kane foi vital no desafiar dos limites da forma teatral e no levar quer o público, quer os actores, aos seus limites. A dramaturga teve de suportar adversidades e críticas hostis durante a sua curta carreira teatral e parece inteiramente justo que ela seja agora representada nos palcos nacionais. Contudo, não se quer

aqui minimizar o trabalho pioneiro dos Artistas Unidos, que levaram à cena todas as peças de Kane em Portugal, exceptuando *Purificados*, pouco depois de terem sido publicadas, revelando uma perspicácia e uma vontade de correr riscos em representar o novo teatro europeu evidentes em poucas companhias teatrais.

Esta encenação polaca da peça foi altamente controversa na Polónia, embora pareça que a controvérsia tenha mais a ver com a homossexualidade explícita da encenação do que com a violência que estrutura a peça. Atrevo-me a sugerir que não é a homossexualidade em si que gerou a controvérsia, mas os paralelos apresentados na encenação entre o sofrimento das personagens homossexuais Rod (Jacek Poniedzialek) e Carl (Thomas Schweiberer) e o sofrimento de Cristo, numa Polónia altamente católica. Todavia Kane não é uma dramaturga simples e *Purificados* também não é uma peça fácil de representar. Ambos exigem envolvimento total quer do público, quer dos actores e *Purificados* é provavelmente a obra de Kane que mais imaginação exige aos encenadores. Aparentemente, a actriz que representa a *stripper* (Stanisława Klijnstra) e que transforma o sádico Tinker (Mariusz Bonaszewski) num

¹ Entrevista com o encenador, "Redenção, castigo, ressurreição", reproduzida no programa do espectáculo.

Francesca Rayner é Professora Auxiliar de Teatro e Performance no Departamento de Estudos Ingleses e Americanos da Universidade do Minho.

< >

Purificados,
de Sarah Kane,
enc. Krzysztof Warlikowski,
Wroclawski Teatr
Współczesny, 2008
(< Malgorzata
Hajewska-Krysztofik,
Redbad Klijinstra
e Tomasz Tyndyk;
> Malgorzata
Hajewska-Krysztofik
e Redbad Klijinstra),
fot. João Tuna.



amante vulnerável, quase abandonou a produção². É fácil entender o porquê, pois a personagem é grotescamente sexual em palco e tem de o seu corpo expor aos outros actores, de forma muito intrusiva, mas ainda assim a actriz não desistiu, tornando a representação deste papel na mais memorável a que já assisti, com o controlo perfeito sobre o gradual reverter da relação controlador/controlado que estabelece com Tinker. Os outros actores estiveram similarmemente empenhados e as relações colaborativas em palco entre eles, apesar de ocasionalmente transgredindo a ténue linha entre honestidade emocional e auto-indulgência performativa, criaram momentos de grande beleza bem como de horror. Como exemplos, podemos apreciar a dança farsica/comovente de Carl para o seu amante Rod depois da perda das mãos e da língua ao som da canção "These Brutal Hands" e a terna valsa entre Grace (Malgorzata Hajewska-Krysztofik) e o seu irmão morto, Graham (Redbad Klijinstra). O uso de canções originais ao longo da produção, excelentemente interpretadas por Renate Jett, serviu para intensificar o horror e proporcionarem um breve alívio cómico. De facto, as canções diminuem a separação entre comédia e tragédia, usando exactamente o tipo de humor negro que a própria Kane frequentemente usa nas suas peças.

Esta peça foi inspirada no controverso paralelismo delineado por Roland Barthes, paralelismo esse entre um amante rejeitado e um prisioneiro de Dachau, que Kane inicialmente julgou chocante, mas que mais tarde acabou por perceber, como a exploração de estados extremos e a perda do ser em ambientes claustrofóbicos (Barthes 2001: 65; Kane 2003: 71). O cenário desta encenação enfatizou a frieza e violência reprimida da instituição onde Tinker vigia os seus pacientes (o facto de o local ser de uma antiga universidade parece não ter inspirado comentários quando talvez o devesse). A mesa de operações foi sempre visível em palco, bem como um corredor transparente através do qual os actores passavam, tornando permanente a vigilância dos pacientes. Perversamente, as legendas em *neon* que surgiam na parte de trás do palco, encaixavam perfeitamente neste ambiente, como se fossem mensagens da administração com instruções para os pacientes. É possível que haja críticas à representação da violência nesta encenação por não ser brutal o suficiente, mas violência explícita não é a única forma de aproximação à violência da peça. Os momentos estilizados quando os membros de Carl são cortados apenas pela sugestão de um machado e o uso de iluminação para destacar as partes mutiladas do corpo parecem-me não menos efectivas do que o uso de membros falsos, enquanto o momento em que Grace segura o seu novíssimo pénis cosido foi genuinamente chocante na sua evocação da fragilidade do corpo face à violência. Mais ainda, a interpretação a solo do magnífico discurso de



amor oriundo de outra peça da autora, *Falta* (Crave, 1998), por Renate Jett, ilustrou a forma como Kane podia escrever tão convincentemente acerca do amor como inspiração ou como do amor como degradação.

Purificados é uma peça profundamente moral onde o valor supremo é o amor extremo nas suas diferentes formas, contudo isto não equivale a dizer que a encenação não torna políticas estas éticas. As narrativas de um casal *gay* que aprende através da dor que o amor é mais do que palavras e de uma jovem mulher que melancolicamente incorpora o seu irmão morto, são certamente experiências individuais levadas ao extremo, mas que não estão de forma alguma longe do quotidiano, onde os homossexuais ainda recebem choques eléctricos devido aos seus desejos e mulheres que pretendem mudar de sexo são objecto dos caprichos dos médicos. Reforçando o paralelo entre o pessoal e o institucional, esta encenação desafiou qualquer separação absoluta entre a violência escondida em instituições privadas e manifestações públicas de violência como no crime ou no terror de estado. Pareceu-me exactamente o tipo de encenação que o Teatro Nacional São João deve trazer à cidade, pois levanta questões importantes trazidas pelo teatro contemporâneo, como as do indivíduo e da sociedade dentro de uma nova Europa caracterizada por fissuras, fragmentação e desumanização, preocupações estas que parecem caracterizar a temporada teatral de forma mais global.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (2001), *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70.
- KANE, Sarah (2001), *Teatro completo*, Porto, Campo das Letras.
- (2003), "Une conversation avec Nils Tabert", *OutreScène: la revue du Théâtre National de Strasbourg*, n.º 1, Fevereiro.
- SAUNDERS, Graham (2002), *Love me or kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester University Press.

² O nome *Tinker* em inglês quer dizer algo como pessoa intrometida e também constitui um pequeno acto de vingança da parte de Sarah Kane já que o crítico londrino Jack Tinker descreveu a sua primeira peça *Ruínas* (*Blasted*, 1995) notoriamente como "este nojento festival da imundície" ("this disgusting feast of filth").



<
A tempestade,
de Shakespeare,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
2009 (Luís Miguel Cintra),
fot. Paulo Cintra.

O sortilégio da arte Tempestade no Bairro Alto

Maria Helena Serôdio

Título: A tempestade (The Tempest, 1611). Autor: William Shakespeare. Tradução: José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e Luís Miguel Cintra. Encenação: Luís Miguel Cintra. Cenários e figurinos: Cristina Reis. Desenho de luz: Daniel Worm d'Assumpção. Colaboração musical: Marcos Magalhães. Acompanhamento para as canções: Luís Madureira. Cravo: Marcos Magalhães ou José Carlos Araújo. Interpretação: António Fonseca, Dinis Gomes, Duarte Guimarães, João Pedro Vaz, José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto, Luís Miguel Cintra, Márcia Breia, Manuel Romano, Nuno Lopes, Paulo Moura Lopes, Pedro Lamas, Ricardo Aibéo, Rita Durão, Sofia Marques, Tiago Matias, Vítor d'Andrade. Produção: Teatro da Cornucópia. Local e data de estreia: Teatro do Bairro Alto, Lisboa, 12 de Março de 2009.

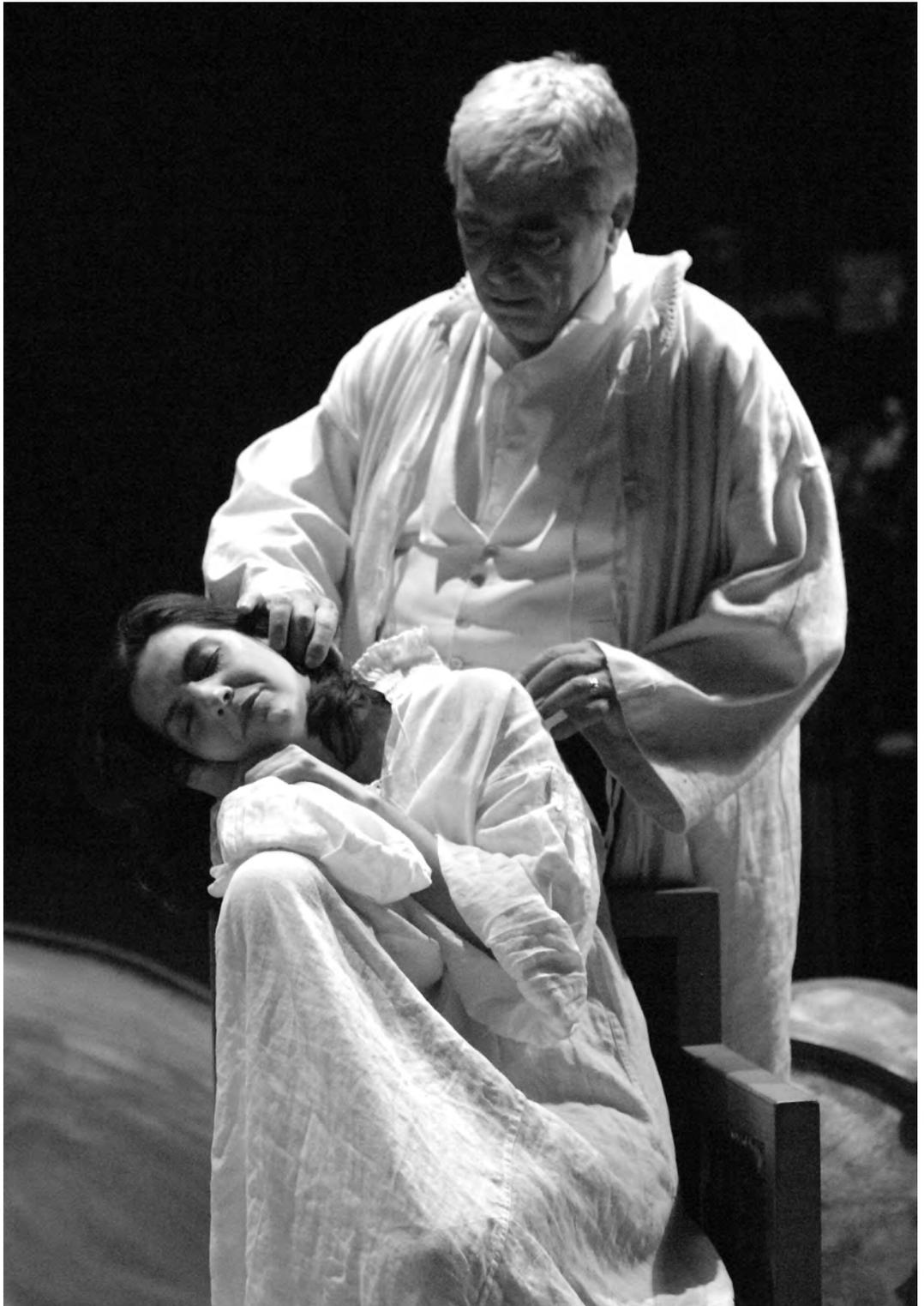
Na lógica repertorial do Teatro da Cornucópia, regressar a Shakespeare – depois de *Ricardo III* (1985), *Muito barulho por nada* (1990), *Conto de Inverno* (1994), *Cimbelino, rei da Britânia* (2000), *Tito Andrónico* (2003) e *A tragédia de Júlio César* (2007) – não obedece a uma lógica de “recurso”, nem representa caminho facilitado: trata-se antes de uma interrogação em profundidade (com uma componente de investigação literária e problematização hermenêutica), que, de resto, lhe vem trazendo exigências acrescidas. Refiro-me, por exemplo, à decisão de fazerem, como início de um trabalho de compreensão e interpretação textual, uma nova tradução das peças a encenar: e uma vez mais, desde 2000, a “parceria” José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e Luís Miguel Cintra se mobilizou para esse fim. Com uma esclarecida nota prefacial a justificar as opções tradutórias, a peça (entretanto publicada pelas Edições Cotovia) leva-nos a redescobrir a multiplicidade de vozes que aquele mundo dramático recolhe, tanto do ponto de vista social (entre marinheiros, aristocratas, serviçais da corte e outros), como das várias modalidades discursivas: a voz narrativa (dominante em Próspero), o discurso fático (na repetida interrogação à filha Miranda, “estás a ouvir?”), o texto lírico (nas canções, por exemplo, ou na exclamação

poética sobre a ilha que cabe a Caliban), o fragmento ensaístico (na república que Gonçalo propõe), o discurso amoroso, a interpelação blasfema, e, claro, o procedimento do teatro dentro do teatro (nas suas variadas formulações), numa reforçada confirmação do barroco que habita este texto.

A esta forma de “escavação” dramaturgica e cultural associa-se um outro procedimento caro à prática da Cornucópia: a memória de outros espectáculos que se cola a cada nova criação cénica, naquela lógica que Marvin Carlson bem sintetizou no conceito de “palcos de assombração” (2001). É assim que, ao falar d’ “Este espectáculo” no programa (como sempre, de uma excepcional riqueza textual e iconográfica), Luís Miguel Cintra designa os elementos que n’ *A tempestade* reenviam – pelos adereços, palavras, figurinos, gestos – a outras criações da companhia, como *O público* (de Garcia Lorca), *Um auto de Gil Vicente* (de Garrett), *Os gigantes da montanha* (de Pirandello), para lá dos que partiam das outras peças de Shakespeare já montadas por eles.

Não terá sido por acaso que o encenador, como escreve, demorou tempo a cumprir o seu desejo de levar esta peça à cena, não apenas pelo desafio que comporta do ponto

>
A tempestade,
de Shakespeare,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
2009 (Sofia Marques
e Luís Miguel Cintra),
fot. Paulo Cintra.



de vista da dificuldade do texto e da longa história da sua encenação, mas também pelo sentido filosófico de reflexão sobre a vida e a arte que ela integra e que faz dela uma espécie de acerto de contas com o fazer humano no plano político e artístico. Aliás, essa será uma das razões pela qual esta peça – aparentemente a última que Shakespeare escreveu e que é vista como o seu adeus à arte antes de regressar a Stratford-upon-Avon – entretence muitos dos temas que foram atravessando o teatro de Shakespeare, bem como algumas das formulações dramáticas que

foi exercitando. Vejam-se, no primeiro caso, temas e motivos como ambição de poder, usurpação, sortilégio da magia, padecimentos por amor, ou, no segundo, os traços fundadores da comédia, tragédia, tragicomédia, peça romanesca... E nesta peça, mais do que em muitas outras, o jogo cénico a fazer exige inventividade, sob pena de se afundar um projecto que dificilmente se compagina com reconhecimentos "empíricos" imediatos em palco.

Nesse sentido, podemos de imediato localizar algumas das dificuldades que o texto coloca a um encenador na



sua relação com o palco e a plateia: como visualizar o invisível Ariel, como figurar Caliban (referido ao longo do texto com as formas mais diversas), como representar artifícios vários que o texto invoca? Será, por isso, num plano de concepção visual que a Cornucópia começa por explicitar a gramática de sentido por que se optou neste espectáculo, e, uma vez mais, é nesse plano que o trabalho de Cristina Reis merece uma primeira abordagem. Assim, na sua concepção cenográfica encontramos não apenas "pistas" de algumas anteriores criações da Cornucópia, mas alguns dos processos mais caros a esta cenógrafa e que comportam, entre outros, três traços fundamentais: a abertura (e esvaziamento) maior da cena, a criteriosa invenção de adereços que contextualizam a acção ou são usados em cena, e, por último, o jogo lúdico com as dimensões, texturas e cromatismos que preside à sua singular composição cenográfica.

À boca de cena, à esquerda, um cravo permite a música ao vivo que acompanha algumas canções (com destaque para as de Ariel, por Dinis Gomes), e nas paredes laterais, à esquerda e direita, também próximo dos espectadores, estão pequenas e singelas estantes com adereços usados durante o espectáculo ou que figuram como ícones de alguns aspectos daquele mundo teatral: livros, instrumentos musicais, alguns dos "alimentos" que a harpia haverá de comer, etc. À direita, ainda nessa faixa rente às primeiras cadeiras da plateia, está a cadeira/trono (no exílio) de Próspero. Mas o que mais intriga a visão do espectador serão as miniaturas – de uma ilha e de um barco – que ladeiam as escadas que ao centro ligam um fundo de cena – em estrado mais elevado – ao "chão" que ocupa a parte média da cena. Dir-se-á serem essas miniaturas uma *mise en abîme*, figurações explícitas do recurso ao teatro dentro do teatro que é procedimento repetido nesta peça, só que é evidente o seu estatuto irónico: o barco de que fala a peça não pode ser aquele paquete, nem a ilha aquele banco de areia amarelistimo. E inesperadas são também as folhas gigantes no chão, ou a oposição entre as grandes

"rochas azuis" no fundo de cena, a contrastarem com as pedrinhas no "proscénio" que, em montinho primeiro, servirão depois para perfazer o círculo "mágico" em que Próspero "aprisiona" os aristocratas italianos. E não é por acaso que elas serão doze, o que permite construir o mostruário de um relógio, ícone adequado a um universo ficcional em que o tempo é regulador da acção: serão três horas de espectáculo, três horas que separam Ariel da prometida libertação, e o metrónomo a certa altura irá justamente insistir nessa respiração compassada, mas anunciadora do tempo que passa.

Em formas de "repetição" com pequenas e deliberadas inconsistências – que são expressão do jogo que o teatro inventa – gostaria de destacar dois estratagemas visuais: as "capas" transparentes de Ariel (que ele constantemente põe e tira) serão de cores diferentes (leves tons de esverdeado, amarelo, cinza, etc.) a dizerem ostensivamente que são sinal visível da invisibilidade assumida; e, na revelação final dos nubentes a jogarem xadrez, os espelhos, que, por trás deles, entre si formam um ângulo agudo, desdobram as imagens de ambos trocando as figuras de lugar: como se atrás de Miranda estivesse Fernando, e a imagem de Fernando fosse Miranda. Estes são outros tantos sinais da ficcionalidade adoptada como estratégia de sublinhar o artificioso fazer da arte. E que ocorre também, por exemplo, no recurso de fazer vibrar uma folha-de-flandres à vista dos espectadores para evocar o estrondo da tempestade.

Numa aproximação mais analítica ao espectáculo, gostaria, todavia, de ponderar melhor a relação entre o funcionamento discursivo e a configuração cénica que a cena revelava, uma vez que, apesar da "fidelidade" ao texto e da pretendida não univocidade da interpretação daquelas figuras e daquela história, a verdade é que o espectáculo acabou por activar reacções muito diferenciadas relativamente a questões que o texto coloca. Por exemplo: o facto de Próspero nos surgir à boca de cena, no mais próximo que era possível relativamente ao espectador, e de ser, logo no início, interpelado pelo Mestre como sendo o Capitão do navio, que parecia afundar-se, retira ao naufrágio uma possível evocação histórica dos descobrimentos com os dois pontos que, a meu ver, Shakespeare propõe na sua peça: por um lado, a defesa (muito camoniana também) da importância do fazer, bem como do valor da experiência e do trabalho, o que torna os marinheiros o topo da "escala social" naquele contexto (alterando, de forma moderna, o *topos* do mundo às avessas), e, por outro, o elemento de *pathos* que uma tal cena poderia suscitar. Além disso, a recondução do naufrágio para o fundo da cena e a movimentação – mais sonâmbula do que dramática – dos actores agarrados a

<

v

A tempestade,
de Shakespeare,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
2009 (< Sofia Marques
e Vitor d'Andrade;
v Márcia Breia,
Dinis Gomes, Rita Durão
e Luís Miguel Cintra; de
costas: Vitor d'Andrade e
Sofia Marques),
fot. Paulo Cintra.

^

<>

A tempestade,
de Shakespeare,

enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
2009 (A Nuno Lopes,
João Pedro Vaz
e Duarte Guimarães;
< Márcia Breia;
> Nuno Lopes,
João Pedro Vaz
e Duarte Guimarães),
fot. Paulo Cintra.



quatro varas, que descem à altura da cintura, para figurar o balancear da embarcação, aproxima esta cena de uma invenção imaginativa por parte de Próspero, um assumido teatro dentro do teatro, feito de forma quase distanciada. Claro que isso mesmo dirá Próspero a Miranda, a sua filha, e a evidência dessa verdade é que nada de mal acontecerá aos seus tripulantes e passageiros. Mas perdeu-se aquele sentido de perigo iminente, a citação dos riscos dos descobrimentos, a diferenciação entre esta primeira "encenação" de Próspero e as que a seguir serão apresentadas e que, essas sim, vão progressivamente encaminhando o jogo teatral para as distrações da corte, de recorte mais próximo da mascarada como será a "contra-caçada" com os cães a perseguirem Caliban, Trínculo e Estêvão, ou a que traz a figuração de Juno, Íris e Ceres a "abençoarem" a união nupcial de Fernando e Miranda.

