

Sinais de cena 12

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



Sinais de cena 12

Dezembro de 2009



Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 12 , Dezembro 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 Antónío Hormigón, Luiz Francisco Rebelo, Maria João Brilhante, Michel Vaís, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Ana Cabrera, Ana Campos, Ana Isabel Vasconcelos, Ana Maria de Bulhões-Carvalho, Ana Raquel Fernandes, Bruno Schiappa, Constança Carvalho Homem, Cristina Abranches Guerreiro, Glória Bastos, Graça dos Santos, Guilherme Filipe, Helder Wasterlain, Hugo Miguel Coelho, Isabel Vidal, José Camões, José Pedro Serra, Luiz Francisco Rebelo, Manuel Fialho Silva, Maria Helena Seródio, Maria João da Rocha Afonso, Maria Mafalda Viana, Maria Virgílio Cambraia Lopes, Marta Brites Rosa, Mickael de Oliveira, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Pina Coelho, Silvina Pereira, Sofia Frade.
	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	

Índice

Editorial

sete | Viver o teatro como prática criativa e reflexão crítica | Maria Helena Serôdio

Dossiê temático

nove | Vozes silenciosas, vozes silenciadas | Luiz Francisco Rebello

onze | Licenciar para silenciar:
O papel da Inquisição numa comédia de equívocos (1649) | José Camões

dezasseis | Fortuna e atribulações das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos | Silvína Pereira

vinte | Mulheres fora do teatro | Bruno Schiappa

vinte e quatro | A censura, segundo Almeida Garrett | Ana Isabel Vasconcelos

vinte e sete | Censura ao teatro nos anos cinquenta:
Política, censores, organização e procedimentos | Ana Cabrera

trinta | Duplo sentido | Isabel Vidal

trinta e três | Rir para enganar o olhar do censor: A revista portuguesa e o grotesco | Graça dos Santos

trinta e seis | Vigiando manifestações de juventude:
O caso da antologia *Novíssimo teatro português* (1962) | Rui Pina Coelho

quarenta | Metáforas de um drama histórico: *O Judeu*, de Bernardo Santareno | Cristina Abranches Guerreiro

quarenta e três | O herói político e o público | Marta Brites Rosa

quarenta e seis | Uma relação tempestuosa com o poder político:
Teatro, política e religião no reportório dos primeiros anos do TEC | Maria João da Rocha Afonso

quarenta e nove | Teatralidade e caricatura na sátira bordaliana contra a censura | Maria Virgílio Cambraia Lopes

cinquenta e dois | O teatro para crianças nas vésperas da Revolução | Glória Bastos

Portefólio

cinquenta e cinco | Hélia Correia: Com paixão e furor | Ana Raquel Fernandes

Na primeira pessoa

sessenta e cinco | Gonçalo Amorim: Agora, a necessidade do teatro | Rui Pina Coelho

Em rede

setenta e sete | Palcos da crítica | Maria Helena Seródio

Estudos aplicados

setenta e nove | Dramaturgias do silêncio na tragédia grega | José Pedro Serra
oitenta e dois | *O Hipólito*, de Eurípides e o orgulho ateniense na parrésia | Manuel Fialho Silva
oitenta e seis | *As suplicantes*, de Eurípides: Justiça, política e imperialismo no séc. V a.C. | Sofia Frade
oitenta e oito | Presenças de Dioniso em Ésquilo | Maria Mafalda Viana

Notícias de fora

noventa e um | Por um teatro de apropriações: O musical biográfico carioca | Ana Maria de Bulhões-Carvalho
noventa e nove | target: *Hamburg8* | Hugo Miguel Coelho
cento e três | O texto, a palavra e o silêncio: A *Ode marítima* de Claude-Régy | Hélder Wasterlain

Passos em volta

cento e cinco | "Matei o chefe esta tarde": O teatro e o trabalho | Mónica Guerreiro
cento e nove | Coisas sérias e muito verdadeiras | Rui Pina Coelho
cento e treze | *Exempla* | Constança Carvalho Homem

Leituras

cento e quinze | Ruben A.: O dramaturgo do travestimento da forma | Mickael de Oliveira
cento e dezoito | Profissão: Actor / Actriz | Ana Campos
cento e vinte | As curvas do futuro | Paulo Eduardo Carvalho

Arquivo solto

cento e vinte e três | Actores errantes de oitocentos | Guilherme Filipe

Viver o teatro como prática criativa e reflexão crítica

Maria Helena Serôdio

Neste número da revista, que assim completa o seu sexto ano de publicação, encontramos testemunhos e reflexões sobre o que tem sido o trabalho que por cá se faz no teatro e na investigação sobre teatro, cobrindo actuações diversas e recolhendo ecos importantes dessas práticas. E neste encontro de procedimentos de vida, investimentos artísticos e reflexão crítica pode medir-se a importância deste campo na respiração cultural do país.

Por esta razão, não poderia começar esta apresentação sem assinalar o luto que marcou, de forma trágica, o teatro português neste ano. Morreram – de ataque súbito e fulminante – ao sair do palco, a jovem actriz Ana Margarida Pereira e o actor Jorge Vasques respectivamente, nos espectáculos *Agosto em Osage*, sobre texto de Tracy Letts, estreado a 21 de Julho no Teatro Nacional D. Maria II, e *O feio*, sobre texto de Marius von Mayenburg, que a Assédio estrea em 19 de Setembro no Teatro Helena Sá e Costa, no Porto.

Três outros actores de longa e brilhante carreira, e de perfil diverso, enlutaram também a classe: Dalila Rocha que, tendo-se estreado no Teatro Experimental do Porto em 1953, veio a integrar o Teatro da Cornucópia vinte anos depois, retirando-se de cena em 1985, ano em que integrou o elenco de *Ricardo III*, de Shakespeare; Morais e Castro que, tendo dirigido o Cénico de Direito (da Universidade de Lisboa), teve estreia profissional em 1956 no Teatro do Gerifalto, vindo a integrar o Grupo 4 (entre 1969 e 1980), tornando-se mais conhecido do grande público por interpretar o papel do professor nas *Lições do Tonecas* na televisão, no final dos anos 90, veio ainda a distinguir-se no espectáculo *O fazedor de teatro*¹, uma produção da Companhia de Teatro de Almada que recebeu uma Menção Especial da Crítica (APCT) em 2004; e Raul Solnado, um dos actores portugueses mais populares e amados do século XX, a quem devemos expressões, ditos e graças que enriqueceram o nosso léxico gestual e linguístico e que prolongam a sua presença entre nós enquanto formos vivos, nós que o conhecemos como actor desde inícios dos anos 50 – e quantas vezes o "imitamos" –, mas que se tornou central na nossa vida teatral com a construção do Teatro Villaret, que protagonizou, e com o papel fulcral que desempenhou nos programas televisivos *Zip Zip* e *Visita da Cornélia*. Sobre ele escreveu para esta nossa revista a actriz e professora Ana de Carvalho, destacando o seu protagonismo no Teatro Villaret entre 1965 e 1974 (n.º 5, Junho de 2006, pp.121-128) e declarando, com inteira razão, que "ele se tornou parte importante da memória cultural do nosso país" e que no

projecto do Teatro Villaret se pode identificar "uma forma de transformação cultural" (p. 121), como, justamente, demonstrou nesse seu artigo².

Dois outros vultos maiores do teatro português terminaram a sua carreira/vida neste ano, quando tinham entre mãos importantes projectos de encenação: Isabel Alves Costa e Mário Barradas. Cada um, a seu modo, contribuiu de forma decisiva para a transformação da própria vida institucional do teatro português. Isabel Alves Costa, para além dos seus trabalhos de investigação em teatro e de pontuais trabalhos de actriz, foi decisiva sobretudo pela fundação do Festival de Marionetas do Porto (em 1989) e pela política que pôde realizar enquanto directora do Rivoli Teatro Municipal, acção que foi brutalmente interrompida pela intervenção do Presidente da Câmara do Porto. Dela nos fala o artigo que Paulo Eduardo Carvalho publica neste número da revista "As curvas do futuro", mas dela pudemos ter colaboração preciosa em números anteriores: "As artes do circo" (n.º 3, Junho de 2005, pp. 49-56) e a co-responsabilidade (com Paulo Eduardo Carvalho) das entrevistas a João Paulo Seara Cardoso, do Teatro de Marionetas do Porto, e André Braga e Cláudia Figueiredo, da companhia Circolando (*Sinais de cena*, n.º 4, Dezembro de 2004, pp. 53-64, e n.º 8, Dezembro de 2007, pp. 49-58.). A Mário Barradas, professor devotado, encenador esclarecido e arguto, homem de teatro dos sete costados, fica o teatro português a dever muito do ponto de vista não apenas institucional – com a criação do Centro Cultural de Évora logo no início de 1975, assim lançando a ideia de que seria imperioso criar centros culturais que dinamizassem o teatro e a cultura em geral em todo o território nacional –, mas também como formador de várias gerações de artistas e como criador de espectáculos marcantes da história do teatro português: *A grande imprecisão diante das muralhas da cidade* (1974), *Auto da Lusitânia* (1993), *Tudo bem o que bem acaba* (1994), entre tantos outros. A ele se devem ainda linhas importantes da definição legislativa e de reflexão cívica sobre teatro, como bem se depreende de, entre outras fontes, *25 anos em cena: CCE / CENDREV 1975-2000* (organizado por Carlos Alberto Machado) e *Mário Barradas: Um homem no teatro* (2006). Dele pudemos ter um testemunho "Na primeira pessoa", interpelado que foi por Christine Zurbach e José Alberto Ferreira, como "Um impenitente fazedor de teatro" (n.º 7, Junho de 2007, pp. 35-44).

Alguma informação de base sobre todos estes artistas encontra-se na CETbase, a base de dados sobre o teatro

¹ Ver Miguel-Pedro Quadrio, "Thomas Bernard 'servido' por Joaquim Benite", *Sinais de cena*, n.º 3, Junho de 2005, pp. 18-20.

² A investigação que esteve na base deste artigo foi desenvolvida para a sua tese de Mestrado em Estudos de Teatro, *Raul Solnado e o Teatro Villaret*.

desenvolvida pelo Centro de Estudos de Teatro. E foi como extensão do compromisso deste centro com a investigação em teatro – nacional e internacional – nas suas perspectivas histórica e teórica, que o CET organizou a 52.ª Conferência Anual da FIRT-IFTR (Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale – International Federation for Theatre Research) na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, de 14 a 17 de Julho, reunindo cerca de 500 intervenientes – entre professores, estudantes e investigadores de 41 países, distribuídos pelos 5 continentes – sob o tema geral de “Vozes silenciosas / Vidas proibidas: A censura e o teatro”. Nesse tema geral cabiam, entretanto, tópicos muito diversificados: “Drama sob escrutínio cerrado”, “Géneros teatrais como respostas artísticas a constrangimentos ideológicos”, “Dançar confrontos e compromissos”, “Compor sobre o silêncio”, “Políticas de género sob vigilância”, “Corpos contra os limites”, “Destruir as paredes e evadir-se do teatro”, “Preparar o cenário para/contra o ‘outro’ reprimido”, “Dissensões regionais, nacionais e intercontinentais”, “Gritos de revolta deslocados e vozes de imigrantes”, “Representar memórias ou a cultura contra a adversidade”, “Desobediências teatrais”, “Espectros do invisível ou ausências fantasmáticas” e “Estratégias de sobrevivência sob os impérios”.

De um vastíssimo acervo de comunicações e conferências (cerca de 300, a que se acrescentaram as muitas outras que decorreram em “ciclos” que coabitaram com a conferência principal, como é o caso do “Fórum dos novos investigadores” e os vários “Grupos de trabalho” permanentes da Federação³), recolhemos no “Dossiê temático” deste número as treze que incidiram sobre a censura em Portugal, abarcando um arco temporal que vai desde o séc. XVII a 1974, antecedida pela conferência inaugural que esteve a cargo de Luiz Francisco Rebello. Considerámos também relevante acomodar nos “Estudos aplicados” a investigação que os classicistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa desenvolveram em torno do teatro grego a propósito do tema geral deste congresso, trazendo até nós interessantes reflexões sobre o teatro de Ésquilo, Eurípides e Aristófanes.

O “Portefólio” reúne imagens de espectáculos que a romancista e dramaturga Hélia Correia (ela própria uma classicista de formação) tem “provocado”, quer com peças originais, quer com adaptações várias, e que Ana Raquel Fernandes apresenta em breve texto introdutório. Entretanto, “Na primeira pessoa” traz-nos a voz do jovem actor e encenador Gonçalo Amorim, de perfil muito próprio – já distinguido pela APCT pela sua encenação de *Foder e ir às compras* (2007) –, em conversa com Rui Pina Coelho, revelando as relações electivas e o pensamento próprio do seu itinerário artístico.

Outras vertentes do teatro em Portugal são recenseadas nas “Leituras” (a dramaturgia de Ruben A., um estudo sociológico da classe artística por Vera Borges, para além do livro de Isabel Alves Costa sobre o Rivoli) e nos “Passos em volta” – pelos artigos de Mónica Guerreiro,

Rui Pina Coelho e Constança Carvalho Homem –, surgem análises de espectáculos levados ao palco em Lisboa – no Teatro da Trindade, São Luiz Teatro Municipal, Centro Cultural de Belém e ZDB –, e, no Porto, duas produções, respectivamente, do Ensemble e da Assédio.

Escavando histórias de companhias ambulantes do séc. XIX em Portugal, o actor e investigador Guilherme Filipe dá delas um retrato de verdadeiro conhecedor – a que não falta verve e carinho, erguendo talvez uma bandeira de cumplicidade – no “Arquivo solto” deste número, enquanto do Brasil nos chega – pela escrita da investigadora e professora Ana Maria de Bulhões-Carvalho – uma interessante deambulação pelo teatro musical carioca que celebra artistas conhecidos.

De fora vêm ainda notícias de um espectáculo de Claude Régy sobre a *Ode marítima* (por Hélder Wasterlain) e uma experimentação que Hugo Miguel Coelho desenvolveu em torno da temática do “medo contemporâneo”.

Assinalem-se, por último, referências neste número a dois outros vínculos com plataformas internacionais em que Portugal está representado por instituições portuguesas: o projecto plurianual (2008 – 2012) de cooperação cultural europeia “Próspero”, que reúne as cidades de Lisboa (Centro Cultural de Belém), Liège, Bélgica (Théâtre de la Place), Rennes, França (Théâtre National de Bretagne), Modena, Itália (Fondazione Emilia Romagna), Berlim, Alemanha (Schaubühne am Lehniner Platz) e Tampere, Finlândia (Tutkivan Teatterityön Keskus) – e que foi responsável pela apresentação no CCB do espectáculo *Hedda Gabler*, encenado por Thomas Ostermeier, numa produção da Schaubühne⁴, referida no artigo de Mónica Guerreiro –, bem como a relação forte da APCT com a Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT) que pesou bastante na criação e desenvolvimento da revista semestral de suporte electrónico – *Critical Stages / Scènes critiques* – lançada em Outubro passado e aqui apresentada na secção “Em rede”.

Mas de outros vínculos, outras memórias e outras cumplicidades é feita a vida desta nossa revista, pelo que, uma vez mais, lembramos não apenas os autores dos artigos que generosamente contribuíram com o seu saber e trabalho para que ela aqui se reconfigurasse no que é este número, mas também as muitas outras ajudas que firmam a sua existência: os dois Teatros Nacionais, que aceitaram publicitar aqui as suas temporadas, e os muitos fazedores (investigadores e funcionários de instituições) de teatro que incansavelmente nos apoia(r)em em quase tudo: informações, textos de apoio, fotografias, etc. Essa é uma cadeia que se vai tornando mais forte e visível, dando conta de uma respiração convergente onde estão, seguramente, muitos dos que antes de nós foram fazendo este caminho. Como os que invocámos no início deste Editorial, e outros que os antecederam, e que nós – como elos circunstanciais – gostaríamos de legar aos que vierem depois de nós.

³ Teatro africano, Teatro árabe, Arquitectura, Teatro asiático, Samuel Beckett, Coreografia e corporalidade, Investigação feminista, Genéticas da criação, Historiografia, Intermedialidade, Performance e consciência, Performance como investigação, Performance política, Diversão popular, Cenografia, Música de teatro, Tradução.

⁴ Foi no contexto deste projecto que foram produzidos dois espectáculos portugueses que circularam já em Rennes: *Padam Padam*, do Teatro Praga, e *Mansarda*, da Circolando.

Vozes silenciosas, vozes silenciadas

Luiz Francisco Rebello

Uma tradução literal do tema deste congresso – *Silent Voices*, “vozes silenciosas” – poderia levar a supor-se que nele iria abordar-se a função do duplo ponto de vista sintáctico e semiótico, do silêncio como elemento estrutural do discurso dramático. E logo ocorreriam os nomes de Tchekov e Maeterlinck ou, mais próximos de nós, Beckett, Handke, Pinter (e, entre uns e outros, o hoje tão esquecido Jean-Jacques Bernard), em cujas peças o diálogo se constitui entre o que se diz e o que não é dito, e o silêncio disputa à palavra o lugar que uma concepção textocêntrica do teatro persiste em atribuir-lhe.

Mas não é disso que se trata. Do que irá falar-se não é da palavra inarticulada, inexpressa, subjacente ao diálogo verbal, mas da palavra interdita, recusada, proibida de dizer-se. De vozes silenciosas, sim, mas porque foram “silenciadas”. Da censura, portanto. Com efeito, a censura, qualquer que seja a sua natureza, o fim que se proponha atingir, é o “absoluto” do silêncio, uma pré-figuração da morte. Não terá sido por acaso que, em 1965, numa das fases mais agressivas da censura teatral, centena e meia de autores, actores, encenadores, críticos e técnicos de teatro subscreveram um protesto contra “as restrições que pesam sobre o teatro português e o estão condenando a um silêncio que se assemelha, cada vez mais, ao da morte”. Não se enganavam: em 1973, não pôde subir à cena nenhuma peça nova de autoria portuguesa, e a pouco mais de dois meses do triunfo da revolução democrática era proibida a representação da *Barca do Inferno*, de Gil Vicente.

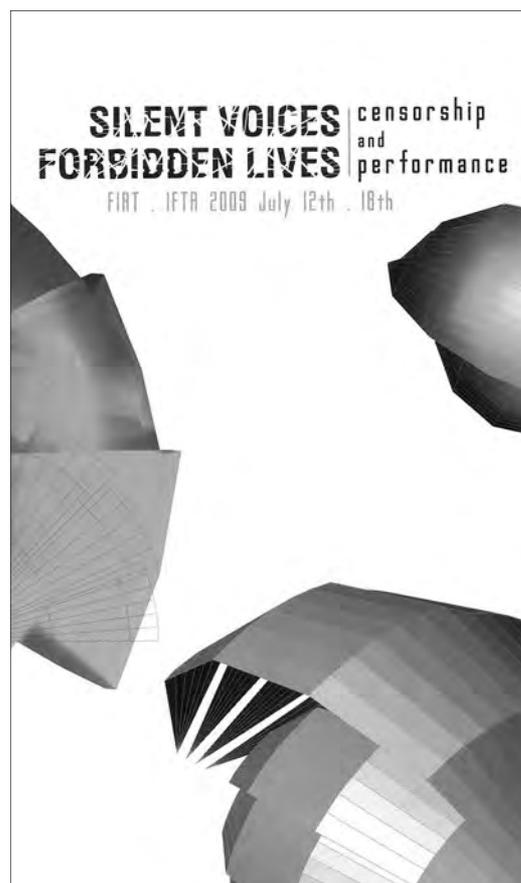
A extinção das comissões de censura, uma das primeiras medidas logo então tomadas, tornou possível uma extraordinária revivescência da actividade teatral, paralisada ou, quando menos, “fiscalizada e reprimida”

desde uma lei de Maio de 1927 em que estas palavras definiam, expressamente, as atribuições do aparelho censório. E, ao longo de quase meio século, os métodos de aplicação prática desse designio foram continuamente aperfeiçoadas. De início circunscrita ao texto da peça, a acção dos censores estendeu-se depois ao espectáculo, e até para além deste, pois acontecia também que uma peça cujo texto e cuja representação haviam sido autorizados viesse posteriormente a ser proibida. Aliás, remontava às origens da nacionalidade esta interferência castradora – mas não havia já Platão defendido, no Livro X da *República*, a censura prévia e a expulsão da cidade dos poetas trágicos e cómicos, aqueles por excitarem as paixões, estes pelos excessos satíricos? Quatro séculos antes de Cristo, o filósofo grego acusava o teatro de corromper os costumes. Mas ainda no último quartel do século XIX, em Portugal, um sacerdote, o padre Sena Freitas, homem de cultura e saber aliás, considerava o teatro “uma das armas mais traiçoeiras com que os homens do mal buscam actualmente laquear e exterminar as crenças e os sentimentos católicos”!

Assim, por razões de salubridade moral, o teatro via-se constrangido ao silêncio, o mesmo é dizer que à “inexistência”. A essas razões outras vieram, entretanto, somar-se, tanto de ordem pública como privada, como é hoje em dia o caso dos interesses económicos dos grandes grupos empresariais. Por um lado, o Estado, atento a que os seus fundamentos, as instituições sobre as quais a sua autoridade repousa e as leis que lhe garantem a manutenção da ordem estabelecida não sejam postos em causa, por outro os condicionamentos impostos pela submissão às leis do mercado que regem a sociedade de consumo cujo objectivo único é o lucro, implicando a

Luiz Francisco Rebello é dramaturgo, crítico, ensaísta, tradutor e historiador do Teatro Português. Licenciado pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, especializou-se em direito de autor e foi durante 30 anos (1973–2003) Presidente da Sociedade Portuguesa de Autores. Foi co-fundador, em 1946, do Teatro-Estúdio do Salitre, onde se estreou como autor em 1947, com o drama *O Mundo Começou às 5 e 47*. A sua produção dramática foi recentemente editada em dois volumes – *Todo o Teatro I* (1999) e *II* (2006) – pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

>
 Cartaz do Congresso da
 FIRT/IFTR,
*Silent Voices, Forbidden
 Lives: Censorship and
 Performance*,
 Lisboa, 12-18 de Julho
 2009, organização do
 Centro de Estudos de
 Teatro, ilustrações de
 Rui Francisco / o bando.



exclusão de toda e qualquer produção cultural de duvidosa rentabilidade, por não corresponder aos gestos da maioria, tais como estes foram padronizados, conjugam-se para o banimento de tudo o que não se identifique com a norma e é, portanto, encarado como uma heresia ou uma transgressão. E esta censura que "não diz o seu nome" (como a designa Michel Corvin) não é menos nociva do que a outra.

A presença da censura declarada ou encoberta, directa ou oblíqua, brutal ou subtil, macula as páginas da história do teatro português, desde as proibições eclesiásticas da Idade Média à sanha da Inquisição (que na *Copilaçam* de 1581 da obra vicentina apenas manteve cinco autos incólumes, e século e meio depois mandou queimar António José da Silva, que à condição de dramaturgo aliava o pecado de ser judeu), e, após intermitências várias, ensombrou os dois quartéis intermédios do século XX. A abertura dos arquivos da censura relativos a esse período permite-nos entrever os critérios que fundamentavam as proibições (que nunca eram comunicados) e estabelecer uma lista aproximada das peças condenadas, no todo ou em parte. Mas nunca poderemos contabilizar aquelas que não foram submetidas ao "exame prévio" (forma eufemista utilizada pelo marcelismo) por ser duvidosa, ou quase certa, a reprovação, e todas as que, por força dessa suspeita, não chegaram sequer a ser escritas. Essa é, sem dúvida, a mais odiosa de todas as formas de censura porque destrói a criação na sua própria fonte de origem.

A leitura dos relatórios é elucidativa acerca das motivações dos censores, que podem reduzir-se a duas linhas de força dominantes (com variações e ramificações diversas): a ideologia política e a moral católica. Proíbiam-

se peças que fizessem "a apologia das lutas de classes", fossem "de inspiração marxista", atacassem "os valores essenciais da civilização ocidental", acusadas de "fornecer combustível para as fogueiras da contestação", ainda que por vezes algum censor menos inculto não deixasse de reconhecer o seu mérito literário e artístico – mas isso, a seu ver, tornava a peça "ainda mais perigosa". E, quando o sentido desta lhe parecesse obscuro, reprovava-a "na dúvida e por prudência"... Outras vezes era "o agnosticismo e o cepticismo religioso bem conhecidos do seu autor" – na ocorrência, Miguel Torga – que tornavam a obra suspeita. De resto, e de um modo geral, era preciso "ter muito cuidado com o teatro", recomendava-se numa circular de 1970 aos órgãos de imprensa.

Como noutra ocasião tive ensejo de dizer, "filtrada pela censura, a imagem que se transmitia era a dum país em que não havia suicídios, abortos, greves, fome, epidemias, analfabetismo, homossexualidade, consumo de droga, em que as eleições não eram falsificadas, os tribunais não condenavam inocentes, a polícia não torturava nem matava, os soldados não desertavam nem morriam na guerra colonial porque não havia guerra nem colónias nem províncias ultramarinas, e até – supremo paradoxo – não havia censura". Nada disto existia, porque não se podia falar em nada disto, ocultado, anulado que era com o silêncio.

Graças à censura, Portugal não era um país, mas uma sucursal do paraíso. Aconteceu, porém, que num dia de Abril de 1974 os habitantes desse país inexistente ousaram comer o fruto proibido da liberdade. E não foram eles, mas sim Deus quem foi expulso do paraíso.

E o país voltou a existir.