Se atendermos ao tecido discursivo, ao modo de enunciação e ao ritmo do dizer, surge-nos, de um lado, Próspero, que Luís Miguel Cintra numa soberba bravura convoca a um ritmo quase alucinante (que poucos actores suportariam), e, do outro, os diálogos – entre o malévolo e o brincalhão – usados quer por António (António Fonseca) e Sebastião (Ricardo Aibéo), quer por Estêvão (João Pedro Vaz) e Trínculo (Duarte Guimarães). Daqui resulta que são estes lugares dramáticos – da confabulação traiçoeira de nobres ou da avidez destemperada de populares – que ganham maior relevo e uma mais cúmplice relação com a plateia. E isso decorre não apenas do que de cómico podem ter estes núcleos discursivos e dramáticos, mas também da excelente tradução da peça e da interpretação extraordinária dos actores envolvidos. O que daqui resultava, por contraste, era, a meu ver, um ennesmamento da figura de Próspero, o que parece contrariar o destaque que o espectáculo poderia atribuir ao mágico tutelar deste universo. A protestada deferência perante a personagem, que levou o encenador Luís Miguel Cintra a omitir interpretações particularizantes desta figura

(fossem elas de cariz histórico, político, ideológico, moral ou outro), acaba por a confinar a um espaço quase anterior ao mundo representado, o que, em termos de recepção pelo espectador, significa uma extra-cena de mais mitigada cumplicidade.

Por mais discutível que possa ser, na minha opinião, esta proposta de sentido, reconhece-se no espectáculo uma notável espessura cultural na aproximação a um texto complexo e uma inventividade plástica de rara sensibilidade, a que necessariamente se acrescentam as brilhantes composições dos actores: na enigmática mas obsessiva presença demiúrgica que Luís Miguel Cintra traz à cena, nos apontamentos cúmplices do malicioso Ariel por Dinis Gomes, na presença simples e cativante de Sofia Marques como Miranda, nas poses "aristocráticas" de José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto e outros, nas figurações expressivas que Márcia Breia e Rita Durão assumem, no invulgar (e generoso) apuro com que Nuno Lopes ergue um Caliban que nos divide entre a comiseração e a repulsa, na voluptuosa malvez de António Fonseca e Ricardo Aibéo como ambiciosos sem escrúpulos, nas saborosas malandragens de João Pedro Vaz e Duarte Guimarães como bobos populares.

Enfim, um espectáculo que nos ofereceu, no sortilégio de uma arte exigente, um grande fresco do nosso próprio imaginário: essa topografia imprecisa que nos devolve o pulsar do desejo e do medo perante o mundo, a vida e a morte.

Referência bibliográfica

CARLSON, Marvin (2001), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.



<
Os Maias no Trindade,
 de António Torrado,
 enc. Rui Mendes,
 Teatro da Trindade, 2009
 (José Fidalgo
 e Sofia Duarte Silva),
 fot. Clementina Cabral.

No Salão da Trindade

Ana Isabel Vasconcelos

Título: Os Maias no Trindade (2009). *Autor:* António Torrado, a partir de *Os Maias* de Eça de Queiroz. *Encenação:* Rui Mendes. *Cenografia e Figurinos:* Ana Paula Rocha. *Direcção musical:* Afonso Malão. *Desenho de luz:* Carlos Gonçalves. *Desenho de esgrima:* Mestre Eugénio Roque. *Vídeo:* Adriano Filipe e Cristina Novo. *Interpretação:* Afonso Malão, Augusto Portela, Bruno Batista, Henrique Malta, Igor Sampaio, João Didelet, José Airosa, José Fidalgo, Luís Alberto, Luís Mascarenhas, Mário Jacques, Mário Rui, Pedro Górgia, Rui Sérgio, Rogério Vieira e Sofia Duarte Silva. *Local e data de estreia:* Teatro da Trindade, Lisboa, 5 de Fevereiro de 2009.

O espectáculo *Os Maias no Trindade*, a partir do romance de Eça de Queiroz, foi muito mais do que uma peça em cena num dos mais emblemáticos teatros de Lisboa. Na verdade, este espectáculo integrou um projecto plurifacetado que contemplou sessões com especialistas da obra queirosiana, uma exposição sugestivamente intitulada "Eça em caricatura", que ocupou profusamente o espaço do Salão Nobre do teatro, uma mostra de filmes baseados em obras do escritor, bem como visitas guiadas ao próprio edifício.

Esta conjugação de acontecimentos e actividades, despoletados pela representação de um texto, cujo conteúdo tem, como referente, um dos mais conhecidos romances da literatura portuguesa, teve a melhor recepção por parte do público, que cedo esgotou as marcações das visitas, os bilhetes de ingresso e participou entusiasticamente nos encontros. Quando quisemos visitar o espectáculo, cerca de três semanas antes do termo das representações, o Trindade tinha esgotado! Provavelmente um dos responsáveis por este sucesso terá sido o público escolar, que já há algum tempo ocorre às salas de teatro sempre que se apresentam clássicos da literatura nacional. Esta é, indubitavelmente, uma forma aliciante de cativar os alunos para a leitura, através do apelo que a dimensão visual introduz, hoje mais do que nunca, na construção do

imaginário literário. E é também assim que se podem ir criando os gostos, os hábitos e, com eles, a necessidade...

No texto que abre o Programa, assinado pelo Presidente da Fundação INATEL, organismo que tutela o Teatro da Trindade, destacam-se três nomes como principais responsáveis por esta iniciativa: Duarte Ivo Cruz, a quem se deve a ideia; António Torrado, a quem se deve a autoria do texto dramático; e Rui Mendes, a quem se deve a encenação. *Os Maias*, de Eça de Queiroz, obra-prima da literatura portuguesa, não será demais sublinhá-lo, surge como o "pré-texto", aproveitado para "[se] pôr em cena um extraordinário fresco da sociedade portuguesa do séc. XIX"¹. A intervenção que se segue nesse Programa é de António Torrado e reproduz o Prefácio ao texto dramático publicado em livro, cujo título significativamente coincide com o anunciado no cartaz: *Os Maias no Trindade*.

Embora perfilhemos a tese que estabelece a distinção entre a esfera do teatro e a da literatura e recusemos uma atitude filológica na abordagem do espectáculo, neste caso é-nos difícil olhar para o objecto cénico esquecendo o texto que lhe deu vida, tarefa que temos facilitada, já que o mesmo foi publicado simultaneamente à produção teatral. Esclarece-nos o mencionado Prefácio que se trata de uma peça em dois actos, "a partir do romance *Os Maias*", evitando-se prudentemente a expressão "adaptação", uma

¹ Programa do espectáculo, p. 5.

² António Torrado, *Os Maias no Trindade*. Lisboa, Fundação Inatel, 2009, p. 3.

vez que esta podería implicar compromissos que de forma deliberada aqui se não tomam. Aliás, ao jeito do que habitualmente se fazia nos prólogos que precediam os dramas oitocentistas, António Torrado aproveita para justificar a sua opção: "fidelidade ao espírito da obra que servisse um espectáculo fluente, multiplicador de sentidos, dedutíveis da matriz romanésca", declinando a imediata transposição do discurso queirosiano para o diálogo dramático. As razões são óbvias e compreensíveis: "O que, na intimidade da leitura, nos parece correntio e de difícil elocução, ganha, por vezes, quando erguido no palco, um meneio e floreio incompatíveis com a economia teatral"², esclarece o autor. Sem dúvida que a longa experiência de António Torrado lhe concede toda a autoridade nesta matéria.

Concretizando a intenção clara de subverter a ordem cronológica dos factos, esta versão da história inicia-se, precisamente, com o teatro dentro do teatro, querendo esta expressão aqui significar que foram recriados, no palco, dois camarotes do Trindade de 1876, ano em que, na ficção, Carlos e Ega vão assistir a um sarau de beneficência, sendo este, sem dúvida, um dos episódios fundamentais da narrativa.

Apesar da imprecisão espacial, já que o sarau teve lugar no "Salão da Trindade" (espaço contíguo ao teatro, então destinado a bailes, conferências e concertos), saudamos a escolha deste momento para a abertura, uma vez que, neste primeiro "quadro", se começam a gizar, com a economia dramática que o teatro exige, os diversos tipos de personagens que dão colorido a um dos pilares da peça: a crónica social. O facto de a acção se apresentar por núcleos temporais e espaciais não sequenciados, mas que, por vezes, coabitam no espaço cénico, obrigou a um jogo cenográfico que favoreceu o desenvolvimento ritmado do espectáculo, exigindo, a nível da compreensão do enredo, uma atenção redobrada por parte do espectador. A articulação cénica dos diferentes espaços de representação é habilmente orquestrada por jogos de luzes que vão enquadrando o desenrolar das cenas, correspondendo estas a momentos ora de avanço ora de recuo no fio cronológico da intriga. A facilitar esta fragmentação do espaço está o facto de a cenografia ter optado por trazer para o palco apenas os elementos essenciais, caracterizadores mais do local da acção do que do ambiente de época.

Assistimos, assim, ao sarau de beneficência pela mão das duas personagens, Carlos da Maia e João da Ega, que mantêm, ao longo do drama, uma complicitade que se pretende extensivo ao espectador. É sobretudo este último, interpretado por José Airosa, que mais empatia cria, chegando a quebrar o pacto de ilusão ao falar directamente para o público. Reforçando a ambivalência desta figura,

em determinado passo este alter-ego de Ega retira-se da sua pele, assume a voz do autor e comenta, num momento crucial, o fio dos acontecimentos: "E porque é que nós não havíamos também de encerrar tudo aqui, neste episódio risonho? Era um bom desfecho... O Carlos, vingado. O Dâmaso, arrumado. O caminho, finalmente desimpedido para que Carlos e Maria Eduarda pudessem dar livre curso à paixão que os unia."³ Para além da comicidade inscrita em muitas das falas de Ega, José Airosa compõe uma figura bem conseguida, com um ligeiro tom a lembrar o famoso António Silva, tom esse empregue com acerto e moderação, numa aparência que faz jus à descrição queirosiana: "figura esgrouviada e seca, os pêlos do bigode arrebitados sob o nariz adunco, um quadrado de vidro entalado no olho direito - tinha realmente alguma coisa de rebelde e de satânico."⁴

No que diz respeito ao amigo de Ega, o actor que o interpreta, José Fidalgo, compõe, no perfil físico, no vestuário e até na postura, a imagem que facilmente identificamos como sendo Carlos da Maia, correspondendo ao imaginário que construímos da figura do *dandy* oitocentista. Quanto ao seu desempenho, fá-lo sem energia, fruto não de um traço caracterizador da personalidade, mas antes de uma actuação pouco convincente e nada empática, sendo, não raro, difícil entender as suas falas. A fraca utilização dos recursos de que um actor dispõe para compor a sua *dramatis persona* foi sobretudo prejudicial no momento que reconhecemos como sendo o clímax da peça. Na verdade, a cena em que Ega revela ao amigo o segredo de família é destituída de qualquer tensão dramática, o que compromete o clima de tragédia tão necessário à criação do ambiente em que se vão precipitar os acontecimentos seguintes - incesto consciente, morte de Afonso, partida de Carlos e Ega.

Ao longo da peça, a interacção verbal nem sempre se pautou pelo ritmo imprimido pelo jogo cénico, a que atrás já aludimos. Por outro lado, as trocas dialógicas ressentiram-se de imperfeições na dicção e de deficientes projecções de voz, o que fragilizou o resultado final, já que este tipo de teatro vive essencialmente da apreensão do texto dito.

Para além das duas personagens centrais acima referidas e das chamadas figuras funcionais, deste universo construído fez parte um outro grupo, cuja passagem pelo palco foi mais ou menos fugaz consoante a sua importância na acção, não se distinguindo em particular qualquer desempenho de mérito ou demérito que destoasse deste conjunto. Estamos a referir-nos a Cohen (Luís Mascarenhas), a Castro Gomes (Augusto Portela), ao Conde de Gouvarinho e a Vilaça (Igor Sampaio), bem como ao próprio Guimarães (Mário Jacques).

³ *Ibidem*, p. 82.

⁴ Ega de Queiroz, *Os Maias*, Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, 2006, pp. 96-97.

⁵ *Ibidem*, 161.



Dos diversos tipos sociais caricaturados, destacaram-se aqueles que tiveram intervenção directa no sarau: Rufino, o deputado, interpretado por João Didelet, que acompanha o tom declamatório do discurso com largos gestos, acentuando a vertente caricatural da figura; Dâmaso, um rapaz "baixote, gordo e frisado como um noivo de província"⁵, a que Pedro Górgia dá corpo, com momentos de alguma comicidade, ficando muito aquém da figura marcante que conhecemos do romance; e Alencar que, representado por Rogério Vieira, consegue provocar em nós um distanciamento irónico, mas complacente, com uma actuação bastante equilibrada.

Afonso da Maia, desempenhado pelo actor Luís Alberto, marca sobretudo presença na figura de pai de Pedro, nas primeiras cenas da peça. Aí é-nos dado a conhecer um Afonso condescendente para com as aventuras amorosas do filho, mas inflexível quando este se quer ligar pelo casamento com alguém de outro nível social. Não sendo sempre legíveis e acertadas as emoções transmitidas por esta personagem – recordemos a debilidade da cena em que supostamente segura o bebé embrulhado num cobertor –, o momento de ruptura com Pedro é bem conseguido, quando, sem qualquer comentário verbal ao que lhe acabara de acontecer, dá, com a voz endurecida mas não alterada, a seguinte ordem ao Vilaça: "Diga ao Teixeira que sirva o almoço. E que tome atenção: daqui para diante há só um talher à mesa. O meu."⁶

Para além da crónica social, a intriga assenta, como se sabe, na relação amorosa que Carlos mantém com Maria Eduarda, esta aqui interpretada por Sofia Duarte Silva e aproveitada também para executar o papel breve que Maria Monforte tem nesta peça. Sabemos que as cenas de paixão "vivas" em palco podem facilmente cair no desequilíbrio e assumir um tom patético, com efeitos até confrangedores. Dois factores evitaram esta situação: a brevidade justificada das mesmas e a prestação da actriz que construiu uma Maria Eduarda menos enigmática do que a do romance, mas mais consentânea com a

personagem, cuja verdadeira identidade já tinha sido revelada ao espectador. Para além da simplicidade e da sobriedade na actuação, a seu favor está a imagem de uma mulher bela, alta e loura, por quem Carlos logo se apaixonou.

A música, uma das linguagens mais conseguidas neste espectáculo, foi parcialmente executada ao vivo, num piano, cuja colocação, ao nível da plateia, anulou, de certa forma, a distância entre o espaço cénico e o espaço do público. Este piano foi magnificamente tocado por Afonso Malão que, no papel de Cruges e apesar de pouco participante na acção, pautou as suas intervenções por um traço distintivo. Não existindo muitos estudos sobre os elementos musicais na obra de Eça, é notável o cuidado na escolha das composições e a forma como se explorou o seu valor semiológico, em que cada trecho foi introduzido para acrescentar sentido à palavra, apoiar a acção ou sublinhar o adensar do clima dramático. Disto mesmo, mas com mais propriedade e sapiência, nos fala o texto incluso no programa e da autoria do próprio Afonso Malão, cuja leitura se não dispensa se quisermos perceber aquilo que é fugaz, em termos de compreensão, mas, por uma magia do indizível, nos torna particularmente receptivos ao que se passa em cena e nos proporciona os momentos mais próximos da fruição estética deste espectáculo. De salientar o passo em que Cruges dialoga com Carlos, retorquindo-lhe apenas por meio de breves apontamentos musicais.

As duas últimas cenas passam-se 10 anos mais tarde. Na sequência da projecção filmica de abertura, que, simulando um filme antigo, mostrou a chegada de Carlos e Ega ao Trindade, ocupa agora o fundo da cena a gravura da Avenida da Liberdade da Lisboa oitocentista. Após um breve diálogo, em que os dois amigos lamentam o terem falhado no amor e na vida, o espectáculo termina, sublinhando-se esta atitude de desencanto e desistência e atenuando-se o carácter ambíguo e contraditório com que Eça caracterizou estas duas personagens centrais. Neste sentido, suprimiu-se a última imagem que retemos do romance queirosiano, em que "os dois amigos romperam a correr desesperadamente pela Rampa de Santos e pelo Aterro, sob a primeira claridade do luar que subia"⁷, e optou-se pela imobilização física dos dois actores em cena. Este remate vem reforçar o "pessimismo vencidista" espelhado nas palavras quase finais que ouvimos a Carlos e a Ega: "Os esforços, todos os esforços são inúteis. [...] Nem a glória nem o dinheiro nos farão correr."⁸

E o que levamos depois das últimas notas do piano de Cruges? Mais do que um espectáculo que nos proporcionou o revisitar de uma história representada em pinceladas, ficou-nos a vontade de voltar ao romance original. Esta é uma das virtudes essenciais do projecto que lhe deu vida.

< >

v

Os Maias no Trindade,
de António Torrado,
enc. Rui Mendes,
Teatro da Trindade, 2009
(< José Airosa
e Mário Jacques;
> Luís Alberto;
v Afonso Malão
e Pedro Górgia),
fot. Clementina Cabral.

⁶ Torrado, *op. cit.*, p. 15.

⁷ Queiroz, *op. cit.*, p. 725.

⁸ Torrado, *op. cit.*, p. 91.

A mentira verdadeira do teatro vs. a verdade mentirosa da vida

Sebastiana Fadda

Título: Esta noite improvisa-se (Questa sera si recita a soggetto, 1930). Autor: Luigi Pirandello. Tradução: J. A. Osório Mateus e Luís Miguel Cintra. Encenação: Jorge Silva Melo. Assistentes de encenação: João Miguel Rodrigues e Luís Godinho. Cenografia e figurinos: Rita Lopes Alves. Luz: Pedro Domingos. Direcção musical: Rui Rebelo. Interpretação: António Simão, Pedro Lacerda, Cândido Ferreira, Lia Gama, Sílvia Filipe, Sara Belo, Andreia Bento, Cecília Henriques, João Meireles, Alexandre Ferreira, John Romão / Luís Godinho, Vítor Gonçalves, Pedro Luzindo, Miguel Telmo, Alexandra Viveiros, João Miguel Rodrigues, Joaquim Pedro, Carlos Marques, Luís Godinho / Pedro Carraça, António Rodrigues, Jéssica Anne, João Abel, Miguel Aguiar, Ricardo Batista, Sara Moura e Vânia Rodrigues. Músicos: António Pedro, João Cabrita / Elmano Coelho, Miguel Tapada e Vítor Ilhéu. Produção: Artistas Unidos e Teatro Nacional D. Maria II. Local e data de estreia: Sala Garrett, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 5 de Março de 2009.

É oportuna e necessária a formulação das questões levantadas pela nova direcção do Teatro Nacional D. Maria II acerca das funções que deveria exercer um Teatro Nacional, bem como dos objectivos que deveria alcançar, para estar à altura dos propósitos pelos quais foi criado e acolher os impulsos plurais da contemporaneidade (AA.VV. 2009: 8-13). E foi um sinal extremamente significativo – ou um saudável sintoma de uma prática democrática actuante – o alargamento do diálogo aos cidadãos e aos profissionais ligados às artes do espectáculo, proporcionado pelo encontro que decorreu no dia 27 de Março num Salão Nobre repleto e heterogéneo, inclusive nas posições que animaram o debate. Em breve, a seguir à conferência de Stephen Wilmer, que falou sobre a organização dos teatros nacionais nos vários países da Europa, na audiência expressou-se o anseio por um teatro nacional que não seja nacionalista, pela preservação da memória histórica que está na origem do presente, pela abertura às várias contaminações e instâncias criativas nacionais e internacionais, por uma maior integração e presença do teatro na vida da cidade.

Fruto, muito provavelmente, mais da vontade do que do acaso, como emblemático complemento para dar corpo visível às interrogações e reflexões que o Teatro Nacional coloca a si próprio e à cidade, a peça em cena nessa altura na Sala Garrett, e que marcou a reabertura do D. Maria II, era *Esta noite improvisa-se*, uma das obras-primas do teatro de Luigi Pirandello e síntese da famosa trilogia do "teatro no teatro" – começada com *Sei personaggi in cerca d'autore* e prosseguida com *Ciascuno a suo modo* – (Romei 1993), que soube pôr em causa e questionar produtivamente o teatro do seu tempo. E, se necessário fosse, o espectáculo demonstrou que a Arte não tem nacionalidade nem precisa de passaporte, porque tem cidadania na vida de quem a faz, aprecia e dela desfruta. Saliu, também, a importância da interrogação e da dúvida, da força propulsora que estas têm para transformar o quotidiano a partir, porque não, do objecto artístico,

lançando as bases para a redescoberta e a recriação do já conhecido, mas podendo levar mais longe a reflexão que propõe.

É que este espectáculo chegou mesmo muito mais longe do que o texto deixaria supor, porque a encenação de Jorge Silva Melo não foi, nem nunca podia ser, de cunho museológico. Houve uma apropriação do texto que, não deixando de ser de Pirandello, criou outro texto – cénico, é óbvio – feito duma mistura de passado remoto, passado próximo e presente, e ainda, de italianidade, sicilianidade, portugalidade e "artistasunidade", como bem notou, usando outras palavras, Rui Pina Coelho (Coelho 2009: 9). Muitas "idades", portanto, a que é obrigatório acrescentar outra: a cumplicidade. O que gerou um prazer palpável do jogo e uma proliferação espantosa de subentendidos. Porque Jorge Silva Melo conhece demasiado bem a cultura italiana para perder a oportunidade de libertar o seu gosto do lúdico, semeando algumas das suas inúmeras referências, conhecimentos e saberes, respeitando o autor e aplicando autonomia, sendo-lhe fiel e irreverente, estabelecendo com ele uma comunicação feita de intertextualidades, ou antes talvez de "interculturalidades", pondo o passado (a história do teatro) a interpelar não só o passado (a história do espectáculo no sentido mais lato), como o presente (o teatro português e os elementos fundadores duma companhia).