Licenciar para silenciar

O papel da Inquisição numa comédia de equívocos (1649)¹

José Camões

Académicos e estudiosos portugueses e espanhóis, a quem se tem de acrescentar hispanistas e lusitanistas estrangeiros, têm vindo, ao longo de quase dois séculos, a revelar as práticas levadas a cabo por uma das mais ignóbeis organizações produzidas pela humanidade – a Inquisição. Os estudos começaram por centrar-se nos métodos utilizados na imposição de crenças e de comportamentos, alargando-se progressivamente o âmbito de investigação a temas de índole cultural mais restrita, sobretudo quando se debruçam sobre as estruturas directamente relacionadas com a censura prévia. Todos os índices de livros proibidos e censurados têm vindo a ser completamente escrutinados, dando lugar a importantes contributos para a história das mentalidades, especialmente no que diz respeito a religião, literatura e filosofia. Mas sobre o papel da Inquisição na produção de espectáculos constata-se que o teatro, tal como outras artes visuais, tem ficado de fora do alcance destes estudos, numa atitude que à primeira vista pode parecer surpreendente, mas que encontra plena justificação na escassez do material a estudar, quando comparado com o de outras actividades vítimas da Inquisição. É por esse motivo, também, que os poucos estudos que abordam a relação entre Inquisição e teatro se detêm apenas na intervenção censória no que dizia respeito à impressão e publicação das peças de teatro. Muito raramente, para não dizer nunca, se debruçam sobre a suspeita que as acções teatrais teriam causado na Inquisição. E, na verdade, o que resta da intervenção censória nos arquivos inquisitoriais é uma colecção constituída maioritariamente por requerimentos, pareceres e licenças dados a autores, patrocinadores de edições, impressores ou livreiros. Em muito menor número pode encontrar-se o mesmo tipo de material solicitado e concedido para representações, abundante no século XVIII, escassíssimo nos anteriores.

Uma breve análise deste tipo de material escrito parece revelar que o teatro beneficiou de uma certa condescendência por parte da Inquisição. Em Portugal, há peças de teatro proibidas logo a partir do primeiro índice inquisitorial impresso, em 1551. No entanto, o

mesmo rol permite corroborar a afirmação anterior. Observemos o caso de Gil Vicente. A lista de 1551 inclui, pelo menos, cinco títulos do autor, dois deles totalmente proibidos e três aos quais se deveria aplicar alguma censura. Dez anos depois, quando os filhos editaram a obra do pai, nenhuma das precisões indicadas em 1551 foi observada, apesar de o livro exibir no rosto a vigilância e subsequente licença da Inquisição. Vinte e cinco anos mais tarde, contudo, a Inquisição recuperou o atraso e a obra contida na segunda edição da *Copilação* de Gil Vicente viu-se seriamente mutilada e alterada, levando alguns escrupulosos possuidores de exemplares de 1562 a executarem nos seus livros as determinações inquisitoriais. Tal como aconteceu com a obra de outros autores, as intervenções diziam respeito, sobretudo, a sensíveis matérias respeitantes à dogmática católica.

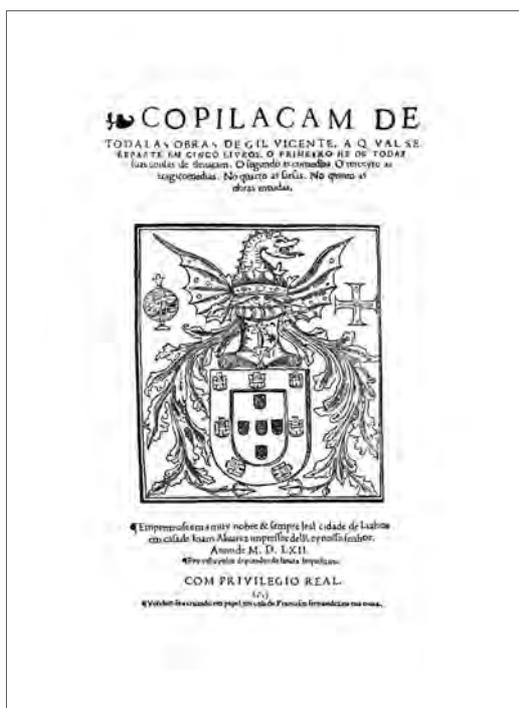
Dos milhares de processos instaurados pela Inquisição Portuguesa (1536-1821) que se encontram nos fundos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, apenas cinco foram movidos a gente do teatro, três actores e dois autores.

Os actores são Agostina Salazar, aliás Alfonsa de Arreaza, uma actriz espanhola que se encontrava em Lisboa com uma companhia de teatro itinerante. Foi presa em 1619, acusada de bigamia, e libertada ao fim de alguns meses com penas espirituais; Alonso Carrilho de Albornoz, actor espanhol vindo para Lisboa com outra companhia, preso por duas vezes, uma primeira em 1616 e outra no ano seguinte, meses depois de ter sido libertado. Foi acusado de superstição, bruxaria e heresia, pelo que a sua sentença foi muito mais pesada – após três anos na prisão, foi submetido a tortura para que confessasse e acabou por ser condenado a dez anos de galés e degredo para África; João Estevão Jacob, ou Jean Stephan Jacques, um carpinteiro francês que decidiu ser actor quando casou com uma actriz espanhola e com quem se juntou a uma companhia de teatro espanhola que veio em digressão a Portugal, onde foi preso em 1778, em Sintra. Passou ano e meio na cadeia, acusado de sacrilégio e de proposições

¹ Este trabalho foi realizado no âmbito do projecto de investigação "História do Teatro Português online" financiado pela FCT (PTDC/HAH/72397/2006), desenvolvido no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

José Camões é doutorado em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e integra, como Investigador, o Centro de Estudos de Teatro dessa mesma Faculdade. Tem ampla obra nos domínios da história do teatro português e da edição de teatro dos séculos XVI, XVII e XVIII.

<
Rosto da *Capilação de*
totalas obras de Gil
Vicente, Lisboa, João
Álvares, 1561-1562.



Fólio 87v do exemplar da
Capilação de totalas
obras de Gil Vicente,
Lisboa, João Álvares,
1561-1562, da Biblioteca
do Convento de Mafra
(24-10-7).



heréticas e escandalosas, após ter sido denunciado na sequência de escaramuças causadas pelo seu mau génio – tinha a suspeita (que se confirmou) de que a mulher o traía com o empresário. Foi libertado com o aviso para não reincidir.

Os processos movidos contra estes três actores dizem respeito a matéria da vida privada sem relação alguma com a sua actividade profissional. Quanto aos autores, um dos processos é o do sobejante conhecido António José da Silva condenado por judaísmo, o que lhe valeu o célebre epíteto de Judeu, e o outro, o único directamente relacionado com a actividade do espectáculo, é o de Manuel Antunes, mestre-escola de latim na vila do Trucifal, de que aqui me ocuparei.

É sabido que a Inquisição desenvolveu um *modus operandi* adequado às necessidades, que não difere em muito dos trâmites de um processo judicial. Normalmente, um processo tinha origem numa denúncia, raras vezes anónima, sendo exigida a assinatura do denunciante na presença dos deputados. Uma vez aceite, a Mesa Inquisitorial procedia à recolha de toda a informação julgada pertinente para o caso, incluindo a audição de testemunhas que, nesta fase, não sabiam nunca o motivo pelo qual estavam a ser ouvidas. Após o exame dos depoimentos e da restante informação, era tomada a decisão de arquivar a denúncia ou de instaurar um processo. Neste caso, o suspeito era convocado e acusado formalmente, o que significava quase sempre o início de um custoso purgatório para o réu. Felizmente, não foi o que aconteceu a este pobre professor.

Vejamos o que se passou:

A 12 de Setembro de 1649, a festa feita à honra da padroeira, no adro da capela de Nossa Senhora da Encarnação, nos arredores do Trucifal, contou com um entremez, escrito e encenado por Manuel Antunes, representado pelos seus alunos e alguns dos habitantes da vila. Um frade sentiu-se chocado e escandalizado com o assunto da comédia, a linguagem utilizada e, sobretudo,

o uso no palco do que pensava ser um hábito de S. Francisco. A sua fervorosa observação dos “bons costumes” levou-o a denunciar autor à Inquisição, dois dias após o espectáculo, dando azo à abertura de um processo que descreve com algum pormenor o que se passou naquele dia de Setembro, reunindo depoimentos de várias testemunhas. A sentença, conhecida no princípio de Dezembro, foi a de culpado e a condenação a proibição de continuar a escrever para o teatro.

A denúncia é abundante em pormenores, contendo informação valiosa no que respeita ao público de tais representações:

Senhor Padre Agostinho Nunes, logre Vossa Mercê a saúde que lhe desejo. Tenho notícia que Vossa Mercê é comissário do Santo Ofício neste distrito e, como sei é devotíssimo das religiões, espero acuda às afrontas que padecem, sendo infamadas de homens pouco tementes a Deos. O mestre de latim do lugar do Trucifal compôs um auto infamatório contra o estado clerical e religioso com tanta infâmia nossa, que os ouvintes ficaram envergonhados. E foi o caso:

Em 12 deste mês de Setembro em o lugar donde está irmda de Nossa Senhora da Encarnação, freguesia de S. Domingos, presentes mais de seiscentas pessoas, se representou ùa comédia de frente da irmda da Senhora, composta pelo mestre de latim do Trucifal, que presente estava, em que punha em disputa qual era dos estados o melhor, se o de casado ou de solteiro, e para provar que o de solteiro era o melhor, contra as mulheres casadas continha palavras torpes e desonestas contando-lhe seus vícios de modo que por vergonha os não refiro, e para persuadir, um mulato chamado Bento, que fazia a figura de ratinho, disse que ùa casada não contente com seu marido se amancebára com um clérigo e depois tomara um frade o qual por se fazer senhor da casa açoutara ao clérigo e lhe cortara a verenda, e isto dito com outras palavras, quais na comédia se acharão, o que tudo ofendeu e escandalizou ao povo, e algúas pessoas disseram mal dos clérigos e frades protestando

de lhe não chegarem mais às suas portas. E por remate da comédia, o que defendia o estado de solteiro disse que visto o de casado era tão mau e o de solteiro pior se ia meter frade de S. Francisco; e quando apareceu a seus parentes feito professo, chamado frei Gil, vinha vestido em trajos de diabo com um vestido inteiriço de canhamoço almagrado, com ùa máscara de diabo e duas pontas na cabeça, coberto com um manto de meu padre S. Francisco a ombro, assi que foi este o acto mais infame que tenho visto e tem padecido a minha religião seráfica diante de tantas almas, como eram da vila de Sintra e seu termo e de tantas freguesias que se ajuntam com seus círios e sermões. Assi que a V. Mercê como a comissário do Santo Ofício faço queixa e denuncição do autor da comédia, do mulato chamado Bento e de quem apareceu feito frade em trajos de diabo com o nosso manto, porque é bem se castigue um caso tão público diante de mais de 40 clérigos e quatro religiosos, e como tenho pouca noticia dos nomes das pessoas que se acharam apontarei algũas.

Deos me guarde a Vossa Mercê, do Convento de Santo António de Varatojo, em 14 de Setembro 649.

Servo e cativo de Vossa Mercê, Fr. António de S. Leonardo.

A denúncia, assenta, pois, em duas linhas: a) o assunto da comédia – na disputa sobre o melhor estado, casado ou solteiro, chega-se à conclusão de que nem um nem outro são bons, e que o melhor será fazer-se frade que, na verdade, é o melhor de todos eles, pois beneficia das vantagens de ambos sem ter os problemas inerentes a cada um deles. A querela fora apresentada numa linguagem imprópria e apresentava um exemplo que despertou os sentimentos anticlericais do povo; b) a utilização, em cena, de um verdadeiro hábito franciscano, como parte da indumentária do diabo. Tudo isto na presença de um elevado numero de espectadores entre os quais se encontravam mais de quarenta clérigos. Eram acusados o autor e dois actores.

O destinatário da carta, o padre comissário da Inquisição para aquele distrito, decidiu encaminhar o caso para Lisboa, tendo recebido ordens para citar as testemunhas e conduzir, ele próprio, a instauração do processo, segundo as regras do juízo inquisitorial.

As testemunhas foram as indicadas pelo denunciante: doze padres de várias congregações, um professor franciscano, um dominicano, um jerónimo, todos os restantes padres das paróquias do distrito, etc. Seriam, igualmente, constituídas testemunhas todos os espectadores seculares que eles mencionassem e indicassem.

As audições estão registadas e os testemunhos transcritos. É interessante verificar que as testemunhas têm pontos de vista distintos que se traduzem em diferentes versões do acontecido. Algumas delas, querendo distanciar-se de tão absurda e fanática acusação, declararam que assistiram à representação, de pé, longe do palco, o que as terá impedido de ouvir com clareza o que se dizia, pelo

que não se encontravam em condições de afirmar se fora utilizada linguagem obscena. Outras confessaram que ficaram chocados quando viram um diabo vestido com o hábito da Ordem de S. Francisco, mas que, quando indagaram junto da população local como aquilo fora possível, lhes asseguraram que o tecido era o mesmo usado na confecção dos hábitos, mas que o feito era outro, não sendo, pois, um verdadeiro hábito. Na verdade, tratava-se de um "farragoulo de saial" que pertencia ao actor, que o usava no dia a dia, como pôde constatar uma das testemunhas. Quanto ao assunto da comédia, a maior parte das testemunhas sossegou o padre comissário, declarando que o que se representara não era de modo algum ofensivo da religião, antes se tratava de galhofa juvenil com o propósito saudável de provocar riso e alegria. E afirmavam-no até por conhecerem pessoalmente os estudantes e todos os outros actores recrutados entre os habitantes da vila, que sabiam ser cristãos-velhos.