Em primeiro lugar, lembre-se que o encenador fez parte, juntamente com J.A. Osório Mateus e Luís Miguel Cintra (exímios tradutores da peça em análise) da direcção daquela fabulosa colecção de teatro que a Editorial Estampa lançou no mercado no início dos anos 70. A tradução era antecedida de um prefácio, não assinado, onde se esclareciam os termos do "teatro no teatro", da irrupção do discurso metateatral na obra dramática pirandelliana, da pulverização do elemento narrativo tradicional na estrutura dramaturgica da peça, da desconstrução da ficção para questionar os mecanismos que regem o teatro e a (sua) realidade (Pirandello 1974: 7-21). Aí utilizava-se com frequência o termo gideano "*mise en abîme*" para



<

Esta noite improvisa-se, de Luigi Pirandello, enc. Jorge Silva Melo, Artistas Unidos / Teatro Nacional D. Maria II, 2009 (Sílvia Filipe, Pedro Lacerda, Victor Gonçalves, John Romão, António Simão, Sara Belo e Luís Godinho), fot. Jorge Gonçalves.

comentar os processos utilizados pelo dramaturgo para a sua desmontagem, que não se limitava a pôr em cena um encenador na fase de construção dum espectáculo (recurso básico a que tem sido reduzida a poética da cena pirandelliana, descaindo no "pirandellismo"). Havia muitíssimo mais, porque a *mise en abîme* em *Esta noite improvisa-se* é contínua, acontece a vários níveis e inclui o conceito germinal de contaminação das artes do palco tão em voga nos nossos dias.

Uma fuga aos ditames do autor é praticada logo no início, quando os actores que personificam os espectadores são colocados no proscénio e no palco a olharem para a moldura dum teatrinho, em vez de estarem misturados com os espectadores reais, criando-se, assim, vários efeitos. O mais imediato é o da distanciação, pois os espectadores reais estão explicitamente obrigados a ver-se a si próprios no seu papel de *voyeurs*. Outro é de tipo lúdico-iconográfico, porque os espectadores reais estão convidados também a reconhecer-se como parte integrante do "jogo dos homens", pois afinal é como se estivessem a olhar para um dos "teatrinhos" da colecção do Museu do Teatro, mais ou menos cientes do facto de serem simultaneamente actores no palco da vida. Mas atenção: um dos lustres da plateia "improvisada" no palco está preso por uma "gaiola" de madeira, que evoca a caixa onde será guardado uma vez acabada a função, reiterando-se quer a necessidade de distanciação quer as componentes históricas ligadas a este texto e às suas encenações actuais, visíveis, por exemplo, nos figurinos que estabelecem pontes entre várias épocas. Neste sentido, a luxuosa e solene encenação de Ronconi de *Questa sera si recita a soggetto*, apresentada neste mesmo palco no âmbito do Festival dos Cem Dias de 1998, foi mais historicista, decorrendo da predilecção do encenador por um certo barroquismo cénico.

Outro momento admirável e eloquente nesta recente montagem portuguesa é a cena da ida ao teatro, em que os actores, que encarnam as suas personagens, estão nuns camarotes e olham para um espectáculo fictício, projectado

num ecrã colocado no camarote real, enquanto são vistos pelos espectadores reais, que olham para a dupla realidade / ficção, do palco e do ecrã, podendo ao mesmo tempo ver-se uns aos outros enquanto deslocam o olhar do palco para o camarote e vice-versa. E verso e reverso estão subjacentes, de forma tácita e implícita, quando o teatro lírico é convocado no teatro dramático, num percurso inverso à sua génese, porque esses melodramas – de que estamos a ver ou ouvir fragmentos nesta peça, aqui e agora – antes de adquirirem a forma operática já foram dramas. Assim, a citação de *Il trovatore* (1852) musicado por Giuseppe Verdi com libreto de Salvatore Cammarano, remete para o facto de esta ópera ser uma variante do drama romântico *El trovador* (1836), de Antonio García Gutiérrez¹. E quanto à projecção de *La forza del destino* (1862), ainda de Verdi, na gravação cinematográfica da produção do Teatro San Carlo di Napoli, de 1958, com Renata Tebaldi, Franco Corelli, Ettore Bastianini e Boris Christof, entre outros, com direcção de Francesco Molinari-Pradelli, não será por sua vez uma citação da citação da citação...? Porque o filme reenvia para o espectáculo real (àquela representação), o espectáculo real para o espectáculo virtual (à ópera potencialmente inscrita na partitura de Verdi e no libreto de Francesco Maria Piave), e o espectáculo virtual para outro drama espanhol, *Don Álvaro, o La fuerza del sino* (1835), de Ángel de Saavedra, que viu enxertado nele, para afinamento do enredo da ópera, uma cena inspirada noutro drama mais antigo, *Wallenstein* (1799/1800)², de Friedrich Schiller.

Qual é, então, o grau de realidade, ou de irre realidade, que se apresenta aos olhos do espectador? Porque este está num teatro, a olhar para actores, que estão a representar simultaneamente o papel de actores e personagens, que por sua vez constroem personagens de teatro que já foram personagens duma novela, que olham para actores / cantores que estão a representar as personagens dum melodrama, que por sua vez já foram personagens dum drama.

¹ Outro drama de Gutiérrez, *Simón Bocanegra* (1843), está na génese do *Simón Bocanegra* verdiano, de que existem dois libretos: o primeiro (1857) de Francesco Maria Piave; o segundo (1881) de Arrigo Boito, que reviu o texto de Piave a pedido de Verdi, que queria testar o talento do libretista / compositor a quem pedirá mais tarde os libretos de *Otello* (1889) e *Falstaff* (1893).

² Esta peça foi editada em 2008 pela Campo das Letras, do Porto.

< >

Esta noite improvisa-se,
de Luigi Pirandello,
enc. Jorge Silva Melo,
Artistas Unidos / Teatro
Nacional D. Maria II, 2009
(← Sílvia Filipe;
> António Simão),
fot. Jorge Gonçalves.



É evidente que o grau de irrealismo do cinema é maior do que o do teatro, não apenas porque lhe falta a vibração do contacto e a dimensão de verdade que é apanágio do teatro, mas também por propor uma realidade diferida, imutável e estática, que se repete sempre igual, tal como foi capturada no momento em que ficou fixada na película, sendo não a forma em movimento, como Pirandello entendia que fosse o teatro, mas movimento sem forma, reflexo dum instante, imagem e reflexo do olhar que os apreendeu para os fixar subjectivamente, e que foram subjectivamente recebidos pelo olhar do espectador final, a quem chega um reflexo do reflexo.

Dito por outras palavras, o dramaturgo não gostava de cinema, e não apenas por ver nele um mero meio técnico de reprodução da realidade, mecânico e limitado, desprovido duma alma capaz de tocar (ou comungar com outra alma), vocacionado para fins documentais e diversivos, mas também, e talvez como consequência desse pressuposto, pelo facto de o considerar desprovido de qualidades artísticas e de possibilidades estéticas. Contudo, isso não o impede de inserir na sua peça essa cena que propicia a leitura da *mise en abîme* dos múltiplos olhares em simultâneo, que aliás torna mais explícitas as posições por ele defendidas, com a indicação precisa do filme a projectar, que devia estar sincronizado com uma grafonola que reproduzia a música (o cinema falado ou sonoro estava a dar os seus primeiros passos), proporcionando ao espectador a comparação entre teatro e cinema (e muito se discutia na altura sobre a questão de o cinema decretar o fim do teatro, tal como no século anterior se desenvolveu a diatribe acerca de a fotografia poder suplantar a pintura): "o final do primeiro acto de um velho melodrama italiano, *La forza del destino*, ou *Il ballo in maschera* ou qualquer outro sob a condição de que se faça a projecção sincrónica" (Pirandello 1974: 87). Mas "qualquer outro" era a terceira opção. A primeira surge como reiteração da escolha da ópera que, na novela *Leonora, addio!* (no lugar do *Trovador* da peça) ia ser

representada no teatro da cidade em que Mommina estava encarcerada, aludindo assim à trágica fatalidade do destino dela, que porém morre (como na peça) cantando as desesperadas palavras com que Manrico se despede de Leonora e da vida (Pirandello 1910: 4; 1974: 209). Quanto à segunda opção, reforça alguns dos temas centrais da peça, como as dicotomias verdade / mentira, ser / parecer, autenticidade / simulação.

Aos casos já referidos, some-se mais um: a citação de outra ópera, trauteada por Nené no final do primeiro acto: *Carmen* (1875) de Georges Bizet, com libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, baseada na novela homónima (1845) de Prosper Mérimée, cuja heroína reivindica para si o direito à livre escolha no amor, isto é, pratica um comportamento anti-conformista e em contraste com a moral corrente, tal como acontece na casa de Dona Inácia. Em suma, a forte presença referencial dos dramas e melodramas românticos não são apenas hábil jogo intelectual, intertextual e erudito, do autor, mas antes contribui para intensificar os sentidos denotativos e conotativos por ele atribuídos ao enredo e às personagens.

Jorge Silva Melo, pelo seu lado, é também cineasta, daí que, ao escolher *Parlami d'amore Mariù* (1932) para a sua cantora de cabaret, substituindo a música de jazz proposta por Pirandello, faz uma *mise en abîme* suplementar que é simultaneamente uma homenagem ao cinema. De facto, essa canção, com texto de Ennio Neri e música de Cesare Andrea Bixio, foi escrita e composta para Vittorio De Sica, que a cantou no filme *Gli uomini, che mascazzoni!* (1932), onde este último entrou como actor, dirigido por Mario Camerini. O filme, e especialmente a canção, tiveram um êxito estrondoso. Essas notas correram o mundo pela voz de tenores e intérpretes de excepção e encarnaram o espírito duma latinidade quase piegas, nostálgica e sentimental, hipócrita, mediocre ou ambivalente, dividida por valores e comportamentos contraditórios. Veja-se, a este respeito e a título exemplificativo, a irresistível comicidade (e mordacidade) da cena da procissão seguida

pela cena da canção, que acaba por denunciar a obscena convivência de (ou convivência entre) beatice e "putice". As mesmas que são praticadas em casa de D. Inácia sob a bênção dela e sob a indiferença de "Sampognetta", que escolhe o alheamento no trabalho e no cabaret. E como ficarmos indiferentes ao patético e à patetice da cena despojada do candeeiro, quando o homem olha para improváveis estrelas errantes, num enlevo poético que o leva à ignorância do escárnio social e à provável sedução da evasão e dispersão no cosmos? Um desejo de ir de fuga em fuga, em direcção a uma fuga da realidade maior ou até absoluta. Da casa ao cabaret, do cabaret à rua, da rua para o universo, num alargamento progressivo do espaço onde viver e morrer, numa espécie de *mise en abîme* ao contrário, como que ansiando pelo resgate da pequenez humana, pela sua dissolvência na imensidão do infinito.

Voltando à inquietante e saborosa ambiguidade da multiplicidade dos planos de realidade propostos: no intervalo, quem é que fala quando D. Inácia se refere à gente da sua terra, onde tudo é uma grande "porcaria", designando-a como povoada por "idiotas"? A personagem D. Inácia? A actriz Lia Gama? O autor Luigi Pirandello? O encenador Hinkfuss? O encenador Jorge Silva Melo? E a terra é a da Sicília, de Portugal, das duas, ou do mundo em geral? Sim, porque afinal quando a dor de dentes ataca a mesma D. Inácia, a Nossa Senhora a quem ela dirige as suas preces é a portuguesíssima Nossa Senhora de Fátima, que mal apareceu logo se internacionalizou. E a voz *off* do encenador que, no começo do espectáculo, lê a didascália que abre a peça, é a do autor do texto ou a do autor do espectáculo? Remete para o *corpus* narrativo da obra de Pirandello, no qual está enraizado muito do seu *corpus* dramático, ou é um vago apontamento brechtiano para alertar o espectador sobre a ficção da realidade a que está prestes a assistir? Ou ainda, nesta senda, uma homenagem a Bertolt Brecht e um apontamento de fusão entre este e Pirandello?

A isto acresça-se que ocorreu a feliz casualidade (para mim) de eu assistir ao espectáculo nos dias 27 de Março e 4 de Abril, podendo, assim, presenciar dois eventos distintos e inesperados. No dia 27 de Março, Dia Mundial do Teatro, no fim do espectáculo o encenador Jorge Silva Melo subiu ao palco para ler a mensagem deste ano, assinada por Augusto Boal, tornando evidente a coincidência dos seus pensamentos sobre a função da arte e sobre a necessidade inquestionável de o fingimento (no teatro) ser uma forma de verdade superior, sem máscaras, apta para desocultar as mentiras da realidade. No dia 4 de Abril, no momento do intervalo, a (auto)ironia já presente no espectáculo atingiu a genialidade quando Jorge Silva Melo (o encenador real) apareceu para convidar o público a escolher entre deixar a sala ou deixar-se ficar nas poltronas, tal como fazia o Dr. Hinkfuss (o encenador fictício, a criatura do autor, a paródia de Max Reinhardt, o actor António Simão), dizendo "podem escolher, como na vida". Nesse momento, o encenador real aceitou ser

criatura do criador, desmistificando-se a ele próprio e ao seu papel, colocando-se ao lado e no mesmo plano dos seus actores. E não era a ideia dum teatro "sem Deus sem chefe" um dos lemas que presidiram a constituição dos Artistas Unidos? E o repúdio do encenador reivindicado pelo núcleo de actores que fundaram a companhia, bem como o facto de Jorge Silva Melo não se assumir como encenador e demiurgo dos Artistas Unidos, não terão algum parentesco com a revolta das personagens pirandellianas, que não aceitam ser títeres, ora do autor, ora do encenador, reclamando plena autonomia, vida verdadeira, liberdade incondicional de escolher?

Para além de todas as elucubrações e ilações, contudo, sobressaiu de modo inequívoco outra qualidade intrínseca deste espectáculo: a efervescência lúdica, contagiante e festiva do teatro, conseguindo transmitir o genuíno prazer do jogo pelo jogo, tal como fazem as crianças quando brincam "a sério", construindo uma ficção experimentada como pura realidade. E configurou-se também como um espectáculo de perguntas e de hipóteses, de passagem pelos vários registos da comédia, da farsa, do drama e do melodrama, mostrando-nos o desembocar da comédia burguesa na fragmentação modernista da personalidade, as tensões entre a máscara e o rosto congregadas em palco pelo teatro do grotesco, a denúncia das convenções sociais hipócritas e a consequente vontade de afirmação individual. Não se trata do prevalecer do indivíduo sobre a sociedade, como se do surto duma ideologia individualista se tratasse, mas antes do desejo de expressão mais autêntica do ser, que deveria suplantar a falsidade da aparência e das convenções sociais. Porque as duas instâncias – a da interacção social e a do recolhimento intimista – estão presentes nesta peça, mostrando-se na progressão e transição de uma cena para a outra, da monumental partitura coral (Coelho 2009: 9) de toda a primeira parte até ao soberbo "a solo" final de Mommína (Sílvia Filipe). E se outras figuras principais tiveram intérpretes de excepção, especialmente os muito experientes Lia Gama e Cândido Ferreira, os mais novos António Simão e Pedro Lacerda também estiveram à altura do empreendimento (mais descontraindo o primeiro, concentrado numa tensão pronta para explodir o segundo). Refira-se de passagem que talvez fosse dispensável a opção de Hinkfuss, vista a estridência entre a altura do actor e a descrição do encenador feita pelo autor, ser manifestamente ridiculizado e diminuído aparecendo quase sempre de joelhos. Era talvez desnecessário, porque tal como podíamos imaginar as paredes que cercavam Mommína num espaço despido e de iluminação esbatida, já víamos a pequenez artística desse encenador retratado por Pirandello que, ao mesmo tempo, sugere tácita e implicitamente que também a altura do autor é relativa, pois as personagens reivindicam vida própria, escapam à vontade do criador, mas sem actores são letra morta. E foi evidente o entendimento do teatro como generoso trabalho colectivo no desempenho geral de todo o elenco, amalgamado e coeso, que deixou transitar

>
Esta noite improvisa-se,
 de Luigi Pirandello,
 enc. Jorge Silva Melo,
 Artistas Unidos / Teatro
 Nacional D. Maria II, 2009
 (Pedro Lacerda,
 Alexandre Ferreira,
 Cecília Henriques,
 Sílvia Filipe,
 Victor Gonçalves,
 Andreia Bento,
 Lia Gama, John Romão,
 Sara Belo, Pedro Luzindro
 e João Meireles),
 fot. Jorge Gonçalves.



do palco – ou dos outros espaços que foram ocupando – para o público a ideia central desta encenação: o protagonismo absoluto do jogo. Mas nunca inocente nem gratuito, antes pelo contrário, porque Pirandello partiu o brinquedo para nos mostrar como funciona por dentro e as emoções que pode suscitar.

A tradução de Osório Mateus e Luís Miguel Cintra é muito feliz e, atentíssima na escolha das exactas correspondências lexicais e semânticas, transmite toda a vivacidade dos diálogos originais. Não faltam, na edição de 1974, algumas (poucas) liberdades interpretativas, que resultam convincentes por procederem claramente de inferências dos contextos e diálogos, mas houve em certos casos leves ajustes na edição de 2009, revista por José Maria Vieira Mendes e Jorge Silva Melo.

Vejam alguns exemplos. A alcunha "Sampognetta" (Pirandello 1941: 266; literalmente "gaita de foles") foi traduzida por "o búzio" (Pirandello 1974: 46) e, posteriormente omissa na versão impressa (Pirandello 2009: 175), é recuperada no espectáculo. "Tu hai le travegole" (Pirandello 1941: 290; literalmente "ter a vista ofuscada") surgiu como "Tu estás é grosso" (Pirandello 1974: 78) e foi rectificado com "Estás mas é a ver a dobrar" (Pirandello 2009: 195). "Alla porta i disturbatori" (Pirandello 1941: 299; literalmente "importunos, perturbadores") ficou simplesmente "Rua com elas" (Pirandello 1974: 90), onde o referente circunscreve os elementos molestos às personagens femininas, enquanto a nova versão "Rua com eles" (Pirandello 2009: 198) restaura o referente inicial genérico que incluía a totalidade do grupo.

Todavia, escaparam ao crivo da revisão da 1.ª e/ou da 2.ª edição portuguesa pequenos lapsos pouco relevantes numa avaliação global. Veja-se a irregularidade na uniformização das formas de tratamento com que as filhas se dirigem aos pais (neste caso, justamente devido à época e às convenções da língua de chegada, à 2.ª pessoa do italiano corresponde a 3.ª do português, mas Totina acaba por empregar o mais familiar "tu": "Oh Dio, papà!

Che t'hanno fatto?" [Pirandello 1941: 292], surge como "Oh, meu Deus! Papá, o que foi que te fizeram?" [Pirandello 1974: 80; Pirandello 2009: 193]). Porém, a fala de D. Inácia que, referindo-se ao marido (o senhor Palmiro, no original "ingegnere minerario" [Pirandello 1941: 266], em português mais genericamente "agente técnico de minas" [Pirandello 1974: 46; Pirandello 2009: 175]), informa os presentes que "Domani si deve alzar presto per andare alla zolfara" (Pirandello 1941: 295), isto é, à mina de enxofre onde trabalha, que foi inicialmente transposta como "tem que se levantar cedo para ir para a vinha" (Pirandello 1974: 85) e recentemente corrigido com "tem que se levantar cedo para ir para a mina" (Pirandello 2009: 195). Meros pormenores e/ou lapsos de somenos importância, que não comprometem a excelência do resultado no seu todo.

Referências bibliográficas

- AA.VV. (2009), "Programa" do espectáculo *Esta noite improvisa-se*, Lisboa, Artistas Unidos / Teatro Nacional D. Maria II, Março-Abril.
- COELHO, Rui Pina (2009), "Nesta crítica, improvisa-se", *Público*, suplemento P2, 9 de Março, p. 9.
- PIRANDELLO, Luigi ([1910]), "Leonora, addio!", in *Novelle per un anno: Il viaggio* ([1928]), www.pirandelloweb.com/novelle/1928_il_viaggio/il_viaggio_13_leonora_addio.htm#
- (1941), "Questa sera si recita a soggetto", in *Maschere nude*, Verona, Casa Editrice A. Mondadori, pp. 247-387.
- (1974), *Esta noite improvisa-se*, trad. J.A. Osório Mateus e Luís Miguel Cintra, Lisboa, Editorial Estampa.
- (2009), *Esta noite improvisa-se*, in *Seis personagens à procura de autor / Para cada um a sua verdade / Esta noite improvisa-se*, trad. Mário Feliciano e Fernando José Oliveira, Natércia Freire e Maria da Graça Freire, J.A. Osório Mateus e Luís Miguel Cintra, trad. revistas por José Maria Vieira Mendes e Jorge Silva Melo, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 36, "Os clássicos".
- ROMEI, Giovanna (1993), *Luigi Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro*, Roma, Teatro di Roma.

A lua vermelha de Kapoor

Alexandra Moreira da Silva

*Título: **Tambores na noite** (Trommeln in der Nacht, 1922/1953). Autor: Bertolt Brecht. Tradução: Claudia J. Fischer. Encenação e cenografia: Nuno Carinhas. Figurinos: Bernardo Monteiro. Desenho de luz: Rui Simão. Desenho de som: Joel Azevedo. Preparação vocal e elocução: João Henriques. Colaboração musical: António Sérgio. Interpretação: Emilia Silvestre, Fernando Moreira, Joana Manuel, João Castro, Jorge Mota, José Eduardo Silva, Luís Araújo, Marta Freitas, Paulo Freixinho, Pedro Almendra, Pedro Frias, Sara Carinhas e Pedro Jorge Ribeiro. Produção: Teatro Nacional S. João. Local e data de estreia: TNSJ, Porto, 20 de Março de 2009.*

Aquilo que permaneceu muito tempo sem alteração parece, de facto, inalterável.