No entanto, parece haver alguma confusão no que diz respeito à indicação do actor que regressou ao palco envergando a máscara de diabo – o mulato Bento Luís, o único cristão-novo, filho de uma negra, segundo alguns, ou um dos que representaram a disputa, segundo outros. É bem possível que a confusão se deva a quem transcreveu os depoimentos, ou à leitura, incapaz de perceber o que as palavras nomeiam. Algumas testemunhas apenas lamentaram o facto de a comédia encenar um debate sobre as vantagens dos estados, casado e solteiro. Por curiosidade, refira-se que ainda hoje, nalgumas culturas, esta separação organiza equipas em diversos jogos populares.

O relato de uma das testemunhas é mais específico e acrescenta pormenores sobre a representação. A seu ver, a personagem que usava a máscara de diabo tentou convencer outra a cometer suicídio. O homem, prestes a matar-se, clama por Nossa Senhora da Encarnação, provocando o desaparecimento do diabo, numa demonstração do poder da fé sobre o mal. Ainda segundo esta mesma testemunha, era mais culpado o dono do hábito que o emprestara do que o actor que o vestira em cena. O sensato padre termina o seu testemunho declarando que o escândalo estava mais na denúncia pública do amancebamento de frades do que no estado monástico em si, à maneira dos proverbiais "vícios privados, públicas virtudes".

Outras testemunhas foram um pouco mais longe, declarando que a comédia era muito bom entretenimento, despertava os valores morais e que havia razões de sobra para o público louvar o autor e a sua comédia.

Terminadas as audições, o comissário envia um relatório à sede da Inquisição, em Lisboa, onde deixa entrever a sua convicção sobre os factos:

[...] do que eu me informei do geral foi achar que foram coisa de moços per passarem tempo justamente que todas as figuras assim o mestre como os demais são cristãos velhos

legítimos de que se não pode presumir fariam coisa contra nossa santa fé católica e que o religioso que se escandalizou que o fizera mais por paixão que não por zelo cristão porque dizem não era amigo do padre mestre frei Lucas de quem dizem era o manto que levava a figura de diabo por lho tomarem da arca donde ele o tinha sem ele o saber nem dar consentimento a tal.

Com base neste relatório, nas cópias dos depoimentos das testemunhas e na cópia do texto representado, já truncado e hoje desaparecido, os inquisidores de Lisboa decidem que:

[...] resulta culpa contra Manoel Antunes mestre do latim no Trocifal em compor um auto ou entremez cujo traslado anda junto, inda que truncado, no qual, às fol. 5, introduz ua figura que diz mal dos clérigos e frades com palavras difamantes e desonestas, e esta figura fez um Bento Luís mulato. Dizem mais as testemunhas do sumário que saiu no dito auto ua figura do diabo (e isto não vem trasladado no apartado, de que se presume maior mal) em representação de frade com ùa capa de saial a modo de manto de franciscano, que também era o dito mulato. E porque de tudo houve escândalo, é i necessário castigar-se para que outro dia não façam semelhantes representações. Requeiro a V. Mercês mandem aparecer nesta mesa as ditas duas pessoas pera nela terem, quando menos, ùa áspera reprensão e pagarem as custas.

A sentença final é dada em tom de recomendação para comissário, e insta a que Manuel Antunes, mestre de latim, seja repreendido pelo:

[...] excesso que cometeu em compor e fazer representar um auto ou comédia cujo assunto era tratar se era melhor o estado dos solteiros se o dos casados no qual entrometeu cousas muito indecentes e escandalosas contra o estado dos eclesiásticos e contra os bons costumes pelos quais merecia grave castigo, que se lhe perdoa por esta vez pagando somente as custas dos autos e será advertido que se tornar a fazer representar o dito auto ou fizer outro semelhante e o composer será gravissimamente castigado.

A ordem foi prontamente executada, obtendo um resultado mais amplo:

Aos três dias do mês de Dezembro do ano do nascimento de nosso senhor Jesu Cristo de mil e seiscentos e quarenta e nove anos, nesta vila de Torres Vedras, nas casas da morada do reverendo padre Agostinho Nunes, comissário do Santo Ofício da cidade de Lisboa, perante ele pareceu o Licenciado Manoel Antunes, mestre de latim do lugar do Trocifal, ao qual o dito comissário, em minha presença, mui áspera e rigorosamete repreendeu, conforme o mandato dos senhores inquisidores, e lhe disse e mandou que ele nunca mais em tempo algum fizesse obra semelhante nem saísse com ela

a luz, e ele assim o prometeu e disse não faria outra, e de como assim o prometeu em minha presença e de tudo o dito comissário mandou fazer este termo que ambos assinaram na dita vila dia mês ano acima escrita. Sebastião da Silva, iconimo na igreja de Santiago da dita vila, a fiz e escrevi. Sebastião da Silva

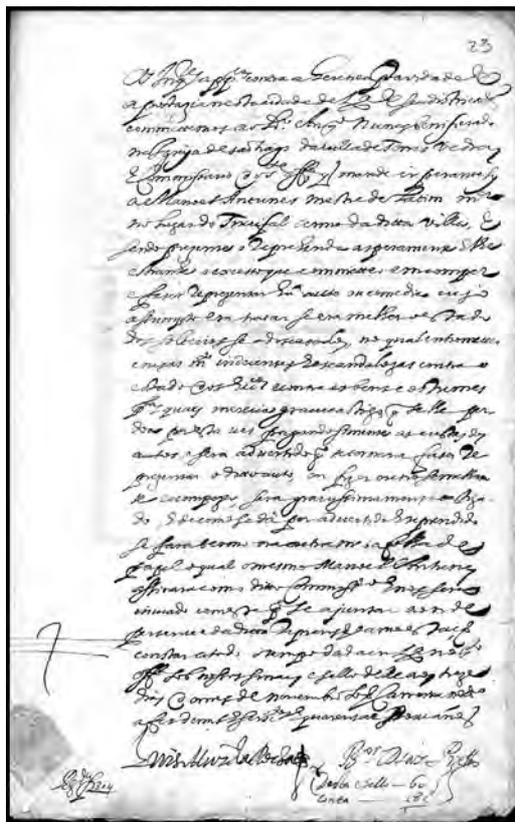
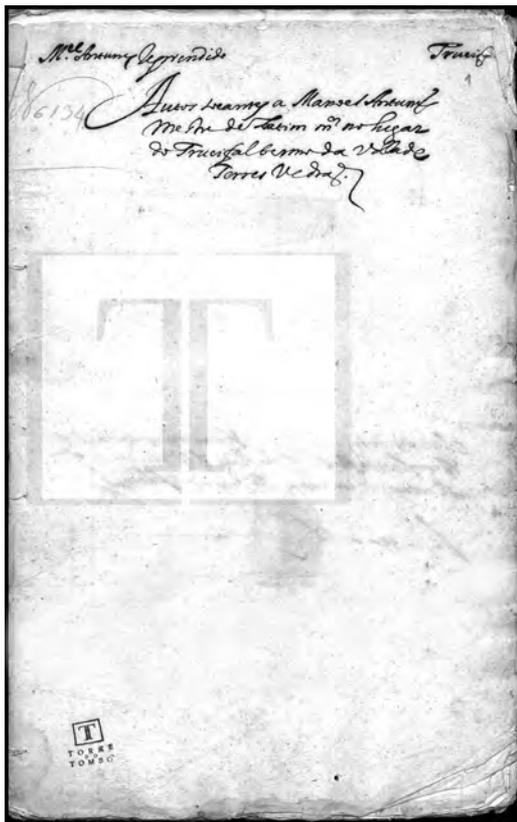
Não deixa de ser intrigante que os inquisidores se tenham mostrado tão tolerantes, e até benévolos, num caso em que a verdadeira e realmente séria transgressão fora a abordagem de um tema proibido pela Igreja – a condição dos estados. Os debates sobre o assunto tinham sido banidos da discussão pública. Desde 1581 que havia determinações censórias sobre tais assuntos no teatro, ampliadas em 1624, que proibiam:

[...] quaisquer Autos, Comédias, Tragédias, Farsas desonestas ou onde entram pessoas eclesiásticas indecentemente, ou se representa algum sacramento ou acto sacramental, ou se repreendem e vituperam as pessoas que frequentam os sacramentos e as igrejas, ou se faz injúria a algum sacramento ou estado aprovado pela Igreja.

Mas a verdade é que Manuel Antunes, um professor de latim na vila do Trocifal, o fez, e perante, pelo menos, quarenta eclesiásticos.

As sátiras anticlericais abundam e gozam de grande popularidade em países onde a religião católica exerceu, ou exerce, poder sobre a formação de mentalidades, mesmo que aparentemente de modo superficial, quando, como aqui, as manifestações teatrais surgem associadas aos ciclos litúrgicos ou hagiográficos, aliando à temática religiosa e aos rituais religiosos formas totalmente profanas de entretenimento, com música, canto, dança, sendo este carácter festivo das romarias e dos arraiais o que os distingue das peregrinações penitentes que não dão lugar ao prazer. Este processo é disso que dá conta, instituindo-se como fonte documental preciosa para a história do teatro em Portugal. Pela sua leitura tomamos conhecimento do papel pedagógico de que o teatro se revestia (e reveste) em comunidades pequenas, ao expor publicamente a desonestidade e as condutas abusivas, assumindo-se como instrumento de poder na formação da opinião pública. Infelizmente o texto da comédia não chegou até nós, embora saibamos que uma cópia andou apenas ao processo. Alguém pelas mãos de quem terá passado nos trâmites burocráticos das várias geografias deve ter guardado aqueles papéis que prometiam umas belas gargalhadas.

Não nos podemos esquecer, contudo, de que estes acontecimentos ocorreram num tempo em que, surpreendentemente, julgando pelos parâmetros de hoje, o teatro financiava o Estado e os governos. Desde 1603 que, para além das taxas sobre as licenças de representação, a receita de bilheteira dos teatros era dividida entre o empresários, os donos dos recintos, e o Hospital de Todos-



<
Rosto do Processo de
Manuel Antunes na
Inquisição de Lisboa
(Torre do Tombo,
TSO/II/28/16134)

Fólio 23r (sentença)
(Torre do Tombo,
TSO/II/28/16134)

os-Santos, instituição pública, administrada pela Casa da Misericórdia, com a missão de curar doentes e albergar os desvalidos. E o interessante era que a receita transitava directamente para o Hospital sem passar por nenhuma instância da administração central. Este facto pode muito bem justificar a tolerância que a Inquisição mostrava para com o teatro representado (menos para com o teatro impresso). Paralela a esta atitude pragmática, pode ser relevante o facto de a Inquisição se encontrar nas mãos dos dominicanos que deveriam seguir uma política diplomática nas relações com outras ordens que, como os jesuítas, por exemplo, favoreciam e incentivavam a prática teatral, instituindo-a, inclusivamente, como exercício obrigatório nalgumas disciplinas, não apenas nas tragicomédias neolatinas, mas também em textos em língua vulgar, português e/ou castelhano. Em pleno domínio especulativo, apetece pensar que o tradicional antagonismo entre dominicanos e franciscanos possa ter levado os padres da Inquisição a usarem de alguma condescendência para quem se via acusado pelos seus «rivais».

Mas a verdade é que o franciscano que se insurgiu, escandalizado, contra o uso de um hábito da sua ordem no palco reagia segundo os moldes comportamentais de quem se vê representado pelo/no outro. É uma matéria melindrosa, sobretudo quando envolve imagética simbólica, como era o caso. Não surpreende, pois, que mais do que a inobservância de regras estritas que baniam certos temas da apresentação e discussão pública – a comédia fora vista como um panfleto sobre matéria proibida –, fosse a representação de um símbolo individual da sua própria ordem religiosa que abrisse a horrenda chaga. Sabemos bem que os contextos simbólicos são factores que interferem na modelização dos sistemas das relações de poder.

Lembro que no século XX, durante a visita de Marcelo Caetano a Londres, uma bandeira portuguesa foi espezinhada. O episódio ainda hoje é tabu e nenhum dos que lá estiveram se assume como dono dos pés, tendo, até, havido negações peremptórias e indignadas por parte de alguns (a quem, se calhar, teria ficado bem que o tivessem feito). Mais perto dos dias de hoje, na viragem do século, o actor João Grosso viu-se a braços com a justiça por ter entoado uma paródia ao hino nacional. Para bem de todos nós, a língua encarrega-se de denunciar abusos, por vezes com subtil ironia inteligente, ao lexicalizar expressões como “ser mais papista do que o papa”, aplicável ao supra-sumo da correcção política.

Não nos esqueçamos de que a arte não é um meio inocente. Pelo contrário, devém na representação do seu próprio conteúdo. Mas nem todas as ideias ou pensamentos podem ser reduzidos à expressão artística. Contudo, ela abre a mente a caminhos que permaneceram fechados ao pensamento. E isto é significativo para aqueles seiscentos espectadores que, de algum modo, experimentaram uma ideia de cultura moderna, num tempo que ao controlo ideológico era exercido de forma brutal, implacável e vergonhosa.

Mas sabia-se com o que contar. As regras eram claras. Hoje, o controlo é exercido por alguns “iluminados”, uma corporação de autodesignados guardiães da modernidade. São eles que estabelecem as agendas, que superintendem nos condescendentes e paternalistas estudos das realidades multiculturais. E mais, descartam aqueles que, por não encararem a diversidade apenas como uma oportunidade para o agigantamento do Eu, se vêem condenados, como o pobre Manuel Antunes, a uma “vida silenciada”.