Bertolt Brecht

A voz gravada que nos recorda que o espectáculo vai começar não é exactamente aquela que nos habituamos a ouvir no Teatro Nacional São João (ela voltará mais tarde, para anunciar os tumultos nos bairros dos jornais). E o rufar marcial dos tambores nos camarotes laterais só com algum esforço nos faria pensar de imediato nas familiares pancadas de Molière. No entanto, é desta forma "estranha" que o espectador de *Tambores na noite* é recebido no muito orgânico espaço deste teatro, até que a cortina de cena, elemento teatral por excelência que será frequentemente explorado nesta encenação, se abra, finalmente.

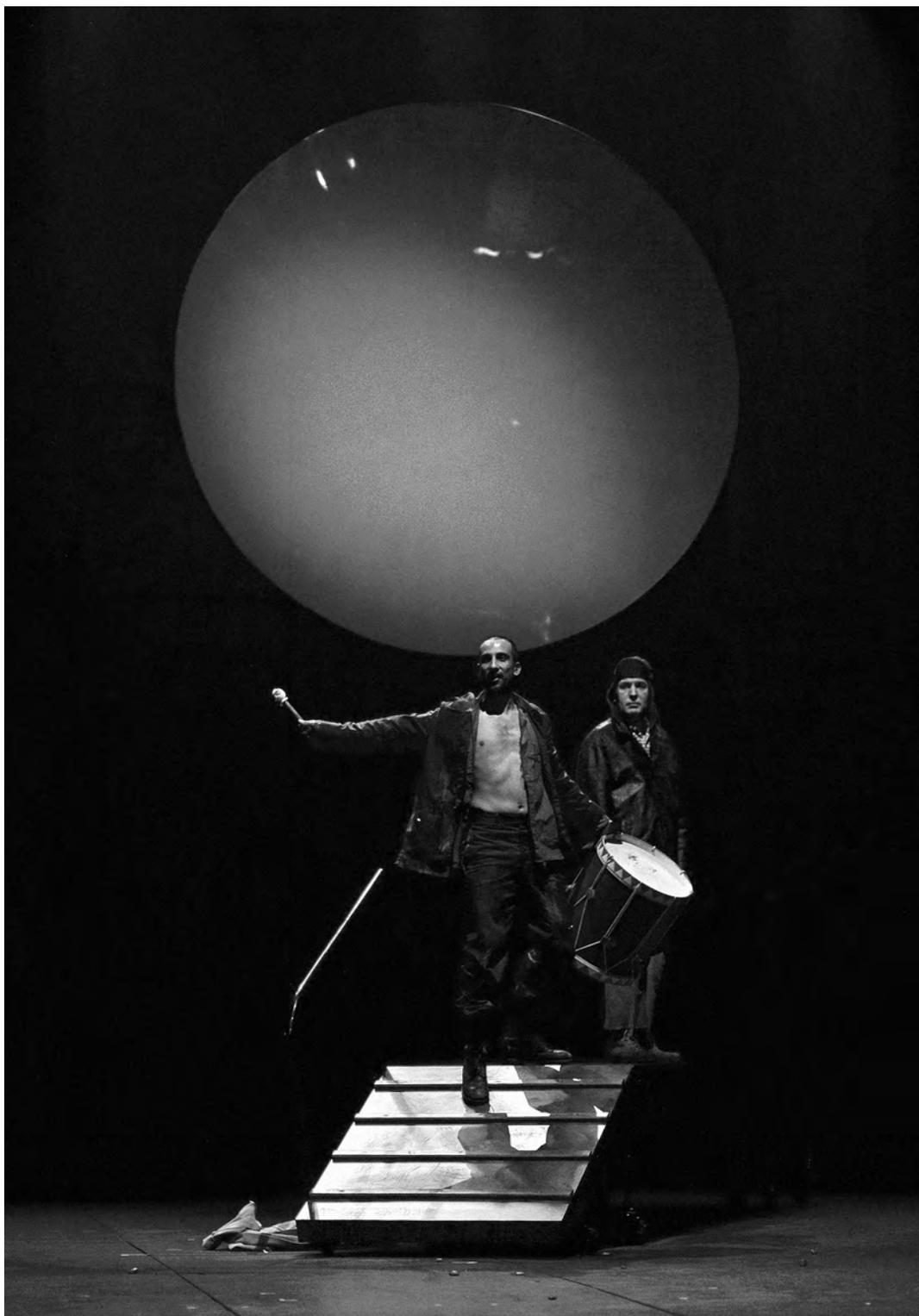
Desenganam-se aqueles que estão neste momento a pensar que estes dois momentos iniciais nos "distanciam" do objecto teatral a que vamos assistir. Bem pelo contrário, tal como os objectos cénicos, os efeitos de luz, os figurinos ou o próprio jogo dos actores, os sons e a música pontuarão a narrativa pondo em evidência o *gestus* social da obra, ou seja, "a expressão exterior, material, dos conflitos de sociedade" na apresentação já não de um "teatro do mundo" (Sarrazac 2002: 217), mas muito mais de um "texto do mundo", necessariamente fragmentado, que apela à exigente combinação entre o fundo e a forma, entre o intelecto e a emoção, entre uma dramaturgia do "íntimo" e uma dramaturgia do "político". Não fora Brecht esse imenso "poeta da inteligência crítica" (Guénoun 2009: 57) e tudo seria mais simples.

Nuno Carinhas, que assina esta encenação (a primeira enquanto director artístico do Teatro Nacional São João) e a cenografia, não hesita em afirmar que o que mais lhe interessou nesta peça foi precisamente a dualidade latente ao longo de todo o texto "entre o pequeno drama individual e a mundividência da movimentação de massas, ambos caóticos" (Carinhas 2009: 10). E é precisamente o tratamento desse caos que atrai o encenador, a possibilidade de lhe dar uma forma. Sendo *Tambores na noite* uma obra do jovem Brecht, admirador de Rimbaud, de Villon e de Wedekind, o texto apresenta-se como um

laboratório de formas dramáticas e teatrais onde é bem visível a crítica ao teatro expressionista, mas onde começa já a germinar a teoria do teatro épico. O grande interesse deste espectáculo parece-me residir precisamente no facto de não existir, por parte do encenador e do colectivo criativo, uma verdadeira preocupação em mostrar elementos expressionistas ou épicos. Mais do que situar a obra brechtiana "contra e/ou a favor de" uma qualquer corrente literária ou artística, procura-se encontrar um conjunto de "sintonias" com o universo poético do autor alemão. Existe não só um claro desejo de pôr em evidência o carácter profundamente artesanal e rapsódico do trabalho dramaturgico e teatral que a obra de Brecht pressupõe, como também uma vontade explícita de realçar o inconformismo e a experimentação de uma escrita que nunca se apresenta fechada ou definitiva. (Como é sabido, Brecht regressa continuamente aos textos que escreve; a primeira versão de *Tambores na noite* é de 1919, segue-se uma segunda versão em 1922 e finalmente a última em 1953.) De facto, esta ideia de um trabalho "artesanal" surge de forma inequívoca logo nas primeiras obras. Em 1926, Brecht sugere a Marieluise Fleisser (que assistira à estreia de *Tambores na noite*, em Munique, em 1922), a propósito da sua peça *Pioneiros em Ingolstadt*, que a escrita deverá ser um trabalho de *bricolage*, que o texto deve ser trabalhado como certos carros que vemos circular em Paris, carros fabricados artesanalmente a partir de peças que o construtor conseguiu reunir por mero acaso. "Mas veja como andam, veja como andam!", terá acrescentado o autor.

A ideia de "abertura" que caracteriza a obra brechtiana está presente ao longo de todo o espectáculo. Recuperando uma expressão do próprio encenador, poder-se-ia dizer que estamos perante "um espectáculo em sedimentações" onde a repetição/variação dos detalhes faz a diferença. A casa (burguesa) da família Balicke surge em espaço aberto – opção dramaturgica que permitirá um jogo permanente entre as noções de interior e de exterior, de espaço íntimo

>
Tambores na noite,
de Bertolt Brecht,
enc. Nuno Carinhas, TNSJ,
2009 (Paulo Freixinho
e Jorge Mota),
fot. João Tuna.



e de espaço público, um englobando o outro, evidenciando-o, contaminando o próprio espaço do teatro como espaço narrativo. Mas, na verdade, a concepção deste espaço assenta num subtil desenho de elementos cenográficos que, nunca perdendo de vista a perspectiva de abertura, proporciona aos actores um conjunto de elementos referenciais que lhes permite manter a intimidade: desde logo, as placas pretas alçadas/espelhos, o piano, as cadeiras, as mesas, a toalha branca que cobre a mesa de três metros da sala de jantar da família Balicke, a própria cortina de

cena que permite que os momentos de maior lirismo aconteçam precisamente à boca de cena, a lua "tão vermelha lá fora".

A ideia de "dualidade" é frequentemente incorporada nesses elementos, como se cada um constituísse um prolongamento da própria fábula. Isto é visível nas diferentes funções que vão exercendo – as placas pretas alçadas serão espelhos no Bar Picadilly, onde cada personagem se poderá confrontar consigo própria e consequentemente com a realidade que prefere não olhar



de frente; no quarto acto, o piano será também o bar da taberna, a música e o álcool onde se afogam as mágoas. A dualidade pode também estar presente no aspecto que os diferentes elementos assumem – a imensa lua vermelha tanto pode ser côncava como convexa – ou no seu valor simbólico – a toalha de mesa branca, usada por várias personagens, terá múltiplas funções sem nunca deixar de figurar, talvez mais ainda do que o próprio retrato, a presença espectral de Kragler da qual ninguém se consegue libertar verdadeiramente. Neste sentido, a cena não só utiliza como explora a sua própria linguagem, impondo as suas leis numa construção cénica que reclama e afirma permanentemente a sua teatralidade.

Os figurinos são, nas palavras de Patrice Pavis "uma cenografia à escala humana (...) que se desloca com o actor" (Pavis 1996: 160); é o espaço imediato que deve permitir a manifestação do corpo na totalidade dos seus movimentos, da sua gestualidade, do seu ritmo. Os figurinos de Bernardo Monteiro são – uma vez mais – um excelente exemplo de rigor e de criatividade na escolha e na conjugação de formas, de cores e de materiais.

Irrepreensíveis e indispensáveis para a leitura do *gestus* global do espectáculo, os figurinos permitem que as personagens surjam cromaticamente definidas: se os corpos ligeiramente dilatados do casal burguês vestem tons escuros, peles e chapéus que corroboram o tom farsesco adoptado pelos actores Emilia Silvestre e Jorge Mota, Anna, a filha, surge com um surpreendente figurino em tons pastel que realça a sua palidez quase anémica e a sua fragilidade (Anna está grávida), como se, apesar da sua recente relação com Murk, todo o seu corpo manifestasse a presença espectral de Kragler. O figurino sublinha (sem condicionar) o trabalho da actriz Sara Carinhas que nos apresenta uma Anna invulgar, evocando por momentos personagens femininas de um universo dramático e teatral radicalmente diferente como são as maeterlinckianas Mélisande e Maleine. Ao optar por tons

vivos (numa escala de vermelhos), para os figurinos das prostitutas, Bernardo Monteiro coloca Anna no extremo oposto fazendo com que, de alguma forma, num qualquer momento, estas personagens se possam "tocar". Esta opção vem naturalmente acentuar a ambiguidade dramática que o texto deixa transparecer. O mesmo acontece com a dupla Kragler/Murk. O figurino do primeiro (do qual destacamos as emblemáticas botas de onde Kragler fará escoar um "deserto" de areia, num inusitado gesto de contagem do tempo, e uma capa que se apresenta simultaneamente como espaço amplo moldável e como objecto escultórico) transporta a aridez do deserto africano (as pedras, a lama, a areia). É neste espaço que se movimentam um corpo também ele árido, sequioso, onde não vingarão sequer as ideias revolucionárias. Em contrapartida, Murk veste um figurino clássico (fato escuro, camisa branca) que convoca a ascensão social da personagem. Uma vez mais, as botas – desta vez cardadas – e o casaco protector, que simbolicamente Anna vestirá até ao momento em que volta para Kragler, serão os elementos mais emblemáticos e de imediata leitura dramática. No entanto, estas duas personagens diametralmente opostas acabam também por se "tocar": "porque um homem que é um homem consegue sempre safar-se" (Primeiro acto, "África") – das águas furtadas ou da guerra – e porque os sonhos de ambas se materializam na mais prosaica das imagens: "uma cama grande, branca e larga [...]!" (Quinto acto, "A cama").

Paulo Freixinho (Kragler) e Pedro Almendra (Murk) oferecem-nos duas interpretações consistentes não só no que diz respeito ao domínio do texto e da teatralidade da palavra como também da sua articulação com o corpo na exploração da intergestualidade. Com movimentos quase coreografados – recorde-se o esboço coreográfico de Pedro Almendra ao som de *Je te veux*, de Erik Satie –, os actores conseguem por vezes criar uma estilização que cobre a cadeia verbo-postura-mímica-gestualidade. "Um teatro que vai buscar tudo ao *gestus*", afirma Brecht, "não pode ignorar a coreografia. A elegância de um movimento e a graça de uma pose são suficientes para distanciar, e a invenção pantomímica ajuda muito a fábula" (Brecht 1978: 69). Personagens fundamentais nesta peça são ainda Babusch, o jornalista (Fernando Moreira), e o criado de mesa (Luís Araújo), que para além de comentarem a fábula vão assumindo cada vez mais a voz (que se intromete no discurso das personagens) e o gesto (da composição, da fragmentação, da montagem) do autor-rapsodo. Esta voz, que tem por função abrir o espectáculo ao público e reforçar a dimensão épica do texto ao mesmo tempo que organiza os diferentes transbordamentos – do

< >

v

Tambores na noite,
de Bertolt Brecht,
enc. Nuno Carinhas,
TNSJ, 2009
(< Pedro Frias,
João Castro,
Paulo Freixinho
e Luís Araújo;
> Sara Carinhas,
Paulo Freixinho
e Pedro Frias;
v Sara Carinhas
e Paulo Freixinho),
fot. João Tuna.

>
Tambores na noite,
 de Bertolt Brecht,
 enc. Nuno Carinhas, TNSJ,
 2009 (Sara Carinhas,
 Pedro Almendra,
 Jorge Mota
 e Emília Silvestre),
 fot. João Tuna.



dramático (a relação interpessoal), do lírico (a expressão directa do eu) e do épico (a narrativa do mundo) – tem neste espectáculo um tratamento justíssimo. Nuno Carinhas não hesita em colocar estas personagens face ao público, ou mesmo entre o público, explorando diversas formas de interpelação do espectador, levando-as inclusivamente a enunciar o texto didascálico onde a voz do autor-rapsodo também se faz ouvir. Como é evidente, o encenador poderia ter optado por uma solução mais "brechtiana", introduzindo apenas uma voz puramente épica (que observa o drama do exterior). Mas ao optar pela exploração desta "voz rapsódica", simultaneamente personagem que participa na acção e testemunha da acção, Nuno Carinhas dá-nos conta da importância desta multiplicação das vozes que faz explodir a forma puramente dramática, diversifica os pontos de vista sobre a fábula e organiza a sua montagem.

Das sintonias e/ou citações do universo brechtiano, destacaria ainda o desenho de luz de Rui Simão que evitou sempre as sombras confusas ou os contrastes violentos, os títulos dos actos em forma de legenda no canto superior esquerdo da boca de cena, a interpretação de Pedro Frias da *song* "A balada do soldado morto" e o uso da cortina a meia altura. De referir ainda a subtil e muito subterrânea convocação da pintura e da escultura (a lua vermelha inspirada nas esculturas de Kapoor, o cenário do primeiro acto onde Francisco Frazão viu uma citação das *Meninas de Velásquez*...), que nos fez rever a teoria brechtiana das "artes-irmãs" (*Schwesterkünste*): de acordo com o autor, "todas as artes-irmãs da arte dramática devem ser convidadas não para fabricar uma 'obra de arte total' à qual se entregaríamos e onde acabaríamos por se perder, mas para que, juntamente com a arte dramática, façam avançar a tarefa comum, cada uma à sua maneira, e em cuja relação procurarão distanciar-se mutuamente" (Brecht 1978: 69). Segundo Bernard Dort, por razões que se prendem com as inúmeras funções e ocupações do criador, Brecht teria "sacrificado a independência destas 'artes-irmãs' a uma concepção dramaturgic unitária das obras

que mostrava" (*apud* Sarrazac 2000: 70). Contudo, como refere ainda o crítico francês, a lição de Brecht vai mais longe do que a sua prática, e a sua obra constitui, ainda hoje, uma incontornável iniciação à "estética do descontínuo" (Sarrazac 2002: 56). E talvez seja exactamente isto que o espectáculo de Nuno Carinhas pretende mostrar-nos: independentemente de todas as questões históricas e ideológicas, Brecht não é "um autor de ocasião"; é antes um "poeta desafiante", um inconformado que experimenta continuamente e que continuamente nos desconcerta.

"A lua vermelha", afirma Brecht, num passo reproduzido no Manual de Leitura deste espectáculo, "é o requisito quase imprescindível – e muito perigoso – das revoluções". No entanto, é pelo branco da cama que Kragler acaba por optar, e a imagem final do espectáculo – uma imensa paisagem de carrinhos de bebé, os tais que vão substituir os cestos das munições no novo negócio dos Balick – quase nos faz esquecer o vermelho da lua. Não fora a voz rouca – lunar – de Tom Waits (*Innocent when you dream*), e tudo seria mais simples.

Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt (1978), *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche.
- CARINHAS, Nuno *et al.*, (2009), "O efeito quinto", in Manual de Leitura de *Tambores na noite*, Porto, TNSJ, pp. 10-14.
- GUÉNOUN, Denis (2009), *Livraison et délivrance: Théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin.
- PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Dunod.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2000), *Critique du théâtre*, Belfor, Circé.
- (2002), *O futuro do drama*, trad. Alexandra Moreira da Silva, Cadernos Dramat, Porto, Campo das Letras.

Roteiro dramático de Hélia Correia

Reinvenção e originalidade

Sebastiana Fadda



Escritora de reconhecido mérito, Hélia Correia afirmou-se no circuito literário português sobretudo como ficcionista. A crítica mais insigne se, por um lado, aprecia a singular mistura de candura e malícia, a sábia dosagem entre imaginário fantástico e realismo potencial, por outro, detecta na sua obra a confluência da melhor tradição literária portuguesa (Camilo Castelo Branco, Augustina Bessa Luís, Maria Gabriela Llansol e José Saramago), de que seria porta-voz e continuadora. Franqueando-se da forte coerência temática inicial, que elegia os meios rurais como lugares privilegiados para fazer agir as suas personagens (desmistificando todavia as falsas imagens bucólicas projectadas pelos cidadãos, inserindo as reivindicações da luta de classe), a autora ampliou progressivamente os limites postos nesses horizontes até admitir incursões históricas de amplo fôlego. O resultado é um percurso em ascensão, sólido e constante, que desde o já maduro *O separar das águas* (1981) atingiu o ápice com o encantamento efabulatório de *Lillias Frazer* (2002).

A produção de Hélia Correia, para além dos dois romances citados, inclui ainda as narrativas *O número dos*

vivos (1982), *A fenda erótica* (1988, inicialmente publicada por episódios na imprensa periódica), *A casa eterna* (1991) e *Insânia* (1996); as novelas *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1985) e *Soma* (1987); o conto *Fascinação* (2004); um livro de literatura para a infância, *A luz de Newton* (1988); dois livros de poesia, *A pequena morte / Esse eterno canto* (1986, díptico com Jaime Rocha) e *Apodera-te de mim* (2002).

Quanto ao teatro, regista-se uma adaptação ao palco da novela *Montedemo* (1987) por parte do encenador João Brites, para o grupo O bando. Recentes, assinadas pela autora e destinadas ao teatro para a infância e a juventude, as adaptações das peças shakespearianas *Sonho de uma noite de verão* (2003) e *A ilha encantada* (2005, editada em 2008, com base em *A tempestade*), levadas à cena pelo Teatro Nacional D. Maria II com encenação de João Ricardo. Uma notícia curiosa mas pertinente, tem ainda a ver com a participação de Hélia Correia como declamadora de textos em grego antigo no espectáculo *Édipo Rei* (1988), baseado numa tradução do original de Sófocles apresentado em Mérida (pela Comuna no anfiteatro romano, com encenação de João Mota) e depois trazida para Lisboa já no seu espaço da Praça de Espanha.