Fortuna e atribuições das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos

Silvina Pereira

J. M. De Bujanda em "Censura portuguesa y censura española", oferece uma reflexão sobre a Inquisição, a censura e controlo dos livros. Em particular, trata da censura preventiva. Diz o investigador castelhano, que a censura é uma das actividades principais das três Inquisições modernas: a romana e as peninsulares, espanhola e portuguesa. A partir dos *Índices* dos livros proibidos, e fazendo-se o estudo comparativo entre as duas censuras, a espanhola e a portuguesa, pode detectar-se que há convergências e divergências quanto a diversos aspectos: a organização, a orientação da censura prévia, a impressão e a censura posterior.

Em Espanha, a censura prévia era uma atribuição exclusiva do Conselho Real, correspondendo ao Estado, enquanto a censura das obras impressas, ficava no âmbito do Santo Ofício, entidade que publicava os catálogos dos livros proibidos e expurgados e vigiava pela sua aplicação.

Em Portugal, a primeira intervenção da Coroa Portuguesa em matéria de censura remonta a uma lei de Agosto de 1451, condenando ao fogo alguns escritos. À excepção deste caso, são raros os vestígios da existência de uma censura literária em Portugal anteriores à fundação da Inquisição. Um exemplo da censura régia está no privilégio concedido a Baltazar Dias em 1537, onde se pode ler que as obras devem ser examinadas e aprovadas, antes da sua impressão, pelo maestro Pedro Margalho. Mas "[a] partir da nomeação do Cardeal Infante D. Henrique como Inquisidor Geral a 22 de Junho de 1539, a Inquisição exerce plenamente a censura anterior e ulterior à impressão" (De Bujanda 2007: 449, tradução nossa).

Em 1540, já o Cardeal D. Henrique estabelecia com a participação dos três dominicanos, F. Bobadilha, A. Salier e C. Valbuena, uma organização estável para o exercício da censura inquisitória, que passou a ocupar-se de uma forma regular da censura anterior à impressão, conforme se infere, segundo De Bujanda, pelo número significativo de livros impressos com a aprovação explícita do Santo Ofício. Em 1547, no primeiro *Índice* de livros proibidos, o Inquisidor Geral obrigava a um exame anterior à impressão, por parte da Santa Inquisição, disposição que se repetirá no *Índice* de 1561. Também a Inquisição portuguesa exercia uma censura sobre a vida intelectual nas universidades, quer através das teses dos alunos (nos *Índices* também constam teses), quer quanto ao teor das aulas ministradas pelos professores, que circulavam em cadernos manuscritos.

Em 1564, a Inquisição portuguesa aceita as normas romanas, nomeadamente a regra X, que obriga a que todo o escrito tenha, antes de ser impresso, a aprovação do

Bispo ou do Inquisidor Geral. Ficámos, deste modo, com duas censuras obrigatórias: a episcopal e a inquisitória, embora prevalecendo a segunda. Em 1570, são retirados os inquisidores locais a favor da aprovação da Inquisição central, até que a situação do ponto de vista legal se altera completamente, quando em 1576 é promulgada uma lei por D. Sebastião, estabelecendo que, para além das duas anteriores, teria que haver também uma censura civil, o *Desembargo do Paço*, perfazendo, deste modo, uma tripla censura: inquisitória, episcopal e civil, sendo que será a censura inquisitória que irá prevalecer e ser predominante durante muito tempo.

É, pois, diferente a maneira como foi exercida a censura preventiva nos dois países. Em Espanha, a Inquisição está à margem de toda a intervenção antes da impressão, enquanto em Portugal ela funcionou como um órgão por excelência de censura prévia até à impressão, com repercussões sobre a edição impressa e condicionando a natureza dos escritos publicados

J. M. De Bujanda assinala o limitado material disponível sobre as características e efeitos da censura portuguesa, lembrando que nas obras profanas a censura, na sua forma preventiva, não assinalava o que suprimia nem o porquê, nem dava indicação sobre os critérios dos censores, tal como na licença de impressão não se vislumbrava o que era corrigido ou expurgado, ficando no silêncio dos deuses as matérias intervencionadas, de forma a permitir a concessão da licença. Esta intervenção desautoriza ao mesmo tempo as edições não expurgadas. Neste período de trabalhos secretos, a que António José Saraiva chama de fase secreta da aprovação dos livros, são propostos pelo revisor os termos e correcções a introduzir para a permissão de impressão.

Qual o impacto sobre a produção intelectual nacional destes três filtros e até que ponto o resultado oferece textos alterados? Qual a influência da censura prévia na impressão, na quantidade e na qualidade das obras publicadas? I. S. Révah vê na censura prévia a causa da não publicação de muitos manuscritos que reuniam condições para publicação.

Independentemente do número de manuscritos recusados e mutilados, a que só uma catalogação apropriada (fundos de bibliotecas e dos arquivos portugueses) poderá dar uma resposta parcial, o que não oferece dúvida é que a censura anterior funcionou como efeito de dissuasão sobre os autores, já que estes estariam cientes que a obra não passaria, quer pelas normas da Inquisição romana, quer pelo Santo Ofício português. Esta



<
Comedia Eufrosina,
de Jorge Ferreira de
Vasconcelos (Coimbra,
João de Barreyra, 1555).

Comedia Aulegrafia, de
Jorge Ferreira de
Vasconcelos (Lisboa, Pedro
Craesbeeck, 1619).

>

situação, difícil de avaliar, terá dado lugar a uma auto-censura, com consequências reais na criação e no eclodir de ideias novas. Em *La censure inquisitoriale portugaise au XVI siècle*, o mesmo Révah afirmava categórico que, "em matéria de censura dos livros, Portugal ocupou, a partir de 1551, uma posição de vanguarda entre os países católicos. A experiência acumulada pelos censores portugueses foi utilizada, muitas vezes com algum atraso, pelos outros censores católicos" (Révah 1960: 8, tradução nossa).

Esta constatação, subscrita por Raul Rêgo – "Triste glória esta de nos pormos à frente da repressão intelectual" (Rêgo 1982: 45) – e António José Saraiva, é questionada por De Bujanda, que oferece um ponto de vista um pouco diferente. Em sua opinião, relacionando os diferentes Catálogos, verifica-se sobretudo uma grande receptividade, por parte dos portugueses, aos congêneres romanos e europeus, ou seja, "Os inquisidores portugueses não são os autores, mas antes os compiladores da maioria das censuras". O número das proibições é muito reduzido.

Embora seja reconhecível a influência recíproca entre as actividades de censura nas duas inquisições ibéricas, não há documentação que permita perceber as razões das convergências e das divergências dos Índices ibéricos. Esta reciprocidade de influências não impede, contudo, a existência de diferenças importantes entre as duas inquisições. A principal divergência encontra-se na atitude dos inquisidores em relação aos escritos espirituais e aos escritos de literatura profana: a portuguesa, menos crispada em relação aos escritos de devoção, mas muito mais intransigente que a espanhola, em relação aos escritos de cunho literário "que contêm passagens ousadas do ponto de vista moral".

Para J. M. De Bujanda, talvez estas diferenças se expliquem pelas figuras dos próprios Inquisidores Gerais:

O Cardeal D. Henrique, inquisidor durante quarenta anos (de 1539 a 1579), e Don Fernando de Valdés, durante vinte anos (de 1547 a 1568). D. Henrique, homem austero, não partilhava a desconfiança de Valdés em relação aos escritos espirituais. Muitas obras espirituais proibidas pela inquisição espanhola circulavam em Portugal, algumas até impressas com licença da Inquisição lusitana, ao ponto de bibliotecas portuguesas conservarem exemplares raros condenados pela Inquisição espanhola, que constituem hoje uma fonte importante de estudo para a história cultural e religiosa dos dois países:

Contrariamente aos escritos literários que têm uma conotação obscena, D. Henrique e a Inquisição portuguesa adoptam plenamente a regra VII do índice do Concílio de Trento e proibem certos clássicos da literatura castelhana e portuguesa como a *Celestina*, de Fernando de Rojas, *Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, e *Ropica pñefma*, de João [de] Barros. (De Bujanda 2007: 457, tradução minha)

Vejamos agora o impacto da acção da censura na obra impressa de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Das obras atribuídas ao comediógrafo, somente as três comédias, *Eufrosina*, *Ulysippo*, *Aulegrafia*, e o *Memorial*, são hoje conhecidas. Aceitando a existência da edição de *Os triunfos de Sagamor*, Jorge Ferreira de Vasconcelos ter-se-á estreado no prelo como escritor no ano de 1554. Entretanto, a *Eufrosina*, cuja data de composição Asensio remete para os anos de 1542/43, circulou anónima e manuscrita até 1555, ano em que saiu no prelo de João de Barreyra. Grandes foram os triunfos da *Comédia Eufrosina*. Quatro impressões quincentistas, duas em Coimbra (1555 e 1560) e duas em Évora (1561 e 1566), a que se seguiu a primeira edição da *Ulysippo* antes de 1561 e o *Memorial* em 1567.

>
Comédia Ulyssippo,
 de Jorge Ferreira de
 Vasconcelos (Lisboa, Pedro
 Craesbeeck, 1618).

Entre a década de 1550 e 1560, com o *Sagramor*, a reedição dupla da *Eufrosina* (4) a edição da *Ulyssippo* (1556-59)¹ e a do *Memorial* (1567), temos ao todo, pelo menos, sete impressões.² Sem dúvida, como diríamos hoje, um grande sucesso editorial.

Mas este êxito assinalável foi contrariado pelas sucessivas entradas nos *Índices*: 1561, 1564, 1581 e 1624, um facto com consequências nefastas para a futura circulação e recepção da obra.

Remetendo somente para a obra dramática, a primeira edição da *Ulyssippo* desapareceu, a *Eufrosina* saiu de circulação e a *Aulegrafia* não chegaria a ser impressa, muito embora estivesse pronta, como dirá mais tarde D. António de Noronha, na dupla condição de genro do autor e de editor. Hoje, pelo cotejo da edição póstuma da *Aulegrafia* com o manuscrito de Madrid, é possível afirmar que também esta edição seiscentista se encontra censurada.

Vejamos então o que nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos incomodava os censores. Começemos pela *Eufrosina*. Num artigo que publiquei em 2008, "Ventos de Espanha", a propósito da tradução castelhana da comédia, foi possível demonstrar como a edição "emendada" de Francisco Rodrigues Lobo, em 1616, censura e adapta o texto de Jorge Ferreira de Vasconcelos, expurgando-o de diferentes maneiras: alterações em matérias políticas, casuísticas, eróticas, religiosas, astrológicas, linguísticas, morais, bem como omissões, transformando o texto, através da mudanças radicais de sentido e até por desfigurações com aspectos anedóticos.

Quanto à *Ulyssippo*, Eugenio Asensio sublinha que "[...] foi tão exemplar a condenação que nem um exemplar se salvou e desconhecemos até a data da edição *princeps*" (Asensio 1951: LXXV, tradução minha), pelo que, com a "segunda impressão apurada, e correcta de alguns erros da primeira", apenas podemos conjecturar que a expurgação seguiu critérios similares, ainda que no texto *Advertência ao Leitor* que acompanha a comédia, seja referido que "Vaivos a desejada Ulyssippo emendada Et inteira", e que somente foi mudada a condição da personagem Costança Dornelas de "beata", no original, para "viúva".

Igualmente a *Aulegrafia* não se salvou da censura. Quando me deparei pela primeira vez com uma cópia manuscrita desta comédia, existente na Real Biblioteca de Palácio, em Madrid, foi fácil verificar, *grosso modo*, que esta era uma versão diferente da edição impressa seiscentista. José Camões, num artigo publicado em 2008, sobre esta versão manuscrita, aponta também uma série de variantes da edição de 1619, podendo constatar-se que a intervenção censória incide sobre os mesmos aspectos já acima mencionados para a *Eufrosina* na versão de Francisco Lobo: anti-castelhanismo, linguagem obscena, carga erótica de algumas observações amorosas, aparentes desvios da doutrina, alusões a personagens bíblicas e a santos. Este manuscrito é, pois, mais um testemunho da terrível censura que se abateu sobre a obra de Vasconcelos. Vem revelar

¹ Pelo ritmo da saída das obras, é plausível considerar-se esse período para a edição *princeps* da *Ulyssippo*.

² Ou mesmo oito, caso uma 5.ª impressão da *Eufrosina*, em 1570, se vier a confirmar (cf. Asensio 1986: 181).



que a impressão de 1619 conta com intervenções no texto, como supressões e alterações, quer de editores ou tipógrafos, quer de censores, que não terão sido muito brandos.

Deste modo, todas as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos terão acabado por ser censuradas, já que todas as edições seiscentistas – *Eufrosina* de 1616, *Ulyssippo* de 1618 e *Aulegrafia* de 1619 – surgem expurgadas.



Sobre a influência da censura nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, e para concluir, verifica-se que a acção da Inquisição, essa "instituição de mil faces, um espaço de cruzamento de poderes políticos e religiosos, económicos e culturais" (Barreto / Mourão 2007: 5), através da acção dos seus censores, quase fez desaparecer da nossa memória o seu nome e a sua obra, com a entrada das suas comédias nos *Índices* portugueses do século XVI e XVII.

Nas suas comédias, encontram-se matérias que não poderiam respirar em tempo e circunstâncias já tão contrárias a uma "subtileza erasmiana que advoga, sobretudo, a liberdade pensamento" (Régo 1982: 12). Jorge Ferreira de Vasconcelos começou por atravessar uma época marcada por um pensamento libertário e luminoso. Mas com o avançar do século XVI, a atmosfera foi mudando. Neste contexto adverso, "os erasmistas inquietam-se e começam a ser inquietados" (*Ibidem*: 14). A tensão entre tolerância e intolerância foi-se agudizando, acabando por prevalecer, segundo o parecer de António José Saraiva, o "ataque ao próprio espírito que anima o impulso humanista".

E hoje? Hoje não há nenhuma censura institucional, nem da Igreja nem do Estado. No entanto, será que não se encontram hoje formas subtis de controlo e/ou censura sob

a égide de "critérios editoriais"? A verdade é que não se pode publicar tudo (e as comédias de Vasconcelos continuam à espera de publicação), invocando as "leis de mercado", ou a evocação de "critérios de qualidade artística", que podem conduzir a outras tantas formas sofisticadas de censura prévia, ainda que a palavra censura esteja arredada e que, como é óbvio, não se assume como tal.

Referências bibliográficas

- ASENSIO, Eugenio (1951), Edição, prólogo e notas a *Comedia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, texto da edição *princeps* de 1555 com as variantes de 1561 e 1566, Madrid, CSIC – Instituto Miguel de Cervantes.
- ASENSIO, Eugenio (1986), "Para una nueva edición crítica e comentada de la *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos", in *Critique Textuelle Portugaise: Actes de Colloque – Paris, 20-24 Octobre 1981*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, pp. 179-184.
- BARRETO, Luís Filipe / MOURÃO, José Augusto et al. (Drgs) (2007), *Inquisição portuguesa: Tempo, razão e circunstância*, Lisboa e São Paulo.
- CAMÕES, José (2008), "Um outro *rasgunho da vida cortesã*: Uma cópia inédita da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos", *Românica*, n.º 17, Lisboa, FLUL, pp. 169-196.
- DE BUJANDA, J. M. (2007), "Censura portuguesa y censura española", in *Inquisição portuguesa: Tempo, razão e circunstância*, Lisboa e São Paulo, Prefácio, pp. 447-457.
- PEREIRA, Silvina (2007), "Ventos de Espanha. La *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Uma tradução espanhola pouco conhecida", in Maria João Brilhante e Manuela Carvalho (org.), *Teatro e tradução: Palcos de encontro*, Act 15, Lisboa, Campo das Letras, pp. 369-393.
- RÊGO, Raul (1982), *Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa*, col. Biblioteca Breve, vol. 61, Lisboa, ICLP.
- RÉVAH, Israel Salvator (1960), *La Censure Inquisitoriale Portugaise au XVI siècle*, vol. I, Lisboa, Instituto da Alta Cultura.

<

Comedia Eufrosina, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, enc. Silvina Pereira, Teatro Maizum, Igreja do Convento dos Inglesinhos, 1995 (Isabel Fernandes e Júlio Martin).

<

Comedia Ulyssippo, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, enc. Silvina Pereira, Teatro Maizum, Teatro da Trindade, 1997 (de frente, Augusto Portela, Silvina Pereira, Amílcar Azenha, Isabel Fernandes, João Maria Pinto; de costas, Rui Sérgio e Esmeralda Veloso).

Mulheres fora do teatro¹

Bruno Schiappa

Mulheres em recreio,
de autor anónimo.



¹ Este trabalho foi realizado no âmbito do projecto de investigação "História do Teatro Português *online*" financiado pela FCT (PTDC/HAH/72397/2006), desenvolvido no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

Bruno Schiappa é actor e encenador de teatro e Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Prepara actualmente, com uma bolsa da FCT, um doutoramento na mesma área científica na FLUL.

Durante o séc. XVIII, as mulheres estavam proibidas de actuar, primeiro, nos espectáculos de Corte e, mais tarde, nos teatros públicos. Durante o reinado de D. Maria I, chegaram mesmo a ser banidas não apenas dos palcos, mas também do auditório. Esta circunstância limitou a evolução do Teatro em Portugal e tornou mais moroso o desenvolvimento da sociedade portuguesa no que diz respeito às ideias promovidas pelo Iluminismo. O Iluminismo considerava o teatro uma escola de civilização, um moderador de vícios e um construtor de moralidade e, para que tal acontecesse, devia ser sempre *vraisemblable*. Mas a atmosfera teatral portuguesa – na qual apenas os homens representavam todos os papéis – considerada ridícula por muitos estrangeiros que visitaram Portugal na altura, não podia ser um grande contributo para a concretização desse título tão elevado que o resto do mundo ocidental conferia ao teatro.

As mulheres gradualmente banidas do teatro

Já durante os últimos anos do reinado de João V, as mulheres começaram a ser afastadas dos teatros de Corte. Durante

o reinado de D. José I, devido ao profundo ciúme da rainha Mariana, não eram sequer admitidas entre o público nos espectáculos reais. Em 1772, dois estrangeiros, Richard Twiss e William Wrxall, escreveram:

A 17 de Novembro, desloquei-me ao palácio do rei, em Belém (...) onde assisti à ópera italiana *Ézio*. A orquestra é excelente; não se admitem mulheres, excepto as da casa real, a este espectáculo. Também não são admitidas no teatro: castrados disfarçados de mulheres tomam o seu lugar, e a ilusão é perfeita. Mas chocou-me ver os *ballets* dos intervalos executados por homens, cujas barbas negras e largos ombros sob trajos de mulher não inspiram nada de agradável. Este costume invulgar é atribuído ao ciúme da rainha. (Twiss *apud* Carreira 1988: 391)

Uma circunstância distinguia estas representações de tudo o que eu tinha visto noutros locais; poderá parecer bastante extraordinário, pelo que dificilmente a acreditarão: as mulheres eram completamente excluídas, não só da sala, mas também do palco; assim, nenhuma podia ser espectadora nem actriz. (Wrxall *apud ibidem*)

Depois da morte de D. José e a seguir a um hiato teatral de dois anos, as mulheres foram banidas dos Teatros Públicos. Laureano Carreira afirma que, nesta altura, as mulheres apenas actuavam em casas particulares (*Ibidem*: 398). Com D. Maria I, a aplicação das medidas que proibiam as mulheres nos palcos tornou-se tão forte que "a proibição de subirem mulheres ao palco aparece como condição *sine qua non* para que um texto teatral possa ser representado" (Eleutério 2003: 278). Tal afirmação significa que, para conseguir licença da Real Mesa Censória para que um texto fosse levado a cena, os empresários teatrais tinham que declarar que o mesmo seria exclusivamente representado por homens. D. Maria I defendia que tal imposição visava a manutenção da moral e bons costumes.

Numa carta de 1779, Arthur William Costigan (pseudónimo literário do Major português Diogo Ferrier) escreveu:

Meu querido irmão:

Prometi numa das minhas cartas contar-vos uma representação teatral a que assistimos. Foi uma autêntica farsa; na minha maneira de ver, excedeu em ridículo e burlesco tudo quanto de mais grosseiro, mesmo nos tempos mais rudes, foi alguma vez produzido no teatro. Agora não há aqui teatro público, pois a piedosa rainha não permite uma escola pública de imoralidade; menos ainda admitiria que mulheres aparecessem em cena. É de opinião que consentir às mulheres que se exibam desta maneira em público é parecer patrocinar o vício favorito do país; visto que a principal preocupação é evitar o escândalo. Isto confirma o que já disse em tempos, assim como concorda com o conselho que os velhos frades, neste país, dão sempre aos novos: *si non caste tantum modo caute*, se não podeis ser casto ao menos sede cauteloso. Em conformidade com estas razões, Sua Majestade, mercê da sua autoridade absoluta, pode proibir às mulheres de representarem em público: elas, porém, agradecem a Deus o não poder ela impedir de representarem em particular. (*apud* Carreira 1988: 476)

Independentemente de as razões acima aduzidas ou o profundo ciúme da rainha terem sido a causa de tais medidas, o facto é que apenas em 1800 as mulheres foram, oficialmente, autorizadas a regressar aos palcos nacionais.

Testemunhos de estrangeiros sobre o teatro em Portugal

Vários viajantes deixaram as suas impressões sobre a vida teatral em Portugal durante o séc. XVIII. Seleccionei os testemunhos de três desses estrangeiros que visitaram o

nosso país entre 1787 e 1797. William Beckford (1760-1844) esteve em Portugal em 1787/88 e de novo em 1794:

Estive mais entretido do que esperava, apesar da récita durar mais de quatro horas e meia, das sete até perto da meia-noite. Compunha-se o espectáculo de uma empolada tragédia em prosa, em três actos, intitulada *Sesostris*, dois bailados, uma pastoral, e uma farsa. As decorações não eram más, e os trajos eram pomposos.

Um jovem de andar incerto, e olhar turvo, trajando o mais pesado luto, guinchou e roncou alternadamente o papel de uma princesa viúva. Outro adolescente, mal seguro nos seus sapatos de tacões altos, representava a Sua Majestade egípcia, e garganteou duas árias com toda a nauseabunda suavidade de um aflautado falsete.

Conquanto eu tivesse vontade de lhes esmurrar os ouvidos, por me terem tão grosseiramente aturdido os meus, o auditório foi de mui diversa opinião, e aplaudiu-os com o maior entusiasmo. (Beckford 1835: 239-40, tradução nossa)

Duc du Châtelet (1727-1793) esteve em Portugal em ano incerto e os seus escritos foram publicados em 1799:

Para levar ao cúmulo da repugnância que inspiram as suas representações dramáticas, uma falsa ideia de decência afastou completamente as mulheres, e temos de nos resignar a ver representar por homens, que nem sempre são imberbes, os papéis de rainhas, de princesas e de amorosas. O belo sexo é excluído mesmo dos *ballets*. O reportório dos seus actores tem sido composto em grande parte, nestes últimos tempos, pelas melhores peças traduzidas do francês, do italiano, num grande número do espanhol e algumas somente do inglês. Traduziram mesmo várias das nossas óperas-cómicas. Mas as suas peças favoritas são ainda as que lhes contam os mistérios da paixão e outros aspectos do Livro Sagrado; aquelas que representam Jesus Cristo, a Virgem Santa e os Santos. (Châtelet 1799: 83, tradução nossa)

Robert Southey (1774-1843) esteve em Portugal nos anos de 1799 e 1800 e escreveu:

A ópera italiana, cujo absurdo exige uma tal perversidade, é normalmente aguardada aqui com interesse. A rainha actual não admite que as mulheres apareçam no palco, e esta medida, na verdade uma consequência do seu ciúme, dizem que procede da sua preocupação pela moral pública. Tinha sido dada permissão, quando eu cheguei, para que uma bailarina se exibisse e o teatro estava esgotado por essa razão. Onde estava a preocupação da rainha com a moral pública

>
D. Maria I
(reinou 1777-1816),
de autor anónimo.

quando permitiu tal? Não se deveria autorizar nenhum divertimento que não fosse benéfico para o espectador e fosse vicioso para o intérprete. Tais proibições de índole espartana seriam vistas como despóticas nos nossos Estados modernos e liberais, onde leis sumptuárias são consideradas entraves à liberdade. (Southey 1799: 345-46, tradução nossa)

Como se pode inferir, o resultado de homens a representarem mulheres não era, nestes casos, muito agradável. De acordo com estes três testemunhos, podemos imaginar que, para o público local, o resultado fosse igualmente ridículo, grotesco ou, pelo menos, cómico. Seria esse, seguramente, o efeito de uma caricatura constante e, desse modo, não honraria o teatro.

Pina Manique e o afastamento das mulheres do palco e dos auditórios

A 15 de Dezembro de 1780, dando o seu parecer acerca de um pedido de Licença para espectáculos de teatro, Pina Manique escrevia a D. Maria I o seguinte:

Todos este motivos me parecem os Supp.^{tes} dignos da graça que pretendem muito principalm.^{te} sendo as representações todas feitas por homens com o q' não pode haver receio aconteçam aquelles disturbios q. são infalíveis quando se dá hum gr.^{de} ajuntam.^{to} de Pessoas de ambos os Sexos. E para cortar qualquer abuzo q. se possa introduzir será preciso que debaixo de qualquer pretexto que se alegue se não consintam mulheres algumas p.^a dentro das portas do Theatro da representação, bastedores e Cazas de Senario e vestuario; e q. nos Camarotes não haja cortinas nem se consintam mulheres e Meretrizes q. vão servir de escolho á virtude. (Intendência Geral da Polícia, Livro I, f. 86v/87)

Luisa Todt foi a actriz/cantora portuguesa mais famosa do séc. XVIII. Trabalhou em Lisboa, seguindo depois para o Porto onde trabalhou entre 1771 e 1776, altura em que deixou Portugal para trabalhar no estrangeiro, tornando-se muito famosa e actuando nos mais prestigiados palcos da Europa. Apesar da importância diplomática do facto de fazer chegar o nome de Portugal onde quer que actuasse, sofreu as medidas restritivas que não permitiam às mulheres actuarem nos palcos portugueses. Só lhe foi permitido o regresso para cantar em 1793, por ocasião da celebração do nascimento da Princesa da Beira, Maria Teresa de Bragança. Todt precisou de um visto especial que só lhe foi concedido devido à intervenção da Imperatriz da Prússia e ao pedido feito pelo diplomata português



destacado naquela Corte. Foi o próprio Pina Manique quem a aceitou para a celebração, mas Victor Eleutério refere que "A frieza da recepção, a ausência da família real, a falta de entusiasmo por parte do auditório, assinalavam dramaticamente a diferença em presença da actriz cantora mais famosa da Europa" (Eleutério 2003: 263).