Os textos teatrais originais são poucos mas incisivos. *Perdição: Exercício sobre Antígona* (1988), *Florbelá* (1991), *O rancor: Exercício sobre Helena* (2000) e *Desmesura: Exercício com Medeia* (2006) são dotados de uma forte carga trágica e literária, não apenas devido à linguagem e às temáticas, mas também pelo denso entrelaçar de referências eruditas (vindas da mitologia clássica, no caso dos três *Exercícios*) e historiográficas (baseadas na biobibliografia da poetisa Florbelá Espanca, no caso de *Florbelá*). Há ainda duas peças ligadas a dois projectos bem definidos. *O segredo de Chantal* (2006) resulta da iniciativa *Panos: Palcos novos, palavras novas*, promovida pela Culturgest, inspirada no projecto britânico *Connections* e destinada especialmente ao público escolar; nesta peça a autora imagina um futuro em que o livro, banido do quotidiano das pessoas, precisa de ser readmitido nas suas vidas. Por fim, *Dicotomias* (2008) é um monólogo hiperrealista levado à cena pelo Trigo Limpo – Teatro Acert e integrado no espectáculo *Circonferências*, de que fazia parte também um texto de Gonçalo M. Tavares, e por sua vez inscrito no projecto *Interiores*, pensado por aquela entidade de produção; seis escritores seriam convidados para redigirem textos originais para a criação de três espectáculos que, de alguma forma, cruzassem os textos, dois a dois. Sobre esta dramaturgia em geral, pode-se afirmar que se trata de um teatro cuja força impulsionadora está centrada na palavra – portanto no texto – e que põe

<
Montedemo,
de Hélia Correia,
enc. João Brites,
O bando, 1988
(Paula Só,
Antónia Terrinha
e Horácio Manuel),
fot. Jorge Barros.

>
Perdição: Exercício sobre Antígona, de Hélia Correia, enc. João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa, 1993 (Rita Salema e Cármen Santos), fot. Comuna / Jorge Sequerra.

em causa tradições e lugares comuns de difícil erradicação, fornecendo novas chaves interpretativas dos mitos e das convenções.

Redigida em 1988, publicada em 1991 e levada à cena em 1993 pela Comuna – Teatro de Pesquisa com encenação de João Mota, *Perdição: Exercício sobre Antígona* é uma peça que reflecte sobre a ocultada força feminina. A transgressão e a vitória sobre a tradição patriarcal – que faz da mulher um apêndice submetido ao poder masculino – estão explicitadas pelos rituais das bacantes. Em consonância com o modelo da tragédia clássica, a narração evidencia o sentido de desagregação que mina não apenas o microcosmo familiar, mas toda a estrutura social. Daí resulta uma Antígona iluminada sobretudo no seu aspecto frágil e humano, mais do que na sua dimensão enérgica e heróica. Essas peculiaridades estão ligadas à afirmação do poder feminino e à subversão da ordem masculina, bem como ao eterno conflito entre instinto e razão.

Florbela é um diálogo para duas atrizes: uma irá encarnar a poetisa, a outra uma espécie de guia angélica que irá desmascarar as inquietações daquela alma complexa e as contradições da sua breve vida. Redigida em 1991 a convite de Natália Correia e finalizada para a realização dum espectáculo do grupo de teatro Maizum, a peça chegou ao palco em versão reduzida, integrada por textos e cartas de Florbela Espanca. Devido à imprevista impossibilidade de participação de uma segunda atriz, a natureza do diálogo de Hélia Correia ficou alterada e adaptada a um interlocutor masculino.

O rancor: Exercício sobre Helena dá continuidade ao olhar dedicado pela autora ao poliédrico universo das mulheres segundo os modelos transmitidos pelos mitos, praticando porém uma revisão baseada em perspectivas no feminino. O meio retratado, longe de devolver o requinte normalmente associado à cultura helénica, é bastante rude, tal como o é a linguagem utilizada pelas personagens, que agem obedecendo a imperativos ditados por paixões irrefreáveis. Não se refuta a visão que associa a guerra ao mundo dos homens e a paz ao das mulheres, mas o rancor, chamado em causa já no título, é o sentimento dominante experimentado por todas as personagens convocadas em cena por Hélia Correia, sejam elas homens ou mulheres. A protagonista, a quem está confiada a tarefa de desmentir lugares comuns, é a bela Helena, presumida responsável pela guerra de Tróia, aqui diminuída na sua divindade e exaltada na sua humanidade. Maltratada pela mitologia clássica, a sua figura encontra-se aqui reabilitada, de modo que a fuga com Páris é considerada mero pretexto para justificar uma guerra, motivada não pela defesa da honra de Menelau, mas antes pela agressividade e instinto guerreiro dos homens, que cedem à atracção pela luta e à medição animal das suas forças, para que se afirme (e consagre) a lei e o poder do mais forte. O sangue corre abundante, quer em público (entre estirpes antagonistas) quer no privado (no meio familiar), provocado por paixões excessivas e não mitigadas pela razão.



Desmesura: Exercício com Medeia revisita mais uma vez o universo mítico grego ampliando a sua amostra de mulheres singulares, marcadas por destinos trágicos e portadoras de energias telúricas poderosas. Filhas de deuses ou escravas, estas mulheres têm como sina a solidão, acabando humilhadas e ofendidas por homens que desprezam a sua entrega, e que mais cedo ou mais tarde lhes mostram que o abandono é a outra face do desejo, e que a este se segue aquele. Mas nem todas se resignam e baixam a cabeça, havendo algumas que, tendo perdido tudo, sabem que já nada têm a perder, e tendo já sido derrotadas, podem suportar uma derrota definitiva. Medeia não castiga apenas o amado infiel: ao matar os filhos ela quer matar o amor que teve por Jasão, sendo esta ao mesmo tempo uma forma extrema de rejeitar quem a rejeita, castigando-se a si própria por o ter amado. Ela aceitara perder tudo o que tinha para o poder amar, e quando se vê obrigada a renunciar ao homem que ama, decide que a renúncia deve ser total. Ela, que é imortal, com a rejeição experimenta a morte dos mortais, e com a vingança condena-se a outro exílio sem retorno. Mas foi Eurípedes quem alterou a tradição anterior a ele, segundo a qual eram os habitantes de Corinto que matavam os filhos da deusa como retaliação pelo assassinio da filha do seu rei. A Medeia "bárbara" – e castigada sobretudo pela sua diferença, pois nunca fora integrada como cidadã a todos os efeitos e com todos os direitos – torna-se assim a "estrangeira" que castiga e derrota quem sempre a quis expulsar.

Na atenta recensão a esta peça que Tatjana Manojlovic assinou para a *Sinais de cena*, fala-se em superioridade da protagonista, que "solta a sua raiva, desmesurada diante de um mundo de oportunistas e mediocres. Ao assassinar Abar e os filhos, Medeia destrói as suas únicas preciosidades – a língua e o amor –, e aniquila a sua parte humana" (Manojlovic 2007: 107). É uma interpretação legítima e admissível, certa especialmente na sua conclusão, mas parece-me que a chave para a compreensão desta peça de Hélia Correia nos é dada pela própria dramaturga, no título escolhido: a desmesura é o traço distintivo da personalidade de Medeia e é nisso que ela é excepcional, não necessariamente superior, antes diferente. Toda a vida



da feiticeira está aliás marcada pelo traço do excesso e pela adopção de decisões e comportamentos que não olham a meios para atingir os seus fins. Abar, a única ligação com as origens que permanecia na sua vida – pois a primeira língua é um dos elementos identitários mais fortes e ao mesmo tempo é o meio de expressão da afectividade mais profunda – não passa de um obstáculo a ultrapassar para cumprir os seus designios finais. Implicitamente, portanto, Medeia renuncia quer à identidade adquirida quer, mais uma vez, à sua identidade mais íntima. Ao matar, mata o amor, inclusive por si própria, para que Jasão experimente a dor desmedida que ela também sente. E no apelo final, dirigido aos cidadãos gregos, para que contem a sua história até que alguém a compreenda, ciente do horror que as suas acções suscitam nos espectadores, ela está talvez a pedir alguma compaixão, porque o seu destino foi moldado por uma natureza incontrolável, que a levou a magoar e perder todos aqueles que amava, bem como a magoar-se e a perder-se. Porque não é impunemente que se sente em excesso.

O que é certo é que Hélia Correia, na releitura pessoal que faz dos mitos, insere uma compreensão sensível do universo das suas heroínas, da qual surge também uma certa solidariedade com elas, subvertendo as expectativas clássicas: Antígona, Helena e Medeia mereceriam admiração, consolação ou perdão pelos seus destinos marcados, afinal, pela força do dever, do afecto, dos deveres implícitos na (ou para a) concretização dos afectos, ou, no caso da deusa, por uma natureza destruidora que a leva em direcção do abismo. Mas esta obra – ou antes este tríptico – já estimulou reflexões originais e de grande interesse, que foram reunidas no livro *Furor: Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia* (2006), coordenado por Maria de Fátima Sousa e Silva, amostra significativa das múltiplas hipóteses de leitura destas peças singulares, observadas sob perspectivas diversificadas e por olhares sabedores, que cruzam o classicismo do tema com a modernidade e peculiaridade da sua reinterpretação.

Outra parte relevante, e mais heterogénea, da produção dramática de Hélia Correia é o teatro para a infância e a juventude, que inclui as duas adaptações shakespearianas e o original já referidos: *Sonho de uma noite de verão*, *A ilha encantada* e *O segredo de Chantal*. Nestas peças, a dramaturga procede ao tratamento do género tão específico e delicado em que se inscrevem, pondo-o num plano de horizontalidade com o teatro destinado a outras idades, deixando entender que o considera como tendo direito a um igual reconhecimento da sua dignidade artística. Os destinatários, pois, não são vistos apenas como pequenos adultos em potência a quem ainda faltam demasiados



atributos para serem completos. Hélia Correia não faz concessões facilitistas ou minorativas da inteligência já inteira do jovem público. E esta atitude é visível nas duas adaptações de Shakespeare, podendo-se também inferir pelo esclarecimento acerca da estratégia tradutória adoptada, tal como explicitado na nota prefacial que tem o título expressivo de "No mistério de um texto", que antecede a mais recente tradução editada por Hélia Correia, *A ilha encantada*: "Segui o texto o mais de perto que consegui, em forma e em conteúdo. Não tive a intenção do o simplificar, a não ser em certos pormenores de estrutura ou de alongamento muito secundário" (p. 10). Essa recusa de simplificar, que afinal encerra a recusa da dramaturga e tradutora em infantilizar o texto, diminuindo num só gesto o autor e os destinatários, foi uma decisão com final feliz, porque do mistério do original surgiu o encanto da versão portuguesa e a preservação de um teatro imaginativo e poético. E a concessão feita à liberdade da adaptação, aceitando-se a adopção de uma nova designação para a peça – devendo-se porém a definição do lugar onde se desenrola a acção ao próprio Shakespeare –, pode ir mais longe, condensando numa extrema síntese a alusão, talvez, aos mistérios maiores do palco, da vida, e do palco da vida, onde todos vamos desempenhando ao mesmo tempo o papel de actores e espectadores do mesmo sonho, oscilando entre Ariel e Caliban.

Referências bibliográficas

- CORREIA, Hélia (1991), *Perdição: Exercício sobre Antígona*, seguido de *Floribela*, Lisboa, Publicações Dom Quixote (2.ª ed.: Lisboa, Relógio d'Água, 2006).
- (2000), *O rancor: Exercício sobre Helena*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2003), *Sonho de uma noite de verão* (versão para a infância a partir do original de William Shakespeare), Lisboa, Relógio d'Água.
- (2006), *Desmesura: Exercício com Medeia*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2006), "O segredo de Chantal", in AA.VV., *Panos: Palcos novos, palavras novas*, Lisboa, Livros Cotovia / Culturgest.
- (2008), *A ilha encantada* (versão para a infância a partir do original *A tempestade* de William Shakespeare), Lisboa, Relógio d'Água.
- (2008), *Dicotomias*, peça inédita, gentilmente facultada pela autora.
- MANOJLOVIC, Tatjana (2007), "A peça bilingue de Hélia Correia", *Sinais de cena*, n.º 7, Junho, pp. 106-107.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e (coord.) (2006), *Furor: Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra – Coimbra University Press.

<

Perdição. Exercício sobre Antígona, de Hélia Correia, enc. João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa, 1993 (Rita Salema e Manuela Couto), fot. Comuna / Jorge Sequerra.

>

Dicotomias, texto de Hélia Correia integrado no espectáculo *Circonféncias*, enc. Pompeu José, Trigo Limpo – Teatro ACERT, 2008 (Ilda Teixeira), fot. Carlos Teles.

Teatro/Escola

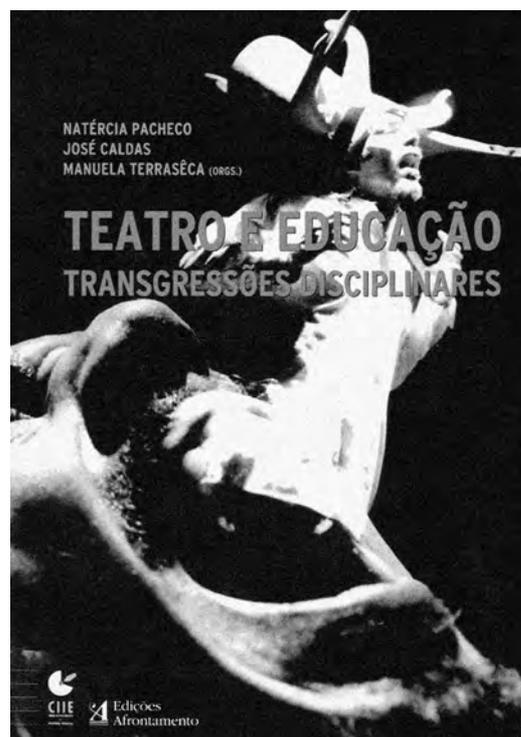
Onde nos podemos encontrar?

Ana Campos

Natércia Pacheco, José Caldas, Manuela Terrasêca (org.), *Teatro e educação: Transgressões disciplinares*, Porto, Edições Afrontamento/CIE, 2007, 108 pp.

Esta obra, organizada por Natércia Pacheco, José Caldas e Manuela Terrasêca, docente da Faculdade de Psicologia e Ciências de Educação da Universidade do Porto, foi editada no âmbito das actividades do *Núcleo educação: Espaços e tempos de criatividade* do Centro de Investigação e Intervenção Educativas, integrando-se na pesquisa levada a cabo por este Núcleo sobre o ensino e a função das artes na escola. Embora não seja absolutamente claro na obra, os textos aqui compilados resultam das intervenções dos diversos participantes no encontro "Transgressões disciplinares: Encontro europeu teatro/escola" organizado por esse Núcleo. Entre os seus organizadores destaca-se José Caldas por conciliar a investigação nesta área com uma longa carreira de encenação e produção de teatro para o jovem público.

José Caldas nasceu no Brasil há sessenta e quatro anos, tendo dedicado mais de quarenta, no Brasil, em Itália e em Portugal, ao desenvolvimento de uma consistente intervenção no teatro quer como actor, quer como encenador, tendo fundado a sua própria companhia, A Quinta Parede – Associação de Artes Cênicas na Escola, em 1996. Trabalhou ainda como dramaturgista, professor (em várias instituições), dinamizador cultural, fazendo acompanhar sempre a sua actividade pela publicação de obras onde expõe a sua concepção de teatro especialmente dirigido às crianças. Nessas publicações são também analisadas e comentadas as relações existentes – e as desejáveis – entre o teatro e escola e os objectivos das suas intervenções teatrais no vasto tecido social. Esta longa e profícua carreira foi premiada por diversas vezes: recebeu o Prémio para Melhor Espectáculo da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro em 1979, 1981 e 1984 (respectivamente, com os espectáculos *Ou isto ou aquilo*, sobre texto de Cecília Meireles, na O.T.C. – Oficina de Teatro e Comunicação; *A vida íntima de Laura*, sobre texto de Clarice Lispector, com o Grupo Teatro Hoje; e *Chorar para rir*, sobre texto de Marcel Sabourin, com o Teatro Experimental de Cascais), tendo sido laureado em 1985 com o Prémio de Carreira, entre outras distinções. É também membro fundador da ATINJ – Associação de Teatro para a Infância e Juventude. A marca fundamental do seu teatro é a crença de que o teatro para o jovem público difere do concebido para adultos não por obedecer a um sistema diferente, mas tão só pela idade dos espectadores.



Os vários artigos de diferentes autores aparecem neste livro, que aqui recenseamos, organizados tematicamente em cinco partes: "Teatro/Escola: perspectivas cruzadas"; "Parcerias e enquadramento de projectos"; "Artistas/Professor: que relação?"; "Quatro países: que realidades?"; "Projectos: financiamento – os idiomas e as linguagens". Contudo, muitas vezes esta divisão temática revela-se um pouco artificial já que, por um lado, há recorrências temáticas entre alguns deles e, por outro, alguns dos aspectos que poderiam ser evocados no temário proposto só levemente são abordados. Poder-se-á também dizer que existe algum desequilíbrio qualitativo entre os vários artigos publicados.

Natércia Pacheco, na Nota Introdutória, apresenta alguns dos pressupostos da posição artística de José Caldas enquanto criador, questão que, de resto, surge, de forma mais pormenorizada no artigo que o livro recolhe do próprio encenador. Esses pressupostos partem do princípio de que existe um completo desfasamento entre as políticas educativas e as políticas culturais, o que é, aliás, agravado pela tendência para sectorizar a escola em diferentes disciplinas estanques. Esta política de sectorização tem transformado a escola num espaço de adestramento, onde

o que importa é normalizar, igualizar, enfim, contrariar qualquer tendência para a subversão da ordem, tida como a função primordial da educação. Um sistema como este forma jovens para a competitividade extrema, ou seja, para o individualismo e a solidão. Caldas acredita, ainda assim, que se pode encontrar na educação artística uma possibilidade de inverter tal processo, abrindo uma brecha que permita ao jovem em formação a construção da sua vida afectiva e social. Essa ruptura criativa só é possível se a escola deixar de ter medo da criatividade e do caos a ela subjacente.

A determinado passo Caldas afirma:

Aprendi com os estudantes que esse desejo de ser diverso e uno, de experimentar os numerosos estados do ser, encontra no jogo teatral a zona protegida para habitar. A zona onde podemos ser outros, ou melhor ainda, experimentar o outro, encontrar os outros com as regras de um jogo criado no colectivo. É um encontro permissivo e regulado, querido e amedrontador. Aprendi isso mais com os estudantes e os professores do que no trabalho profissional. Porque essa nostalgia de uma liberdade de ser diverso é um desejo subversivo no mundo escolarizado, onde os papéis estão cristalizados, onde as máscaras se colaram aos rostos" (p. 20).

Este encontro cria inevitavelmente uma fricção entre, por um lado, o mundo da pretensa estabilidade e segurança e, por outro, o mundo da liberdade e do erro consentido. E por isso torna-se necessário criar uma zona de confiança entre os profissionais do teatro e os profissionais do ensino, detentores de atitudes tão diversas. Essa zona, a existir, tem de reservar o protagonismo para os jovens e permitir um trabalho onde a provocação da escola, enquanto instituição normativa, não seja sentida como uma ameaça, mas sim como uma abertura para a recuperação da dimensão emocional do ser humano que a nossa sociedade, dominada pela racionalidade, quer calar.

Já Carlos Fragateiro na sua intervenção "Animar a ruptura para um mundo de inteligência sensível" considera que, sendo o teatro um meio por excelência de afirmação do Homem, fazendo-o produzir pensamento, cabe aos professores (conjunto de especialistas de áreas diferentes unidos por um mesmo fim formador destituído de interesses económicos, ao contrário do que acontece com os artistas) chegar ao estágio de consciência que lhes permita operar a revolução dentro da cristalizada escola e encontrar formas de teatro que assumam a sua função de intervenção social. Ora essa ideia de que o artista está preso a interesses económicos é recuperada por Paula Carrinchas ao falar de uma experiência de formação do Instituto Português das Artes do Espectáculo onde se tornou claro que interessava sobretudo aos profissionais do espectáculo a formação de novos públicos para o teatro e não propriamente o ensino daqueles jovens e o seu desenvolvimento global. Por outro lado, é questionável também a capacidade dos professores de funcionarem

como criadores artísticos. Gisèle Barrett levanta esta questão semântica contida na simples formação da palavra composta, artista-professor ou professor-artista? Já José Neto, professor envolvido numa experiência de teatro na Escola Secundária Aurélio de Sousa, elimina esta distinção lembrando como um professor tem de ser necessariamente um actor, na sua prática diária, que cria um boneco (professor autoritário, permissivo, etc.) perante um público que deseja cativar (a turma).

Na quarta parte da obra, "Quatro países: que realidades?", Loredana Perissinotto, Marie Louise Issaurat-Deslaef e Roger Deldime falam respectivamente do papel do teatro na escola em Itália, França e Bélgica em confronto com a situação portuguesa.

Da análise que faz da história das relações entre o teatro e a escola em Portugal, Teresa Duarte em "Teatro/Escola: que futuro?" conclui que é fundamental que se chegue finalmente a uma concertação de políticas entre o Ministério da Educação e o Ministério da Cultura e que se passe a um ensino efectivo de teatro na escola, sempre como disciplina opcional, o que implica, conseqüentemente, uma eficaz formação de professores para ministrarem esta área. Cabe a essa formação torná-los capazes de romperem dentro de si as cadeias que a instituição escola, com os seus horários rígidos, disciplinas estanques e programas a cumprir, lhes impõe e deixarem-se impregnar da capacidade criativa dos artistas. Na mesma linha de pensamento de José Caldas, Teresa Duarte, ao abordar a expressão dramática na escola, não considera que se trate de facto de teatro na escola mas antes de parateatro, uma forma de iniciação à arte teatral com objectivos formadores.

Dentro desta discussão, a autora remete para Roger Deldime e para a distinção entre uma pedagogia "para" o teatro, onde se procura que o centro da educação do espectador seja a educação teatral, e uma pedagogia "pelo" teatro, onde a arte serve objectivos não artísticos, como, por exemplo, melhorar a relação entre os alunos ou ilustrar conteúdos programáticos. Deldime considera que a solução para a conciliação destes dois pólos reside na prática de uma linguagem artística específica e na formação do espectador pela assimilação de referentes culturais e códigos estéticos.

Paralelamente ao desenvolvimento de actividades parateatrais, cabe também à escola a função de mediadora da percepção do espectáculo teatral pelo aluno. De facto, o contacto directo dos jovens com o teatro profissional nunca se deve perder, nem o teatro dentro da escola pode ser remetido para a função de disciplina a ser estudada a contragosto, ou seja, sem a fruição estética que a arte implica.

Teresa Duarte vai mais longe – e neste ponto eu não posso deixar de concordar inteiramente com ela – ao descrever do futuro do teatro na escola por comparação com a vitalidade que este demonstra nas colectividades, nas companhias profissionais e amadoras, nas autarquias,



nos serviços educativos dos museus, e nos demais agentes produtores de cultura.

Manuela Terrasêca em "Das relações teatro/escola e dos modos de ser dos seus profissionais" explora a evolução semântica dos termos teatro e escola e associa essa evolução às transformações que os seus referentes sofreram, em muito maior escala na escola do que no teatro. Lembra que, no momento em que vivemos, se assiste a uma pedagogização generalizada da sociedade que tem como valor absoluto a formação permanente do indivíduo ao longo da vida e a sacralização da informação. O ócio é tido como a raiz de todos os vícios e isto reflecte-se na evolução da escola, transformada agora num espaço onde os indivíduos estão (ou deverão estar) permanentemente ocupados, tendo a ocupação um fim em si mesma, mas sendo também uma forma de controlar as pessoas e vigiar a sua rentabilidade e produtividade.

Terrasêca lembra que este encontro visou encontrar formas de complementaridade entre teatro e escola sem diluição da especificidade de cada uma dessas realidades. Procurou encontrar pontos de contacto onde o trabalho da escola não seja mecanizado e controlador, mas eficaz na construção de sentidos. Lembra Rui Canário quando este fala na escola enquanto terreno de ilusão intemporal e extraterritorial fora da situação histórica, recurso necessário à sua exigência de normatividade, repetição, igualdade. Recorda também que a actividade do professor foi proletarizada, e se generalizou a ideia de que as suas funções são incacterísticas, mera repetição de saberes produzidos noutras esferas. Num panorama escolar como este, o teatro tem de penetrar subtilmente como agente de transformação no sentido que Caldas lhe dá, ou seja: uma forma de desenvolver o gosto estético, confrontar ideias, formar um sentido crítico, aprender trabalho em grupo, sociabilizar, possibilitar o desenvolvimento da imaginação e da fantasia, proporcionar convívio com a indisciplina que o teatro favorece já que articula as várias

expressões artísticas na construção do espectáculo teatral. O teatro na escola deve ser um meio que permita ao aluno expressar-se explorando todas as formas de comunicação humana.

Considero que, apesar de levantar questões muito interessantes sobre as relações entre teatro e escola, esta obra peca pelo facto de não apresentar realmente nenhuma proposta efectiva e exequível de integrar o teatro ou a expressão dramática – e as suas capacidades desestabilizadoras –, quer como disciplina autónoma, quer como auxiliar das disciplinas curriculares, quer ainda como oficina dentro da instituição escola tal como a temos a operar neste momento. Trata-se de um espaço que os actuais objectivos das políticas educativas tentam espalhar, no sentido de formatar pessoas mesmo vindas das formações mais díspares, residentes em áreas geográficas diferentes, em situações sociais distintas, seguindo um mesmo modelo que produza alunos com um nível comum de conhecimentos que os torne capazes de preencher as inevitáveis estatísticas de sucesso educativo. É a meu ver esta a grande questão que se coloca ao ensino do teatro na escola e para a qual a obra não consegue encontrar uma resposta eficaz.

Referências bibliográficas

- CALDAS, José (1990), *O instante plural*, Lisboa, Livros Horizonte.
 — (1997), *José Caldas: 20 anos de teatro e miscigenação*, Porto, Edições Afrontamento.
 — (2005), *30 anos de teatro e jovem público*, Cascais, Quinta Parede.
 CALDAS, José/ PACHECO, Natércia (org.) (1999), *A nostalgia do inefável na escola, s/l*, Edições Quinta Parede.

A teatralidade das artes

Ana Pais



AA.VV., *Um teatro sem teatro*, catálogo da exposição, Lisboa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Museu Colecção Berardo, 2007.

negociada com este último que a obra poderia ganhar sentido. Ela transformara-se, portanto, num acontecimento.

Sendo um modo de construir realidades (ilusórias), o teatro vai afirmar-se, a partir dos anos 60, e cada vez mais como um modo de construir planos de relação e participação do espectador na obra, recusando, no caso da *performance*, toda a noção de representação, de referente e de narratividade. Processos idênticos acontecem nas outras artes, facto a que não é alheia a génese híbrida da *performance* e a predominante diluição de fronteiras artísticas. Consequentemente, a teatralidade surge como um conceito operatório determinante para reflectir a complexidade crescente de categorias como o tempo, o espectador, o espectáculo, a presença e a efemeridade, no teatro e nas outras artes que nele encontram formas de escapar aos seus limites disciplinares.

Conforme sublinham os seus curadores, Bernard Blistène e Yann Chateigné, *Um teatro sem teatro* não é, contudo, uma exposição sobre teatro, nem pretende evocar historicamente os momentos marcantes das artes performativas; é antes uma exposição sobre "as diferentes formas de investigação que ele [o teatro] suscita" (p. 53), ou seja, o seu foco incide nas possibilidades de questionar a representação e a autoreflexividade que o modelo teatral oferece às artes visuais, analisando criticamente as suas prerrogativas (p. 54). Para alguém com uma formação teatral de base, ver o teatro através do olhar de outrém não poderia ser mais aliciante, embora em matérias de interdisciplinaridade, e sobretudo numa perspectiva teórica, haja cuidados preventivos essenciais para um bom resultado. A questão fulcral prende-se com a construção de um vocabulário partilhado, pois nem sempre as diferentes artes e saberes atribuem os mesmos sentidos aos mesmos conceitos. Logo, perguntamo-nos: de que teatro se fala aqui? Ou, como se define este "teatro sem teatro"?

Seguindo um critério cronológico (tal como a exposição), este catálogo reúne preciosas imagens de teatro, *performance* e artes visuais de todo o século XX, acompanhadas de pequenos textos documentais. Como é hábito, o extenso conjunto de imagens faz-se preceder de alguns textos de cariz teórico, dentre os quais se destacam duas entrevistas: uma conversa entre os filósofos Elie During e Alain Badiou, tendo o último já escrito obras relevantes sobre o teatro (no tocante à sua dimensão colectiva e pública) e cujo pensamento sobre o acontecimento inspira um diálogo elevado; e uma entrevista

No âmbito da exposição *Um teatro sem teatro*, patente no Centro Cultural de Belém, foi publicado um belíssimo catálogo, através do qual a podemos rememorar. É devido ao seu valor substantivo que ele nos merece um olhar crítico, pese embora o ano e meio que dista da mostra pública (Outubro de 2007 a Janeiro de 2008), na medida em que se constitui como um admirável objecto documental.

Produzida em conjunto pelo Museu d'Art Contemporani de Barcelona e pelo Museu Colecção Berardo, esta exposição teve por objectivo instigador compreender a influência do teatro e da teatralidade nas artes plásticas do século XX. Para isso, a viagem começa, necessariamente, com as vanguardas modernistas dos anos dez, terminando nos finais dos anos oitenta, colocando em relevo artistas e movimentos centrais da história do teatro, da dança e da *performance* nos anos 60/70, sobretudo, aqueles que, de forma inequívoca, desafiaram os limites do teatro tradicional com base no texto e na premissa do palco como ilusão. De um ponto de vista teórico, a iniciativa tem por âncora um dos textos matríciais da discussão contemporânea em torno da teatralidade na arte: o seminal artigo "Art and Objecthood", de Michael Fried (*Artforum*, 1967), onde o autor desenvolve uma visceral argumentação contra a nova arte minimalista, encontrando as razões da sua insuficiência no efeito teatral que ela comportava, obrigando a uma outra relação com o espaço e com o espectador. Seria apenas na presença e na relação de proximidade

a Jean-Jacques Lebel, um dos primeiros criadores e pensadores de *happenings* na Europa, em que dá testemunho das descobertas dos anos 60 na primeira pessoa, facto não só inestimável, como também em vias de extinção (o "Pai" do *happening*, Allan Kaprow, morreu em 2006, ano em que se preparava a grande retrospectiva *Allan Kaprow: Art as Life*, na Haus der Kunst, Munique). Pena é que a altamente negligenciada tradução de outros textos, designadamente, no de maior vulto teórico ("Playground", de Patricia Falguières), dificulte em muito a leitura e até a compreensão do próprio discurso, empobrecendo-o. A fechar o volume, porém, um glossário não exaustivo (redigido por Marc Dachy) e uma cronologia mundial de importantes eventos nas artes performativas e plásticas entre 1988 e 1989 revelam-se oportunos e curiosos apêndices.

Sem sombra de dúvida, na laboriosa e deslumbrante pesquisa de imagens consiste a inédita mais-valia deste catálogo, pois disponibilizar esta documentação dispersa (e rara) reveste-se de uma pertinência e interesse fundamentais, tanto para o curioso quanto para o estudioso. Há, porém, dois aspectos menos coerentes na estruturação interna dos documentos e práticas artísticas, de que já a exposição padecia. Uma vez adoptado o critério cronológico e estabelecendo o claro propósito de compreender as influências do teatro no discurso das artes plásticas, não é evidente, por um lado, a opção de separar teatro e dança nessa aproximação, nem, por outro, a selecção de algumas referências teatrais em detrimento de outras. Sem o assinalar de forma argumentada, o catálogo (tal como a exposição) separa os documentos da dança dos do teatro, provocando um corte na linha de interpretação desenhada para o leitor a meio da viagem. Confuso, o leitor (e o visitante) é forçado a regressar aos anos vinte, quando já estava no final dos anos 70, para refazer o mesmo caminho mas agora a partir do filão da dança. Por que razão separá-los quando, justamente, desde os anos 60 assistimos a uma intensa dissolução de fronteiras disciplinares e a uma profunda fertilização mútua dos vários campos artísticos? Para além de hoje em dia o conceito de teatro poder incluir todas as artes de palco (daí também o termo alternativo "artes performativas"), beneficiando de uma amplitude mais sintónica com as suas práticas actuais, esta escolha manifesta pouca agilidade na manipulação dos conceitos de uma forma eficaz e compreensível para uma abordagem interdisciplinar. No que toca às referências teatrais convocadas, se são óbvios Alfred Jarry, Marinetti, os Dada, Artaud, Grotowski, Kantor ou o Living Theatre, menos óbvios são alguns exemplos do panorama espanhol legitimamente colocados a par dos grandes nomes



internacionais, mas em função dos quais se sente a falta dos pares portugueses. Para dar apenas um exemplo maior, por que não integra esta exposição co-produzida pelas instituições espanhola e portuguesa um nome como o de Almada Negreiros?

Claramente, o teatro para o qual nos remetem os curadores corresponde a uma metáfora mais do que a uma prática. Ela surge como modelo de eleição em diversos transportes interdisciplinares ao longo do pensamento do século XX, que recorrem ao conceito para operacionalizar um discurso estético, filosófico, em suma, reflexivo. É que o teatro encerra em si um mistério particular da representação na arte pois transforma o tempo, o espaço e os corpos vivos em alteridades simultaneamente próximas e intocáveis e, por isso, se torna tão sedutor à elaboração teórica. Não obstante válida e possível, esta opção cria apenas um problema quando se integram e articularam expressamente as práticas teatrais e não somente o conceito abstracto que, aliás, usualmente remete para a matriz do teatro de texto e não para o paradigma da *performance*. Em virtude das revoluções impulsionadas por este novo paradigma, a própria noção de teatro vê-se radicalmente amplificada e dilui-se nas fronteiras disciplinares. Neste sentido, o que se torna verdadeiramente transversal a todos os campos artísticos será o conceito de teatralidade, ou seja, a perspectiva particular, o ângulo do olhar artístico através do qual um mundo pode ser criado (independentemente do seu grau de ficção), dando-se a ver e estabelecendo-se num plano determinado de relação com o outro. Embora enunciado de várias maneiras nos textos ensaísticos e introdutórios, esta dimensão da teatralidade não ganha espessura programática na organização conceptual do catálogo, que poderia ter optimizado largamente os seus esforços e inquietudes com a colaboração de um programador ou investigador da área específica do teatro ou das artes performativas.



Publicações de teatro em 2008

Lista compilada por Sebastiana Fadda

Peças originais (ou volumes de peças) em primeira edição

- AA.VV., *Palcos: Palcos novas, palavras novas*, (*Ácido desoxirribonucleico*, de Dennis Kelly, trad. Jacinto Lucas Pires; *Escudos humanos*, de Patrícia Portela; *Fim de linha*, de Letizia Russo; *A vida em Vénus*, de Luísa Costa Gomes), Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos / Culturgest, 2008.
- AA.VV., *Teatro realista brasileiro (O Rio de Janeiro verso e reverso)*, de José de Alencar; *Quase ministro*, de Machado de Assis; *Três lágrimas*, de Franklin Távora; *Caiu o ministério*, de França Júnior; *A capital federal*, de Artur Azevedo), pref. e organização Duarte Ivo Cruz, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Escritores dos Países de Língua Portuguesa, 2008.
- AA.VV., *Teatro romântico brasileiro (António José ou o poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães; *O noviço*, de Martins Pena; *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias; *Macário*, de Álvares de Azevedo; *A torre em concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo; *Gonzaga, ou a revolução de Minas*, de Castro Alves), pref. e organização Duarte Ivo Cruz, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Escritores dos Países de Língua Portuguesa, 2008.
- BRANCO, A., *Chove sempre em Agosto*, Lisboa, Fundação Inatel, Grande Prémio Fundação Inatel - Novos Textos 2008, 2008.
- CALDAS, Miguel Castro, *Comida / Casas / Repartição*, Lisboa, Artistas Unidos / Culturgest / Teatro de Inverno / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2008.
- CARVALHO, António Herculano de, *Teatro e poesia* (inclui as peças *A parede inconstante*, "*Pode vir a acontecer...*", *Tesouros*), introd. dos filhos do autor (Maria Domitila, António Manuel e Ana Maria), pref. Henrique Barrilero Ruas, texto de Jorge Calado, Lisboa, IST - Instituto Superior Técnico, 2008.
- COUTO, Diogo do, *O soldado prático*, fixação do texto e notas Prof. M. Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa Editora, Clássicos, 2008.
- DEL CARLO, Marcantonio, *Degraus*, pref. Henrique Garcia, Lisboa, SeteCaminhos, 2008.
- JONAS, Daniel, *Nenhures*, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2008.
- MENDES, Fábio, *The Cachorro Manco Show*, texto vencedor da 2.ª edição do Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva, Lisboa, Instituto Camões, 2008.
- MESQUITA, Marcelino, *Teatro completo* (vol. III: *Sinhá, O tio Pedro, Uma anedota, A noite do Calvário, D. João III ou o Rei maldito, Almas doentes*), org. Duarte Ivo Cruz, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2008.
- NERY, Júlia, *Aquário na gaiola: Drama em dois actos*, texto de apresentação de Carlos Avilez, Lisboa, Sextante Editora, 2008.
- OLIVEIRA, Ana Cristina, *Segredos do Levante: Teatro*, pref. Maria da Graça A. M. Ventura, introd. da autora, Lisboa, Edições Colibri, 2008.
- PAÇOS, Fernando de, *Teatro infantil: 15 peças de teatro*, pref. António Manuel Couto Viana, Lisboa, Editorial Verbo, 2008.
- PEIXOTO, José, *Os guardas do Museu de Bagdad*, ilustrações de Rui A. Pereira, Porto, Campo das Letras, Campo do Teatro, 2008.
- PESSOA, Fernando, *O marinheiro*, introd. Teresa Rita Lopes, s/l, Livros de Areia, Teatro, 2008.
- PIRES, Jacinto Lucas, *Silenciador*, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2008.
- PORTELA, Patrícia, *Para cima e não para norte*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008.
- PRESTES, António, *Autos* (contém as peças *Auto da Ave Maria, Auto do procurador, Auto do desembargador, Auto dos dous irmãos, Auto da ciosa, Auto do mouro encantado, Auto dos cantarinhos*), introd. José Camões, edição de José Camões e Helena Reis Silva, notas de leitura de Eugénio Asensio, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2008.
- ROSA, Armando Nascimento, *Antígona gelada*, pref. Maria do Céu Fialho, nota de abertura do autor, Coimbra, Fluir Perene / Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2008.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Feliz pela infelicidade seguido de O vencido*, Lisboa, Padrões Culturais Editora, Textos Extraordinários, 2008.



- SAMPAIO, Jaime Salazar, *Lanterna mágica (peças curtas, cortinhas e encurtadas)*, pref. António Braz Teixeira, Lisboa, Dimensão 6, 2008.
- TELMO, António, *A verdade do amor seguido de Adoração. Cânticos de amor de Leonardo Coimbra*, Sintra, Zéfiro, 2008.
- VIEIRA MENDES, José Maria, *Teatro (Dois homens, T1, Se o mundo não fosse assim, A minha mulher, O Aventureiro ou A última festa, Onde vamos morar, Aos peixes)*, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2008.

Traduções

- ANAGNOSTAKI, Lula, *A cidade: Uma trilogia*, trad. José António Costa Ideias, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2008.
- ARISTÓFANES, *As aves*, trad. do grego, introd. e notas de Maria de Fátima Sousa Silva, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos & Latinos, 2008.
- ARISTÓFANES, *As rãs*, pref., trad. do grego, introd. e notas de Américo Costa Ramalho, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos & Latinos, 2008.
- BERNHARD, Thomas, *O presidente*, trad. e introd. de José A. Palma Caetano, s/l, Livros de Areia, Teatro, 2008.
- BURKE, Gregory, *Rua Gagarin / Black Watch*, trad. João da Ponte e João Rosas, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2008.
- CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, pref. e trad. Vasco Graça Moura, edição bilingue, Lisboa, Bertrand Editora, 2008.
- CROUCH, Tim, *Um carvalho / Inglaterra, uma peça para galerias*, trad. Francisco Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Culturgest / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2006.
- ENSLER, Eve, *Os monólogos da vagina*, trad. Isabel Sequeira, Mem Martins, Publicações Europa-América, Contemporânea, 2008.
- ÉSQUILO, *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*, introd., trad. do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos & Latinos, 2008.
- ÉSQUILO, *Prometeu agrilhado*, introd., trad. do grego e notas de Ana Paula Quintela Sottomayor, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos & Latinos, 2008.
- FOSSE, Jon, *Sou o vento / Sono / O homem da guitarra*, trad. Pedro Porto Fernandes, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2008.
- GOLDONI, Carlo, *Peças escolhidas*, vol. I (*O servidor de dois amos, A estalajadeira, O campiello*), trad. Alessandra Balsamo (*O servidor de dois amos*), Jorge Silva Melo (*A estalajadeira*) e José Colaço Barreiros (*O campiello*), pref. e nota final de Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2008.
- IBSEN, Henrik, *Peças Escolhidas*, vol. III (*Um inimigo do povo, Espectros, Casa de boneca, Os pilares da sociedade*), trad. Francis Henrich Aubert (*Um inimigo do povo*), Susana Janic (*Espectros*), Karl Erik Scholhammer e Aderbal Freire Filho (*Casa de boneca*), Pedro Fernandes (*Os pilares da sociedade*), texto em apêndice de Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2008.
- LIDDELL, Angélica, *Triptico da aflição (O casal Palavrakis, Onde Upon a Time in West Asphixia, Hysterica Passio, Lesões incompatíveis com a vida)*, trad. Alberto Augusto Miranda, Évora, Intersidez, Coleção Teatro, 2008.
- LOHER, Dea, *Tatuagem / Inocência*, trad. José Maria Vieira Mendes, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2008.
- MANKELL, Henning, *Os antílopes*, trad. Solveig Nordlund e Armando Silva Carvalho, com textos de Miguel-Pedro Quadrio, Solveig Nordlund, Jean-Pierre Vincent e Henning Mankell, s/l, Livros de Areia, Teatro, 2008.
- MAYORGA, Juan, *O rapaz da última fila / Palavra de cão / Bucha e Estica*, trad. António Gonçalves, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2008.
- MENANDRO, *Obra completa (Escudo, Lavrador, Duplo engano, Misanthropo, Arbitragem, Herói, Possessa, Cartaginês, Citarista, Adulador, Bebedoras de cicuta, Odiento, Mulher de cabelo rapado, Moça de Perinto, Rapariga de Samos, Sicónio, Aparição)*, trad., introd. e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Clássicos, 2008.
- NEILSON, Anthony, *O maravilhoso mundo de dissocia / Realismo*, trad. Joana Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 28, 2008.
- SHAKESPEARE, William, *Como vos aprouver*, trad., introd. e notas de Fátima Vieira, Porto, Campo das Letras, Shakespeare para o século XXI, Obra Dramática Completa, 2008.
- SHAKESPEARE, William, *O mercador de Veneza*, trad. Daniel Jonas, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2008.
- SCHILLER, Friedrich Von, *Don Carlos*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2008.
- SCHILLER, Friedrich Von, *Wallenstein: Poema dramático*, trad. Maria Hermínia Brandão, Porto, Campo das Letras, Campo do Teatro, 2008.
- SÓFOCLES, *Rei Édipo*, introd., trad. do grego e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos & Latinos, 2008.
- SONDHEIM, Stephen, *Sweeney Todd: O terrível barbeiro de Fleet Street*, (libreto de Hugh Wheeler, baseado na



- peça *Sweeney Todd* de Christopher Bond), versão portuguesa de João Lourenço, José Fanha e Vera San Payo de Lemos, Lisboa, Relógio d'Água, 2008.
- TCHÉKHOV, Anton, *Platónov*, trad. António Pescada, Porto, Campo das Letras / Teatro Nacional S. João, Coleção Teatro Nacional S. João, 2008.
- TERÊNCIO, *Comédias*, 2 vols. (vol. I: *A moça que veio de Andros, O homem que se puniu a si mesmo, Eunuco*; vol. II: *Formião, A sogra, Os dois irmãos*), introd. geral de Walter de Medeiros; trad, introd. e notas de Walter de Medeiros e Aires Pereira do Couto, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Clássicos, 2008.
- VOLTAIRE, *Cândido ou o optimismo*, tradução e adaptação para teatro de Cucha Carvalho, Lisboa, Maria Matos Teatro Municipal / EGEAC, Coleção Maria Matos, 2008.