Luisa Todt regressaria a Portugal em 1799, acabando por morrer em 1811, pobre e cega. A 21 de Junho de 1793, o mesmo Intendente pedia a D. Maria I permissão para mudar o nome do novo Teatro de Ópera, de Princesa do Brasil, para São Carlos:

Restame agora só rogar a S. A. queira dignar-se permitir a licença de se denominar o Theatro da Princesa do Brazil com o Titulo de S. Carlos, e que o Mesmo Senhor quizesse honrar aquella Caza vindo assistir no dia, que o ditto Senhor assignalar para a sua abertura, e que os seos Vassallos esperão anciozarm.te, e receberem esta honra em satisfação do gosto, e disvello, com que a Policia emprehendeo a ditto

obra para ornamento desta famosa Capital, e o mais que hé prezente a S. A. (Intendência Geral da Polícia, Livro IV, f. 38v)

O teatro tinha sido construído com fundos providenciados por vários comerciantes e as receitas reunidas eram destinadas ao financiamento do bom funcionamento da Casa Pia, um Orfanato para rapazes fundado por Pina Manique. D. Maria I não estava interessada em promover um Teatro, uma vez que tinha sido decisão sua o afastamento das mulheres dos palcos oficiais, logo, para que um teatro público obtivesse a sua bênção era melhor que tivesse um título religioso. Uma vez que o arquitecto do S. Carlos – José da Costa e Silva – tinha seguido o plano do teatro S. Carlo em Nápoles, a escolha do nome era fácil. De facto, se estas estavam proibidas de actuar como poderia um Teatro ter o nome de uma mulher e, principalmente, de uma mulher da realza? O facto de o Teatro S. Carlos ter sido nomeado, anteriormente, Teatro da Princesa do Brasil, induziu em erro alguns dos nossos historiadores sobre a origem do actual nome.

A extensão do preconceito

Parafraseando Roland Barthes, as mentalidades demoram mais tempo a mudar do que as ideologias. O preconceito pertence ao âmbito da mentalidade e, por isso, quando se instala, mesmo que as circunstâncias sociais e políticas mudem, aquele permanece inalterável por longo tempo. A 3 de Janeiro de 1805, o Intendente da Polícia à época, ainda sob a autoridade de D. Maria I (apesar de a loucura desta estar já num estado muito avançado e de o seu filho ser o regente desde 1799), escreveu nos Livros da Intendência Geral da Polícia:

Representando-me Agostinho Catalani, que em sua propria Caza havia sido insultado por Jozé Antonio Caminha, Lucio Jozé Bolonha, e Manoel Izidro da paz, dando-lhes algúas bofetadas, e pertendendo lança-lo pela escada abaixo por querer o Sobredito Agostinho Catalani conservar a honra da sua caza, e não os consentir nella; não deferi logo a esta representação por elle ma fazer pelas nove horas da noite do dia Vinte e Oito de Dezembro proximo passado, e por pensar que esta queixa fosse effeito de demaziados licores, que houvesse bebido: na manhã porém do dia seguinte, Veio banhado em lagrimas repertir-me a mesma representação, expondo-me novamente, que não queria perder a boa opinião, em que sempre tinha conservado sua mulher, e filha tanto na Italia, como em diversos Paizes da

Europa, onde havia estado. Hé certo, que nenhum Pai de familia está obrigado a admitir em sua Caza pessoa algúa contra sua vontade; Hé igualm.^e certo, que a mulher, e filhos estão sujeitos áquelle; e que o recorrente tem dado provas de que conserva sua mulher, e filha sem nota alguma no seo preocedimento, o que assas raro entre gentes que se occupão em Theatros. (Intendência Geral da Polícia, Livro VIII, f. 85v)

Tanto a esposa como a filha de Catalani eram actrizes e cantoras e o episódio teve lugar a seguir a uma estreia no Teatro S. Carlos.

Quer devido a uma autoridade déspota ou sob razões de ordem religiosa, a censura contra as mulheres criou um abismo ainda maior do que aquele que já existia entre Portugal e o resto da Europa. Limitou a evolução teatral porque ignorou a importância das mulheres para veicularem emoções femininas. Falhando este aspecto, o papel do teatro enquanto “escola de civilização” também falhava. Em consequência, as ideias do Iluminismo não tiveram, entre a população portuguesa, o esperado alcance, pelo menos no que diz respeito ao teatro. Foi um retrocesso em relação ao que o Marquês de Pombal tinha avançado. Foi um retrocesso em relação ao resto do mundo. Foi esta a consequência de uma situação que durou mais de duas décadas. Uma situação que manteve o público afastado da verdade e da seriedade, privando-o de ver mulheres a actuarem. Foram estas as consequências de manter as mulheres fora do teatro, silenciando as vozes das mesmas e proibindo as suas vidas.

Referências bibliográficas

- AA. VV., *Contas da Secretaria da Intendência Geral da Polícia*, Livros I, IV e VIII, A. N. T. T.
- BECKFORD, William (1835), *Italy, with Sketches of Spain and Portugal*, Vol. II, London, Richard Bentley.
- CARREIRA, Laureano (1988), *O Teatro e a censura em Portugal na segunda metade do séc. XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CHÂTELET, Duc du (1799), *Voyage en Portugal*, vol. II, B.
- ELEUTÉRIO, Victor Luís (2003) *Luisa Todi*, Lisboa, Montepio Geral.
- SOUTHEY, Robert (1799), *Letters Written during a Short Residence in Spain and Portugal*, Bristol, Longman and Rees.

A censura, segundo Almeida Garrett

Ana Isabel Vasconcelos

Os *Estatutos do Conservatório Real de Lisboa*, publicados seis anos depois da reforma de 15 de Novembro de 1836, registam os procedimentos relativos à aprovação das peças que os directores dos teatros de Lisboa e do Porto pretendiam levar a cena, ou seja, "submeter a provas públicas", como era então usual dizer-se. O seu capítulo XVIII, intitulado "Da censura theatral", compreende, de forma condensada e articulada, o conteúdo de uma série de documentos avulsos que foram sendo produzidos à medida que as circunstâncias os exigiam. Estas exigências decorriam da prática instituída logo após a nomeação de Almeida Garrett como inspector-geral dos teatros, em 22 de Novembro de 1836, e que implicavam a autorização prévia das peças. Consignada em letra de lei pelo próprio Garrett, a obrigatoriedade de tudo passar pelo crivo do Conservatório não foi acompanhada da criação de uma estrutura adequada que suportasse tal responsabilidade. A tarefa decorrente do § 5.º do Artigo 1.º do Decreto que consignava a reforma acima mencionada era espinhosa, dando-nos precisamente Garrett conta desse árduo labor num ofício endereçado ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, no qual se queixa de os censores terem que dedicar "boas duas ou três horas por dia" aos textos que lhes são apresentados, "cuja leitura enfadonha é mister fazer para que ao menos se expurguem as indecências mais escandalosas e ofensivas de que o Teatro andava corrompido" (Cruz 1995: 51). Esta pesada incumbência, aliada ao facto de ser a título gracioso, contribui para um certo comportamento de omissão, se não de demissão, reflectido nos magros pareceres de três linhas, sem conteúdo substantivo, que começam a preencher os livros de registo da censura dramática. Na verdade, esta prática em nada contribuía para a alta missão que os liberais propunham para o teatro: educar e moralizar.

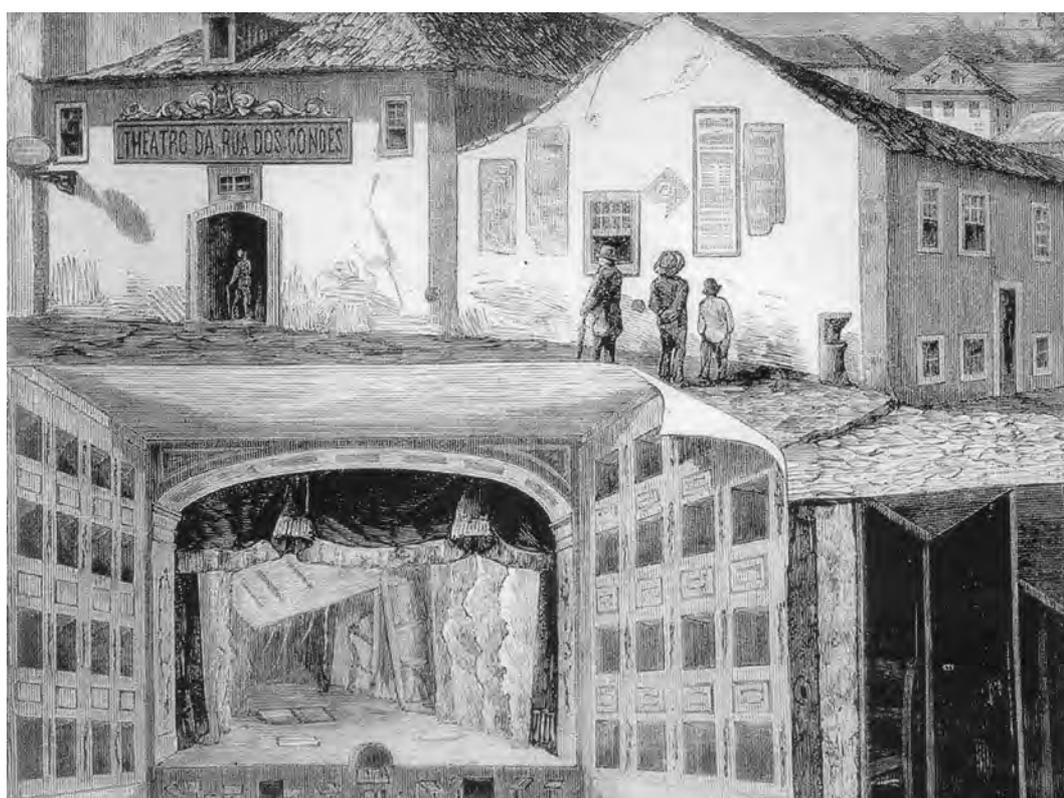
Contrariamente ao que acontecia antes da reforma de Garrett, em que os abusos eram "decididos policialmente com o 'beleguim' e a 'cadeia' para desonra das Artes e do Governo, com aviltamento da profissão de Autor" (*Ibidem*), o governo liberal propôs-se elevar a arte teatral por meio da intervenção directa num dos elementos centrais da produção teatral: o texto dramático. Esta responsabilidade é inicialmente atribuída ao inspector-geral, que logo se faz rodear de um conjunto de intelectuais que, como vimos, o vão socorrendo nesta dura tarefa. Quando os *Estatutos* são publicados, a censura teatral passa a ser formalmente exercida por uma comissão especial, composta por 18 sócios daquela instituição.

Como se sabe, os intelectuais liberais consideravam ser sua responsabilidade a educação e formação dos cidadãos e isto incluía a supervisão da moral pública. Ora, o teatro era o lugar por excelência onde poderiam e deveriam actuar, enfatizando a vertente pedagógica deste "meio de civilização", na esperança de que o palco, enquanto espelho da vida, pudesse apresentar os valores que enformariam um novo modelo social. Esta era, sem dúvida, a preocupação que presidia a esta "prática censória", pensada, gizada, enquadrada e instituída legalmente sob a batuta de Almeida Garrett.

O primeiro esboço de interferência por parte dos censores registou-se relativamente a uma comédia francesa, *O depositário*, cujo licenciamento foi requerido a 29 de Outubro de 1838 e dado, por Garrett, a 5 de Novembro, ressalvando-se que deveria ser suprimida a segunda cena do acto II (cf. *Registo da censura dramática*, Livro 1.º: 36). E uma das primeiras decisões que encontramos, em que objectivamente se recusa a licença para representação de um texto dramático, pertence ao parecer emitido por Alexandre Herculano, datado de 4 de Dezembro de 1839, relativo à comédia *O pau de cabeleira*, no qual se expõe a razão do imerecimento de um tal texto subir à cena pública: a péssima tradução que exhibe e que não pode, de forma alguma, contar com a indulgência do censor (cf. *Ibidem*: 76). Atitude bem diferente tem Manuel de Sousa Raivoso, para quem o desconhecimento do original em nada afecta a sua apreciação: "Não conheço o original, por isso não posso julgar da fidelidade da tradução, nem isso me importa quando vejo um Drama escrito em boa linguagem, fácil, clara e portuguesa, sem mistura de estrangeirismos, e o diálogo conciso e conveniente, que repreende o vício e anima a virtude (...)" (*Diário do Governo*, 26 Agosto 1840).

Comportamento e preocupações ainda distintas denota o parecer de Vasco Pinto de Balsemão sobre uma comédia de Molière, *As preciosas ridículas*. Apesar de referir não ter o tradutor seguido fielmente o original, tentando antes "acomodar-se aos usos e costumes da época presente", valoriza o facto de "não se encontra[r] nela cousa alguma que ofenda a Religião e Instituições do País, ou a Moral Pública, e toda está escrita em português corrente e limpo", considerando, por isso, que deve ser licenciada (*Ibidem*).

Para evidenciar a disparidade de critérios na apreciação e concepção do acto de traduzir, "escutemos" ainda um outro censor que desvaloriza a impossibilidade de confrontar o original com a tradução, uma vez que, em seu entender, é precisamente nas comédias que "se permite



<

Teatro da Rua dos Condes
[cortesiado Museu
Nacional do Teatro].

ao tradutor a liberdade ampla de alterar e resolver tudo a seu belo prazer, até que consiga levar a tradução àquele grau de luz em que lhe pareça poderá produzir o melhor efeito". Curiosamente, propõe modificações nas seguintes passagens: acto I, cena 5, na réplica de Madame Genut, "A vida além disso é tão triste e tão monótona, que todos os amigos são poucos"; no mesmo acto, cena 8, "Muito gosta aquela senhora de todo o toque da campainha, está sempre a puxar por ela"; e no Acto IV, Cena 7, "amaldiçoar a Deus". Justificando:

Talvez o tradutor me tache de minimamente esquisito, conhecendo que não deixaria de notar a decente linguagem de toda a tradução, para dar vulto a semelhantes bagatelas? Responderei que a escandalosa licença, que tresandava há pouco nas peças postas em cena, inchadas de obscenidades, e torpes equívocos, produziu uma tal reacção, em que nos é proibido deixar passar as mais leves coisas, as quais só um contínuo e relaxado abuso poderiam tornar visíveis. (*Diário do Governo*, 10 Setembro 1840)

Denotando os primeiros pareceres uma preocupação exagerada com ofensas à religião, às instituições políticas ou à moral pública, Garrett escreve uma circular em que convida os censores a "marcar nas ditas peças os lugares que lhes parecem merecer correcções, por conterem erros palmares de linguagem, a fim de serem emendadas pelos autores" (*apud* Cruz 1991: 179). Esta ênfase agora dada ao "merecimento literário das composições dramáticas" vai-se reflectir nos critérios estabelecidos nos *Estatutos* e que devem nortear a nova comissão: "moral religiosa e civil de que o teatro deve ser escola", mas também "estilo e linguagem de que não menos deve ser modelo" e "mérito de arte e propriamente literário que na mesma peça possa haver".

Numa tentativa de tornar mais transparentes os actos do Conservatório, deliberaram os seus membros, em Conferência Geral (4 de Junho de 1840), passarem os pareceres a ser publicados no *Diário do Governo*, o que acontece logo no mês seguinte, mantendo esta prática uma certa regularidade, infelizmente apenas até ao final de 1841. Alguns pareceres foram também publicados no *Jornal do Conservatório* (1840) e nas *Memórias do Conservatório Real de Lisboa* (1842-43), bem como, de forma não sistemática, em periódicos como a *Revista universal lisbonense*, a *Crónica literária* ou a *Revolução de Setembro*. Sem dúvida que começa a ser outro o tipo de intervenção por parte das comissões a quem vão sendo entregues as peças que dão entrada no Convento dos Caetanos. Para além de visivelmente mais extensos, estes pareceres revelam uma análise bem mais atenta, com propostas concretas de alterações, acompanhadas de justificações fundamentadas. Elucidativo é um documento que transcreve uma reunião do "júri literário", na qual se debruçam sobre o longo parecer dado a *O Camões do Rossio*. "Liberalizando grandes gabos ao drama", a comissão propôs que passasse de imediato a provas públicas pese embora o imerecimento de alguns caracteres, porque "menos perfeitos do que poderiam ser apresentados", o estilo, porque "assaz difuso", e "defeituoso o pensamento moral, por não aparecer assaz castigado o vício" (*Jornal do Conservatório*, 8 Dezembro 1839). Refutando estas críticas, um dos presentes "orou com alguma extensão", procurando demonstrar que as arguições ao drama não eram suficientemente fundamentadas. Na sequência desta intervenção, foram esgrimidos argumentos a favor e contra, sendo finalmente votada favoravelmente a sua representação.

Apesar de este ser o único relatório (acta?) deste tipo publicado no *Jornal do Conservatório*, parece-nos lícito

>

Almeida Garrett,

Seara Nova,

Set.-Dez., 1954, p. 154.



inferir uma prática que denotará um envolvimento bem mais empenhado na vida teatral, sobretudo quando estão em apreciação originais de dramaturgos, que tanto tinham sido incitados a escrever para os palcos portugueses.

De entre os muitos pareceres que vão sendo emanados, um há que ultrapassou a sua condição primeira, tornando-se num texto quase doutrinário de um género de referência nesta primeira fase do movimento romântico: o drama histórico. As considerações que Herculano tece a propósito da peça *D. Maria Telles* vão-se constituindo como princípios a observar por uma estética que, em Portugal, ainda não encontrara a sua plena realização.

Herculano é um dos nomes que acompanham esta mudança estrutural da sociedade portuguesa, particularmente no que diz respeito ao teatro. Tendo sido um dos subscritores da proposta que deu origem aos *Estatutos*, não se esperaria que, um ano passado sobre a sua publicação, atribuisse a responsabilidade da situação depauperada da cena portuguesa ao sistema que ajudou a criar, apontando o dedo à censura prévia: "a censura é um fantasma de que todos se riem, e que só serve para descarregar os ombros dos empresários, autores e tradutores dramáticos da responsabilidade moral e legal dos seus envenenamentos literários" (*Revista universal lisbonense*, 24 Maio 1842).

Mas esta é uma tomada de posição isolada. O poder instituído opta, pelo contrário, por prolongar um tipo de censura que já tínhamos herdado do século anterior e que começou por ser preventiva, tornando-se rapidamente repressiva. O próprio Garrett foi vítima do desvirtuar progressivo dos princípios que presidiram à censura teatral, como ele a concebeu. Publicado em 1844, *Frei Luís de Sousa* sofreu as vicissitudes que hoje conhecemos, só conseguindo ser representado em 1847, no Salitre, um teatro tradicionalmente vocacionado para acolher "obras

menores". O Teatro Nacional D. Maria II, que abrira havia pouco mais de um ano e que constantemente se queixava de falta de originais para levar a cena, desprezava um texto com a qualidade desta obra-prima de Garrett. Ofélia Paiva Monteiro considera que se deve ao "portuguesismo" daquele drama e à acentuada "exaltação da honra nacional", a atitude primeiro de ostracismo e depois de mutilação daquele texto. Rebello interpreta aquela atitude censória como mais "empenhada em atingir o autor do que a obra".

Terminamos esta breve passagem pelas malhas da censura, sublinhando a importância que hoje têm, enquanto documentos que nos ajudam a perceber as relações entre o poder e a sociedade, os inúmeros artigos que até nós chegaram pela independência de que, apesar de tudo, ainda gozavam os periódicos, cujos articulistas não poupavam todos os que excedessem as respectivas competências. Os abusos do poder censório não passavam impunemente, provocando a indignação da imprensa, "sócia do teatro pela liberdade de pensamento".

Referências bibliográficas

- CRUZ, Ivo (1991), "Garrett e a censura teatral: Documentos inéditos do Conservatório", *Colóquio Letras*, n.º 121-122, pp. 175-180.
- (1995), *Almeida Garrett: Correspondência inédita do Arquivo do Conservatório (1836-1841)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Diário do Governo*, n.ºs 202 e 215.
- Jornal do Conservatório* (1839-49), Lisboa.
- Memórias do Conservatório Real de Lisboa* (1842-43), Lisboa, Imprensa Nacional.
- Registo da censura dramática* (1837-40), texto manuscrito [Livro 1.º].
- Revista Universal Lisbonense* (1841-53), Tomo 2.º [1842], §419.

Censura ao teatro nos anos cinquenta

Política, censores, organização e procedimentos

Ana Cabrera

No Estado Novo, a censura ao teatro não foi exercida sempre da mesma forma, nem obedeceu sempre aos mesmos diplomas legais, nem se subordinou aos mesmos quadros organizativos, regulamentos e quadro organizativo. As alterações que são patentes na actuação dos censores ao teatro durante o salazarismo são particularmente significativas se as observarmos a partir da problemática do que foram os anos cinquenta em Portugal.

Ao longo dos anos cinquenta a actuação das Comissões de Censura ao teatro varia, não como hesitação, mas sobretudo por efeito das divergências entre as forças políticas que apoiavam Salazar.

A relação entre as peças submetidas à Comissão de Censura, que eram todas as que se representavam em Portugal, e as que são proibidas constituem um bom indicador desta realidade:

Ano	Peças submetidas à censura	Peças proibidas	%
1950	59	5	8,4
1951	166	16	9,6
1952	83	5	6
1953	229	11	4,8
1954	171	10	5,8
1955	148	25	16,8
1956	168	5	2,9
1957	192	4	2
1958	215	16	7,4
1959	193	8	4,1

As mudanças nas pastas ministeriais e as consequentes mexidas no aparelho censório são factores que explicam estas oscilações. Assim, a década de cinquenta é marcada pela influência de três Ministros da Presidência e três Secretários Nacionais do SNI (Secretariado Nacional de Informação). Podemos, então, estabelecer uma periodização

que se baseia essencialmente na identificação de diferentes políticas para as Comissões de Censura. Estas diferentes políticas assentam essencialmente no olhar dos Ministros da Presidência sobre a missão da censura em função do seu papel estratégico no Estado Novo.

De facto, a clivagem inicia-se em 1953. Antes, estamos perante uma política para o SNI que é ainda herdeira da forte personalidade de António Ferro. Entre 1950 e 1953, o Secretário Nacional do SNI foi António Eça de Queiroz, que mais não faz do que manter o quadro político de censores e aplicar as medidas estatuidas.

Pelo contrário, o ano de 1953 foi de grandes mudanças na estrutura e organização da censura aos espectáculos. É nesta altura que entra em vigor um novo regime jurídico (Decreto-Lei 38964 de 27 de Outubro de 1952), se adopta a designação de Comissão de Censura aos Espectáculos e se define a sua composição que se consubstanciava na intervenção da Presidência do Conselho, do Ministério da Justiça e do Ministério da Educação Nacional na nomeação dos censores. Paralelamente, constituiu-se a Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores a trabalhar conjuntamente com a Comissão de Censura. Para além destas alterações de pendor organizacional, esta Comissão passa a aplicar o sistema de classificação dos espectáculos por idades.

Uma outra mudança muito significativa foi a renovação completa do quadro dos vogais da Comissão e a nomeação de um novo Secretário Nacional do SNI, José Manuel da Costa.

Este período (1953-56) da censura aos espectáculos caracteriza-se por um compromisso entre a redefinição das políticas censórias e o prosseguimento do controlo político, veiculação de uma moral, religião e estética oficial.

As questões que os censores colocam neste período situam-se sobretudo nas dúvidas a propósito da aplicação

Ana Cabrera é doutorada em História Institucional e Política Contemporânea e investigadora do Centro de Investigação *Media* e Jornalismo da Universidade Nova de Lisboa. Desenvolve vários projectos que relacionam os *media* e a política.

do novo quadro legal, as medidas e atitudes concretas a tomar e o enquadramento da política governamental a que se tinham que ajustar. A classificação dos espectáculos por idades tinha efeitos directos no público. Muitos jornais, mesmo os afectos ao regime, criticaram a medida o que provocou uma reacção por parte do Presidente da Comissão que sublinhou "a maior repulsa pelos baixos propósitos do ataque contra uma medida de flagrante oportunidade e necessidade tomada pelo Governo que outra coisa não teve em vista do que a sanidade moral do País, a salvaguarda da formação espiritual das futuras gerações e a defesa das idades perigosas contra a acção nociva de muitos espectáculos que antes lhes eram facultados" (Acta de 24 de Fevereiro de 1953).

Neste período, definiram-se também critérios acerca da actuação da Comissão de Censura face à obra de Gil Vicente. Trata-se de uma questão colocada pelo Presidente a de saber se "se devem ou não efectuar cortes nas peças de Gil Vicente". Embora a Comissão tenha optado por não cortar o teatro vicentino, não deixa de ser interessante citar a opinião de dois censores que discordaram da decisão: Cortês Pinto e Garcia Domingues. Estes foram de opinião que "só em sessões de estudo ou de fins culturais se poderia permitir a representação integral das referidas peças, porque, em espectáculos públicos, há apenas a considerar o efeito que a representação produz no público em geral (...) tanto mais que, num público indiferenciado, é natural que a maior parte das pessoas não tenha qualquer ideia sobre o teatro de Gil Vicente" (Acta de 20 de Abril de 1954).

Em 1956 entramos nitidamente numa outra fase da actuação da censura. O Ministro da Presidência é Marcello Caetano e escolhe para Secretário Nacional do SNI