Traduções em reedição

- WEDEKIND, Frank, *O despertar da Primavera*, trad. Maria Adélia Silva Melo, pref. e apresentação do autor não assinados, Lisboa, Editorial Estampa, (1973, 1.ª ed.), 2008, 3.ª ed.

Estudos / Documentos

- BORGES, Vera, *Teatro, prazer e risco: Retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*, Lisboa, Roma Editora, Coleção Evolução, 2008.
- BROOK, Peter, *O espaço vazio*, trad. Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro, 2008.
- CARVALHO, António Carlos, *João Villaret: Uma biografia*, Lisboa, Ulisseia, Coleção Os Afluentes da Memória, 2008.
- CARVALHO, Paulo Eduardo / *HOMEM*, Rui Carvalho (ed.), *Plural Beckett Pluriel: Centenary essays / Essais d'un centenaire*, (contém ensaios de Bruno Clément, Rónán McDonald, Steve Wilmer, Maria Helena Seródio, Hélène Lecossais, Miguel Ramalhe Gomes, Ana Isabel Moniz, Carla Ferreira de Castro, José Domingues de Almeida, Luís Dias Martins, Filomena Vasconcelos, Nadia Louar, Helen Astbury e Paula Seixas) Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008.
- COSTA, Isabel Alves, *Rivoli - 1989-2006*, pref. Miguel Lobo Antunes, posfácio Miguel Honrado, nota introdutória da autora, Porto, Edições Afrontamento, 2008.
- GARCIA, Orlando et al. (org.), *Formações e profissões nas artes e ofícios do espectáculo*, Lisboa, Chapitô, 2008.

- LOURENÇO, Frederico, *Novos ensaios helénicos e alemães*, Lisboa, Livros Cotovia, Ensaio, 2008.
- MARQUES, Paulo, *Amélia Rey Colaço: A imperadora*, Lisboa, Parceria A.M. Pereira Livraria Editora / Público, Cadernos Biográficos n.º 9, 2008.
- , *Beatriz Costa: A miúda da franja: 1907-1996*, Lisboa, Parceria A.M. Pereira Livraria Editora / Público, Cadernos Biográficos n.º 8, 2008.
- , *Mário Viegas: O sonho ao poder*, Lisboa, Parceria A.M. Pereira Livraria Editora / Público, Cadernos Biográficos n.º 16, 2008.
- REIS, Luciano, *Beatriz Costa*, Lisboa, Sete Caminhos, 2008.
- TRINDADE, Luís, *Vasco Santana: Fotobiografias século XX* (dir. Joaquim Vieira), Rio de Mouro, Círculo de Leitores e Autores, 2008.

Outras reedições

- ROMILLY, Jacqueline de, *A tragédia grega*, trad. Leonor Santa Bárbara, Lisboa, Edições 70, 2008 (1.ª ed. 1999).

Publicações periódicas

- Artistas Unidos: Revista* n.ºs 21-22 (Julho 2008), dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia.
- MACA: Magazine de Arte de Coimbra Et Afins*, n.º 1 (Março-Maio 2008), n.º 2 (Junho-Agosto 2008), n.º 3 (Setembro-Novembro 2008), dir. Ricardo Pinto, Coimbra, Associação Cultural de Música e Teatro à Parte.
- Magma* n.º 6 (["Dramaturgias portuguesas contemporâneas 2"], coord. Carlos Alberto Machado, peças de: Jaime Rocha, *Quatro cegos*; Marcela Costa, *A angústia do museólogo (antes da abertura da exposição)*; Reinaldo Maia e Jorge Loureiro Figueira, *Cabaré da Santa*; Tiago Rodrigues, *A partir de amanhã*] Junho 2008), dir. Sara Santos e Carlos Alberto Machado, Lages do Pico, Câmara Municipal das Lages do Pico, Culturpico.
- Obscena: Revista de artes performativas* n.ºs 13-14 (Junho-Julho 2008), n.º 15 (Outubro 2008) e n.ºs 16-17 (Novembro-Dezembro 2008), dir. Tiago Bartolomeu Costa, Lisboa.
- Sinais de cena* n.ºs. 9 (Junho 2008) e 10 (Dezembro 2008), dir. Maria Helena Seródio, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro & Centro de Estudos de Teatro, Porto, Campo das Letras.



Adenda à lista publicada na *Sinais de cena* n.º 9 (2008)

- ARAÚJO, Jorge Cabral, *Uma grande tourada: Comédia em dois actos*, Lisboa, s/e, 2007. [Peça]
- MARNOTO, Rita, *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Leonardo, 2007. [Estudos / Documentos]
- PESSANHA, Vasco Ramirez (coord.), *Beatriz Costa: 1907-2007. Álbum de retratos*, Lisboa, com textos de José Carlos Alvares e Carlos Alberto Damas, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação / Centro de Estudos da História do Banco Espírito Santo, 2007. [Estudos / Documentos]
- CENTENO, Yvette K., *Teatro e sociedade [ler/ver teatro]*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, Coleção de Estudos de Comunicação, Cultura e Tecnologias, 2007. [Estudos / Documentos]
- PAVESE, Cesare, *Diálogos com Leucò*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Assírio e Alvim, 2007. [Peça]
- VICENTE, Gil, *Frágua de amor, Floresta de enganar*, trad. dos versos castelhanos José Bento, Lisboa, Assírio Et Alvim, 2007. [Peças]
- Magma*, n.5 (["Dramaturgias portuguesas contemporâneas 1", coord. Carlos Alberto Machado, texto de: Gonçalo M. Tavares, *Possibilidades e ética: que teatro?*; peças de: Abel Neves, *Provavelmente uma pessoa*; Jacinto Lucas Pires, *O amor de Adalberto Silva Silva*; Mário Cabral, *O jantar*; Pedro Eiras, *Monólogos: O pirata, Simulacros, O aquário, Silêncio, Travessia, Despojos, Do fim do mundo*] Dezembro 2007), dir. Sara Santos e Carlos Alberto Machado, Câmara Municipal das Lages do Pico, Lages do Pico, Culturpico. [Publicações periódicas]

Adenda à lista publicada na *Sinais de cena* n.º 7 (2007)

- AA.VV., *CITAC 50 anos: Esta danada caixa preta só a murro é que funciona*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006. [Estudos / Documentos]
- AA.VV., *Pina Bausch: Falem-me de amor*, Lisboa, Fenda, 2006 (2.ª ed.). [Estudos / Documentos]
- ASMUSSEN, Peter, *Crime e outras peças [Sangue jovem / Queimados pelo gelo / Quarto com Sol]*, trad. Ana Campos e Pedro Porto Fernandes, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, 2006. [Peça]

- GARRETT, Almeida, *Frei Luís de Sousa*, Porto, Porto Editora, 2006. [Peça]
- MOLIÈRE, *D. João ou O banquete de pedra*, trad. Nuno Júdice, Porto, Campo das Letras / Teatro Nacional S. João, Coleção Teatro Nacional S. João, 2006. [Peça]
- PLAUTO, *Cásina*, pref., trad. do latim, introd. e notas de Aires Pereira do Couto, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos Et Latinos, 2006. [Traduções]

Adenda à lista publicada na *Sinais de cena* n.º 5 (2006)

- AA.VV., *Pina Bausch: Falem-me de amor*, Lisboa, Fenda, 2005 (1.ª ed.). [Estudos / Documentos]
- FUNK, Gabriela, *Os agentes da ordem gramatical: Como rindo se aprende a gramática da língua portuguesa. Peça em 3 actos*, com um glossário sobre a terminologia linguística, pref. José Esteves Rei, Lisboa, Editores ASA, 2005. [Peça]

Eça no teatro, o teatro em Eça

Luiz Francisco Rebello



1.

Cumpriram-se, em 2008, exactamente cento e vinte anos sobre a publicação de *Os Maias* – “o único dos meus livros que sempre se me afigurou próprio a dar um drama patético, de fortes caracteres, de situações morais altamente comoventes”, consoante opinava o seu autor numa carta dirigida ao escritor brasileiro Augusto Fábregas. Mas não seria ele a teatralizá-lo (embora houvesse chegado a elaborar um plano sequencial das cenas dos dois primeiros actos), nem seria esse o primeiro dos seus romances a ser transposto para o palco.

A carta em referência, datada de 6 de Maio de 1890, referia-se à adaptação de *O crime do padre Amara*, empreendida pelo seu destinatário, e nesse ano representada, sem grande sucesso aliás, no Rio de Janeiro, onde havia sido editada em 1884. Eça confessava “nunca [ter pensado] nessa obra como sendo susceptível de dramatização. O mesmo, fora *Os Maias*, pensaria das restantes – mas foi com uma dessas, *O primo Basílio*, que, em versão cénica de outro escritor brasileiro, Cardoso de Menezes, se havia iniciado, no próprio ano da publicação do romance (1878), a vasta série de peças através das quais se prolongou, no palco, a obra romanesca do ficcionista.

De *Os Maias* conhecem-se pelo menos três versões: de José Bruno Carreiro, escrita no princípio do século e estreada em 1945 no Teatro Nacional D. Maria II; de Norberto Barroca, levada à cena em 2004 no Teatro Experimental do Porto; e a mais recente, de António Torrado, já este ano estreada no Teatro da Trindade. Outras tantas existem de *A relíquia* (por Artur Ramos e Luís Sttau Monteiro, 1970; António Vitorino de Almeida e Helder Costa, 2000; Luís Assis, 2002); e há duas de *O mandarim*, a que foram dados títulos diferentes: *Matar um homem na China* (em romeno, sob a forma de um monólogo, em 1982), e *Não matem o mandarim*, de José Leitão (1995). *O primo Basílio*, além da versão brasileira já referida, foi representado, sem grande êxito também, no Teatro do Ginásio em 1916, transposto por Vaz Pereira (e adaptado ao cinema por Georges Pallu em 1923 e António Lopes Ribeiro em 1959). Do conto *O suave milagre*, extraiu o conde de Arnoso um “mistério em 4 actos e 6 quadros” para o qual Alberto de Oliveira escreveu os versos, Óscar da Silva compôs a música e Luigi Manini pintou os cenários, representada em 1901 no Teatro Nacional – e que foi severamente criticado por Fialho de Almeida. E, cingindo-nos a Portugal, mencionem-se, sem pretensão de ser-se exaustivo, as adaptações de *A capital*, por Artur Ramos e Artur Portela (1971), *O crime do padre Amara*, por Artur Portela e Mafalda Mendes de Almeida (1978), *A tragédia da Rua das Flores*, por Carlos Manuel Rodrigues (1981),

<

S. milagre

[*Suave milagre*,

de Eça de Queiroz],

adapt. Conde d'Arnoso,

Lisboa, Teatro Nacional D.

Maria II, 1901

[cortesia do Museu

Nacional de Teatro].

>
Os Maias
 [Os Maias,
 de Eça de Queiroz],
 adapt. José Bruno Carreiro,
 enc. Amélia Rey Colaço,
 Lisboa, Teatro Nacional D.
 Maria II, 1945
 (Amélia Rey Colaço,
 Henrique Santos
 e Raul de Carvalho),
 fot. Horácio Novais
 [cortesia do Museu
 Nacional de Teatro].



Alves & C.ª, por Fernando Gomes (1986) e Pedro Oliveira (1999), *A ilustre casa de Ramires*, por António Torrado (1995). De fora terão ficado apenas alguns dos contos, *A cidade e as serras* e *O conde d'Abranhos*, em que a diegese narrativa e a construção espaço-temporal se apresentam mais difíceis de compatibilizar com a morfologia específica da linguagem cénica.

Aquando da infausta representação brasileira de *O primo Basílio*, Machado de Assis, o grande romancista de *Dom Casmurro*, comentou o insucesso, a seu ver previsível, entre outras razões porque "as qualidades do livro do Sr. Eça de Queiroz e o talento deste, aliás forte, são as mais avessas ao teatro". Mas não tinha inteiramente razão. Se é certo que as diferenças semânticas e estruturais entre a linguagem novelesca e a linguagem cénica são notáveis, não é isso impeditivo de reconhecer-se, na ficção queirosiana, situações de um intenso dramatismo (ou de uma forte comicidade) e uma fluência dialogal de acentuada oralidade que a aproximam do teatro, ou pelo menos a ele são, sem grande esforço, reconduzíveis. A larga audiência dispensada a muitas – na realidade, a maioria – das adaptações acima recordadas, prova-o com exuberância.

A verdade é que o teatro – por ele considerado (e a este aspecto tornaremos adiante) uma questão de "importância pública", como para Garrett já era uma questão "de independência nacional" – nunca deixou de interessar (e preocupar) Eça de Queiroz. Estudante ainda, interpretou no Teatro Académico de Coimbra, "com calções e cabeleira", o protagonista do drama de Teófilo Braga *Poeta por desgraça* – na ocorrência, o poeta arcádico Correia Garção – e traduziu o melodrama *Philidor*, de Joseph Bouchardy, o autor consagrado de *Gaspar o serralheiro* e *O sineiro de S. Paulo*, que muitas lágrimas fizeram derramar aos espectadores de Paris e de Lisboa... e se inscreviam num tipo de teatro que viria a ser, mais tarde, alvo da sua irrisão.

Aliás o fascínio, quase diríamos a nostalgia, do teatro está latente, quando não patente, em boa parte dos seus escritos. A malograda tentativa de dramatização de *Os Maias*, a dramaticidade virtual da sua obra de ficção narrativa, a multiplicidade de referências ao teatro nos seus romances, crónicas e cartas, não deixam, a esse respeito, lugar a grandes dúvidas. E não é certo que o prólogo de *O mandarim* tem a forma de uma "comédia inédita", consistente num diálogo entre dois amigos que, "bebendo cognac e soda, debaixo d'árvores, num terraço à beira d'água", decidem "repousar do áspero estudo da realidade humana [e] partir para os campos do sonho"? Como não há-de considerar-se significativo que, para anunciar a futura evolução da sua obra, em que o real e o fantástico irão combinar-se, Eça se tenha servido do modo dramático?

2.

Ao nível da escrita dramática, porém, foi escasso o contributo da sua geração – a geração de 70. Ramalho Ortigão limitou-se a traduzir alguns textos paradigmáticos do romantismo francês (o *Antony*, de Dumas pai, em 1870; *O marquês de Villemer*, de George Sand, em 1874) e, do teatro espanhol, a *Electra* de Pérez Galdós; Oliveira Martins concebeu uma tetralogia histórico-filosófica de que apenas subsiste um *Afonso VI*, que se manteve inédito até há pouco tempo (1989). Teófilo Braga publicou vários dramas de matriz histórica, mediante os quais se propunha "darnos a lição objectiva dos grandes sucessos como uma animada experiência sociológica" (o citado *Poeta por desgraça*, 1865; *Auto por desagrado* e *O lobo da Madragoa*, 1865; *Gomes Freire*, 1907). Mas, se é reduzido o mérito de qualquer destas obras, particularmente importante foi o impulso que deu à investigação histórica sobre o nosso teatro, com os quatro tomos da sua pioneira *História do teatro português* (1870-1871), soma monumental que ainda hoje é fonte de consulta obrigatória,



não obstante os inevitáveis lapsos, omissões e preconceitos de índole positivista. De seu lado, Antero traduziu, com Jaime Batalha Reis, uma comédia musical de Sardou (*O degelo*, 1875). E Guilherme de Azevedo traduziu, do mesmo autor, *Andréa* (1876) e estreou no Teatro Nacional D. Maria II, em 1877, a comédia-drama *Rosalino*, que Rafael Bordalo Pinheiro, de quem foi colaborador no *Álbum das glórias* e no *António Maria*, definiu como "a expressão espirituosa da sensaboria lisboeta". A ele, e a Guerra Junqueiro, acobertados sob o pseudónimo "Gil Vaz comendador", se deveu a revista satírica *Viagem à roda da Parvónia*, representada uma única noite, em 1879, no Teatro do Ginásio, e "proibida à 1 da madrugada pelo Governador Civil", o caricato conselheiro Arrobas, de quem os estudantes de Medicina requereram se fizesse um exame à cabeça... Este "relatório da desmoralização política e social contemporânea", como um dos seus autores lhe chamou, pareceu a Antero, não obstante a virulência da crítica, anódino, porque "se há gangrena no corpo social – e tantos sintomas rapidamente acumulados a estão denunciando –, é o cauterio, e o ferro em brasa, que convém aplicar-lhe". Mas o estatuto acomodaticio da revista dificilmente permitiria um tratamento tão drástico – que, mesmo atenuado, praticamente lhe não pôde ser aplicado...

A que poderão atribuir-se este relativo alheamento da criação teatral e o saldo deficitário apresentado, ao invés do que aconteceu com as gerações anterior e posterior? Na 3.ª conferência democrática do Casino Lisbonense, Augusto Soromenho, professor do curso superior de Letras, havia considerado o drama, tal como nos palcos nacionais era dado a ver, "perverso, corrupto, falso e falto de probidade". E, um ano depois, Eça, ao analisar nas *Farpas* o estado do teatro, aludia à carência de "génio dramático" dos portugueses – para ele, "a nossa literatura de teatro toda se reduz ao *Frei Luís de Sousa*"; mas, trinta anos antes, não se havia surpreendido Garrett com "esta esterilidade dramática, esta como negação para o teatro em povo de

tanto engenho como é o nosso"? Outros, como Carlos Reis, num dos seus magistrais estudos queirosianos, justamente a propósito da primeira transcrição cénica de *Os Maias*, preferiram imputar esse déficit à inadequação ao modo dramático da estética naturalista, que Eça defendeu nas conferências do Casino e Júlio Lourenço teorizou nos seus artigos da *Revista de estudos livres* (1884), depois reunidos em volume. Mas, a nosso ver, nenhuma destas explicações convence. A primeira, porque assenta num preconceito longamente enraizado, que restringe o teatro à sua exclusiva componente literária, e é desmentido por um património dramaturgico de modo nenhum despreciando. A segunda, porque "os cruciais desígnios ideológicos e sócio-culturais prosseguidos pelo Naturalismo" (cf. Reis 1984: 209) não inviabilizara, nem dela estão ausentes, o aparecimento da obra de autores como Ibsen e Strindberg, Hauptmann e Verga, Becque e Tchekov ou, à reduzida escala nacional, D. João da Câmara, Marcelino Mesquita, Manuel Laranjeira. Mais lógico seria procurar no descrédito, que a organização da actividade teatral no início do derradeiro terço do século XIX merecia aos homens de 70, a razão justificativa do seu distanciamento.

3.

A este respeito, é emblemático o citado artigo de *As Farpas* sobre "O teatro em 1871", em que Eça retoma e desenvolve a temática de uma secção doutra, publicado no 1.º fascículo, onde se passam em revista os diversos aspectos da sociedade portuguesa – a política, a religião, a imprensa, a literatura, a família, os costumes e, bem entendido, o teatro.

O diagnóstico é devastador: "O teatro em Portugal vai acabando", "o teatro perdeu a sua ideia, o seu significado; perdeu até o seu fim". As causas dessa decadência radicam no "abaixamento geral do espírito e

^
< >

Os Maias

[*Os Maias*,

de Eça de Queiroz],

adapt. José Bruno Carreiro,

enc. Amélia Rey Colaço,

Lisboa, Teatro Nacional D.

Maria II, 1945

(^ Amélia Rey Colaço;

< José Gambôa

e Raul de Carvalho;

> Samwell Diniz

e Raul de Carvalho),

fol. Horácio Novais

[cortesia do Museu

Nacional de Teatro].

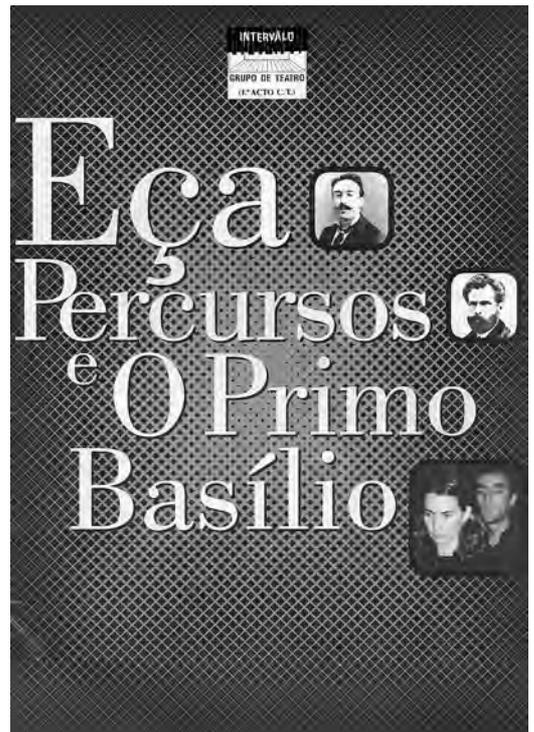
<
Capa do programa do
espectáculo

A reliquia [A reliquia,
de Eça de Queiroz],
adapt. Luis de Szttau
Monteiro e Artur Ramos,
enc. Artur Ramos, Lisboa,
Teatro Maria Matos, 1970
[cortesia do Museu
Nacional de Teatro]



Capa do programa do
espectáculo

*Eça, percursos e O primo
Basílio*, 2000
[cortesia do Museu
Nacional do Teatro].



da inteligência [e] nas condições industriais e económicas dos teatros". E Eça desenvolve a sua análise pessimista, em alguns aspectos acaso excessiva, especificando: "O público vai ao teatro passar a noite [...], não vai para assistir ao desenvolvimento duma ideia, nem sequer assistir à acção dum sentimento." A literatura dramática, em que abundam as traduções, feitas por "moços que ficaram no seu tempo reprovados no exame de francês", e as imitações que nos cartazes se dizem "originais" e são "uma cópia descarada", como já Augusto Soromenho havia denunciado, oscila entre farsas tão melancólicas como uma ruína e dramas tão cómicos como uma caricatura"... Acresce que "os actores em geral são maus, com excepção de quatro ou cinco individualidades inteligentes e estudiosas, que progridem [mais adiante citará José Anastácio Rosa e João Carlos dos Santos], – não tanto por incapacidade própria como pelas condições do seu destino: eles, desgraçadamente, não pertencem a uma arte, pertencem a um ofício; não têm estudos, nem escola, nem incentivo, nem ordenados, nem público". E, por último, "a pobreza geral", e, porque "o teatro é caro, [...] a afluência aos teatros é pequena".

Desprotegido pelo Estado, que "não dá nada aos teatros" e os deixa entregues à "iniciativa particular, à concorrência" (mas, em contrapartida, subsidia largamente o S. Carlos, "uma inutilidade sentimental e luxuosa"), inscrito no quadro de uma sociedade amorfa e inerte, o teatro inevitavelmente definha, arrastando uma existência fruste. E no entanto, como Eça reconhece, "o teatro nacional é uma necessidade inteligente e moral". Daí que proponha a fundação de um teatro normal subsidiado, que se torne uma escola, um centro de arte, um elemento de cultura" – e faça "participar todo o país do desenvolvimento da sua arte" pelas digressões da "companhia modelo" às principais cidades e pela formação de "pequenos e bons conjuntos teatrais na província". Vale a pena enfatizar como Eça defende aqui dois conceitos que iriam tomar corpo no século seguinte:

o teatro entendido como serviço público e a descentralização teatral.

4.

As pertinentes considerações de Luís Santos Ferro sobre a presença – e o papel – da música na obra de Eça de Queiroz aplicam-se, *mutatis mutandis*, ao teatro, não só na obra romanesca propriamente dita como nos restantes escritos. Diz ele: "O levantamento sistemático das referências musicais na [sua] obra e a sua interpretação permitiriam afirmar que elas figuram não como mero elemento decorativo, acessório ou supérfluo na composição, mas antes na qualidade de componentes atentamente doseados e preenchendo função específica, ponderada, de efeito sabiamente calculado" (Ferro 1988: 422).

De quase todas as casas de espectáculos da capital – o S. Carlos e o D. Maria, o Trindade, o Ginásio, o Variedades, o Rua dos Condes, o Príncipe Real, o Circo Price –, bem como do Porto (o Baquet, destruído pelo fogo em 1888, por desafortunada coincidência o ano de publicação de *Os Maias*), e até de Paris (a Comédie-Française, o Palais Royal, as Varietés, La Roulette de Montmartre...), se fala ao longo da obra queirosiana. Nalguns casos, apenas o nome é mencionado; noutras figuram como local de acção, em situações por vezes decisivas para o desenvolvimento diegético desta, ou ainda, conforme já vimos, como tema de reflexão sobre o modo e as condições de exercício da actividade teatral – de que são flagrante exemplo os dois citados artigos das *Farpas*.

S. Carlos é o teatro mais amplamente mencionado nessas páginas, com referência a esses dois níveis. O juízo sobre ele emitido é totalmente negativo: "nem criação de uma arte, nem formação de artistas, nem elemento de civilização, nem interesse geral do país" – e, absurdamente, é a ópera, não o teatro nacional, que o Estado subsidia. Sob este aspecto, era legítima a indignação de Eça.

Mas, num outro nível, o da trama romanesca, as



convergências são múltiplas: é em S. Carlos que Carlos da Maia assiste, na companhia do pianista e compositor Cruges, a uma desconsolada récita da *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, "em benefício, com a segunda dama" e o coro e os cantores a desafinarem; e que João da Ega o apresenta aos Gouvarinho num intervalo dos *Huguenotes*, de Meyerbeer. E é a S. Carlos que, numa noite em que se canta o *Fausto*, de Gounod, vão Luísa e Jorge, acompanhados por D. Felicidade, aos quais se reúne, mais tarde, o conselheiro Acácio, enquanto o amigo Sebastião, em casa deles, recupera as cartas trocadas entre Luísa e o primo Basílio, que a criada Juliana roubara. É ainda em S. Carlos que, na *Relíquia*, Teodorico e o Dr. Margaride assistem à representação do *Poliúto*, de Donizetti, e da *Norma*, de Bellini. E é, finalmente, a S. Carlos que, recém-chegado da província, Artur Curvelo, em *A capital*, é levado pelo jornalista Melchior, mais para ver a assistência do que para ouvir *A africana* e *Roberto o Diabo*, ambas de Meyerbeer, também com o coro e os tenores a desafinarem...

Outros teatros são também referidos, com maior ou menor relevância para a construção da fábula: o Trindade, onde decorre o famoso sarau literário de *Os Maias* (capítulo VIII), e onde, na *Tragédia da Rua das Flores*, Vitor e Genoveva – prefigurações de Carlos e Maria Eduarda – pela primeira vez se encontram durante uma representação do *Barba-Azul*, a famosa ópera-cômica de Offenbach, que ela havia visto em Paris, nas Varietés, e aqui se oferecia espectáculo pífio, com as coristas "enxovalhadas, os cabelos ignobilmente riçados, decotes lassos que descobriam clavículas necessitadas, cantando em tons agudos, pulando"... O D. Maria, frequentado por Sebastião (no *Primo Basílio*) e por Machado (em *Alves & C.*); em relação a este último, somos informados de que a peça em cena era o melodrama (de Félix Pyat) *O trapeiro de Paris*, interpretado pelo actor Teodorico, uma das glórias do teatro romântico; o Ginásio, onde João da Ega assiste a uma récita de beneficência em que se representa a comédia *O fruto proibido*; o Circo Price,

a que uma noite Genoveva e Vitor, na *Tragédia*, resolvem ir para saírem ainda antes do fim, enfasiados com o espectáculo soturno de uma plateia "quase vazia" e uma "péssima companhia"...

É sabido que os três últimos lustros da vida de Eça de Queiroz decorreram na capital francesa, para onde fora nomeado cônsul em 1888. A marca de teatro que aí (lhe) era dado a ver não podia deixar de ficar impressa nos seus escritos. E, de facto, nos *Ecos de Paris* e nas *Cartas familiares*, encontram-se diversas referências a alguns espectáculos em cena: a *Antígona*, de Sófocles, na Comédie-Française, *Les rois*, de Jules Lemaitre, com a grande Sarah Bernhardt, na Renaissance (1893), o *Thermidor*, de Victorien Sardou, "sagaz cozinheiro de guisados teatrais", na Porte-St. Martin em 1896, cinco anos após a forçada interrupção das representações na Comédie. E, passando ao território da ficção, é em *A cidade e as serras* que maior número de citações se nos deparam: Jacinto e Zé Fernandes vão à Ópera ouvir o *Lohengrin* e às Varietés assistir à ópera-cômica (de Hervé) *La femme à papa*: o segundo vê, nesta última sala, "uma comédia muito fina, muito aclamada, toda faiscente do mais vivo parisiense, em que todo o enredo se enrodilhava à volta duma cama"; e é a ele que o grão-duque Casimiro conta ter visto, num teatrinho de Montmartre, La Roulette, uma revista "engraçada e bem despida", *Para cá as mulheres*... Não se nomeiam os autores desta revista e daquela comédia (nem lográmos identificá-los); mas, esparsas, há referências a outros dramaturgos, sobretudo Shakespeare, que é mencionado logo no primeiro parágrafo de *O Egito* e, repetidamente, nas *Prosas bárbaras*, uma das quais é inteiramente dedicada a uma análise de *Macbeth*, a propósito da ópera de Verdi, e ainda Ésquilo, o Molière de *Don Juan*, Lope de Vega, Racine, Beaumarchais, Pixérécourt, Victor Hugo, Labiche... e nenhum português para além de Garrett. Nem, tão-pouco, se nos depara qualquer referência aos primeiros frutos do grande movimento renovador da cena que então eclodia: o Teatro

^
< >

Eça, percursos e O primo Basílio,

adapt. Armando Caldas e Vaz Pereira,

enc. Armando Caldas, Intervalo Grupo de Teatro, 2000

(^ Filipe Almeida;

< Pedro Silva;

> Sílvia Alves

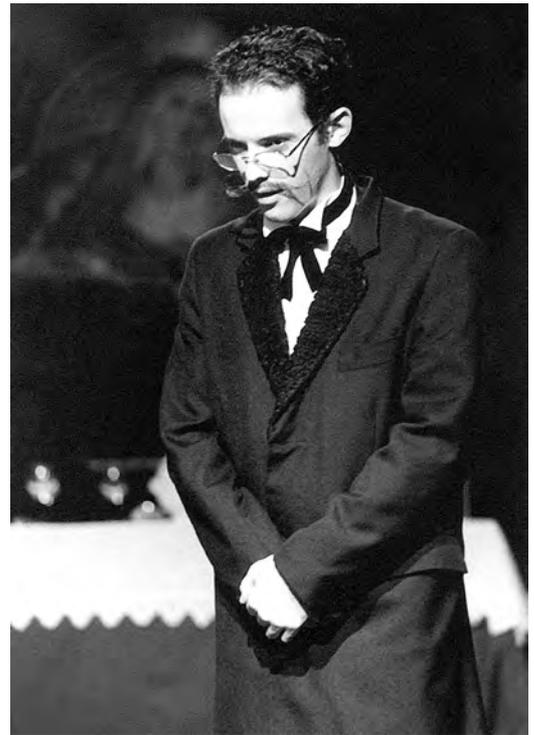
e Fernando Tavares

Marques),

fol. Armando Pinto.

<>

A reliquia,
de Eça de Queiroz,
dramaturgia e enc. Hélder
Costa, A Barraca, 2000
(< Maria do Céu Guerra;
> Sérgio Moras),
fot. Luis Rocha.



Livre de Antoine (1887), o Teatro de Arte (1891), a obra de Ibsen, Strindberg, Maeterlinck.

5.

Num outro plano, várias são as personagens da ficção queirosiana que mantêm ligações ao teatro, quer nela ocupem lugar relevante, quer se trate de simples comparsas, e quer essa ligação respeite à escrita teatral ou à representação cénica.

Entre os autores, ou candidatos a autores, a galeria é vasta, e geralmente irrisória. Ai estão o Alencar de *Os Maias*, "o ilustre cantor da *Voz d'aurora*, o estilista de Elvira, o dramaturgo do *Segredo do comendador*", e, no mesmo romance, o músico Cruges, autor de uma ópera-cômica, *Flor de Granada*, e o ministro da Marinha Sá Nunes, futuro presidente do Ministério, autor de *El-Rei Bolacha*, "a grande mágica da Rua dos Condes", cujo título remete para o rei Bobeche do *Barba-Azul*. Ai está Artur Curvelo, o protagonista de *A capital*, que, depois de hesitar em escrever "uma comédia à Sardou [e] um drama à Victor Hugo", opta por um drama em 5 actos, *Amores de poeta*, por ele definido como "a luta entre o talento e os preconceitos sociais", de que lê, entre bocejos e risos sufocados, algumas cenas aos convidados para um jantar no Hotel Universal. Ai está Ernestinho Ledesma, "pequenino, linfático", que vivia com "uma actrizita do Ginásio", autor de traduções, dois originais num acto, uma comédia de *calembourgs* e, também ele, um drama em 5 actos, *Honra e paixão*, destinado ao Teatro das Variedades, onde se estreou com grande êxito e valeu ao autor "uma formosa coroa de louros", cujo entrecho antecipa o adultério de Luísa com o primo Basílio. Por fim, no *Conde d'Abranhos*, fala-se de "um jovem poeta, filho de um influente, [que] viera [a Lisboa] implorar a protecção do conde", então deputado, autor do drama *Vingança dum rival*, mas que "sofreu no fim o desgosto duma pateada memorável"... O resumo do entrecho de alguns desses dramas, os seus títulos, os fragmentos que deles são dados

a conhecer, servem ao romancista para caricaturar certamente – e impiedosamente – o segmento dominante da literatura dramática do seu tempo, que tão duramente reprovara nos artigos das *Farpas*.

Restam os actores e os cantores, que passam fugidamente por alguns dos romances – o Cardoso, "galã da Trindade" (*O crime*), um outro galã, mas este do Ginásio, Alfredo (*O conde*), o actor Cordeiro, "moço galante e tímido, [que] torcia constantemente, num gesto maquinal, um pequeno buço castanho" (*A capital*), o cantor Sarrotini, "um grande pândego, um maganão delicioso", que se exprime numa algaravia de italiano e espanhol e é descrito como segundo baixo de S. Carlos na *Capital* e barítono na *Tragédia*; e, apenas mencionados de passagem, entre personagens imaginadas e artistas que realmente actuaram em S. Carlos, a bailarina Vizenti, o tenor Corcelli, Pandolli, Nicolini, a Patti, a Sassi, o tenor Bertoni, cujo regresso a Itália deixou livre o andar da rua de S. Francisco que Maria Eduarda iria alugar ao Cruges e onde Carlos da Maia a conheceu. Digamos que a sua função, nos livros em que aparecem, é tão-só a de compôr o quadro social e humano em que a acção romanesca se inscreve – e de que o teatro, factor estruturante da vida em sociedade, não poderia, obviamente, estar ausente.

Referências bibliográficas

- FERRO, Luís Santos (1988), "Música", in A. Campos Matos (coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Editorial Caminho.
- PINTO, Júlio Lourenço (1885), *Estética naturalista*, Porto, Livraria Portuense.
- QUEIROZ, José Maria Eça de (1970), *Obras completas*, 2 vols., Rio de Janeiro, Editora Aguilar.
- REIS, Carlos (1970), "Eça d Queiroz: À procura do tempo perdido", *Os Maias*, Adaptação Teatral de José Bruno Carreiro, Lisboa, IN - CM.
- SALGADO JÚNIOR, António (1930), *História das Conferências do Casino*, Lisboa, s/e [Tipografia Cooperativa Militar]

Alguns espectáculos baseados na vida e obra de Eça de Queiroz

Lista organizada por Sebastiana Fadda

Fontes: Luíz Francisco Rebello e CETbase [<http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>].

- 1878 – *O primo Bazílio*,
versão de Cardoso de Menezes [Brasil].
- 1890 – *O crime do padre Amaro*,
adapt. Augusto Fábregas [Rio de Janeiro].
- 1901 – *Suaive milagre*,
Sociedade Artística [companhia residente do Teatro Nacional D. Maria II], adapt. Conde d'Arnos.
- 1916 – *Primo Bazílio*,
Teatro do Ginásio, adapt. Vaz Pereira, enc. Maria Matos.
- 1945 – *Os Maias*,
Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, adapt. José Bruno Carreiro, enc. Amélia Rey Colaço.
- 1970 – *A relíquia*,
prod. Igrejas Caeiro, adapt. Luís de Sittau Monteiro e Artur Ramos, enc. Artur Ramos.
- 1971 – *A capital*,
G.A.T. – Grupo de Acção Teatral, adapt. Artur Ramos e Artur Portela-Filho, enc. Artur Ramos.
- 1978 – *O crime do padre Amaro*,
Teatro Maria Matos, adapt. Artur Portela-Filho e Mafalda Mendes de Almeida, enc. Armando Cortez.
- 1981 – *A tragédia da Rua das Flores*,
Repertório – Cooperativa Portuguesa de Teatro, adapt. Carlos Maria Rodrigues, enc. Armando Cortez.
- 1982 – *Matar um homem na China*,
Teatro Nacional de Bucareste [Roménia],
enc. Dorel Neagu Jacobescu.
- 1985 – *São Cristóvão*,
O Bando, texto de Cândido Ferreira (fontes não identificadas), enc. João Brites.
- 1985 – *Ofício número barra oitenta e cinco*,
ContraRegra, Centro de Actividades Culturais e de Produção de Espectáculos, textos de vários autores, enc. Antonino Solmer.
- 1986 – *Alves & C.ª*,
TAS – Teatro Animação de Setúbal,
enc. Fernando Gomes.
- 1986 – *O tesouro*,
Zona 2 (Escola Primária n.º 9 Chelas), versão de J. A. Gouveia, enc. Geraldo Tuché e J. A. Gouveia.
- 1986 – *O tesouro*,
Cena – Companhia de Teatro de Braga,
adapt. Manuel G. Correia, enc. António Moreno.
- 1995 – *Os Maias*,
TIO – Teatro Independente de Oeiras,
enc. Carlos d'Almeida Ribeiro.
- 1995 – *Não matem o mandarim!*,
Teatro Art'Imagem, dramaturgia e enc. José Leitão.
- 1995 – *A ilustre casa*,
Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana do Castelo, adapt. António Torrado, dramaturgia e enc. Jorge Castro Guedes.
- 1999 – *Alves & C.ª*,
O Nariz – Teatro de Grupo, adapt. e enc. Pedro Oliveira.
- 2000 – *Madame*,
Teatro Nacional D. Maria II [companhia], TNSJ – Teatro Nacional S. João, texto de Maria Velho da Costa, enc. Ricardo Pais.
- 2000 – *Que relíquia!*,
Teatro Art'Imagem, adapt. e enc. José Leitão.
- 2000 – *A relíquia*,
A Barraca, versão de António Vitorino de Almeida, dramaturgia e enc. Hélder Costa.
- 2000 – *Eça, percursos e O primo Basílio*,
Intervalo – Grupo de Teatro, adapt. de *O primo Basílio* por Vaz Pereira, dramaturgia e enc. Armando Caldas.
- 2001 – *Os Maias*,
CDIAG – Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett – Teatro da Malaposta, adapt. José Bruno Carreiro, enc. Orlando Costa.
- 2001 – *Episódio da vida romântica*,
dramaturgia e enc. Norberto Barroca.
- 2001 – *Alegre campanha*,
Grupo de Teatro Maizum, dramaturgia e enc. Silvína Pereira.
- 2002 – *A relíquia*,
Cassefaz, versão e enc. Luís Assis.
- 2002 – *Os Maias*,
Baal 17, Companhia de Teatro na Educação do Baixo Alentejo, enc. Luís Raposo Cruz.

<>

v

S.O.Eça,

adpat. e enc. Paula Sousa

e Paulo Oom,

Teatroesfera 2003

(< Paula Sousa,

Paulo Oom e, em pé,

Ana Marta;

> Teresa Faria

e Ana Marta

v Silvia Figueiredo,

Ana Marta, Teresa Faria,

Emanuel Arada,

Paula Sousa e, em pé,

Paulo Oom),

fot. Teatroesfera.

2002 – *The Maias,*

Galleon Theatre Company [Inglaterra], adapt. Alice de Sousa, enc. Bruce Jamieson.

2003 – *S.O.Eça,*

Teatroesfera, dramaturgia e enc. Paula Sousa e Paulo Oom.

2004 – *Os Maias: Crónica social romântica,*

TEP – Teatro Experimental do Porto, adapt. e enc. Norberto Barroca.

2005 – *D'Eça,*

Pequeno Palco de Lisboa, adapt. José Mateus e Rui Luís Brás, enc. Rui Luís Brás.

2006 – *Os Maias,*

Escolas Secundárias de Odivelas, enc. Jorge Estreia.

2007 – *O defunto*

[ópera de câmara], Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, adapt. para ópera do compositor Daniel Schevitz, libreto e enc. Érica Mandillo, dir. mus. João Paulo Santos.

2008 – *O crime do padre Amaro,*

Galharufas Produções, Teatro do Parque, adapt. Taveira Júnior e Lúcio Lombardi, dir. Lúcio Lombardi [Recife].

2009 – *Os Maias no Trindade,*

Teatro da Trindade, adapt. António Torrado, enc. Rui Mendes.



Presidente honorário	Luiz Francisco Rebello
Direcção	Maria Helena Seródio João Carneiro Rui Pina Coelho
Assembleia Geral	Paulo Eduardo Carvalho Sebastiana Fadda
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Mónica Guerreiro Rita Martins
ESTATUTOS	Capítulo Primeiro (Da Associação e dos seus fins) Art.º 2.º A Associação tem por objectivo: Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade crítica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade crítica não só a crítica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas.

Colaboração com *Sinais de cena*

A revista está aberta à participação de quem deseje colaborar enviando artigos que julgue corresponderem aos objectivos da publicação e às modalidades enunciadas pelas rubricas existentes. A consulta do sítio da APCT na Internet (www.apcteatro.org) e o contacto por correio electrónico (estudos.teatro@fl.ul.pt) são indispensáveis para conhecer as normas de apresentação dos artigos (dimensão, aspecto gráfico, citações, referências bibliográficas, ilustrações, etc.).

ASSINATURA

Desejo subscrever os números **12** e **13** da revista ***Sinais de cena*** (correspondentes a Dezembro de 2009e Junho de 2010), 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:

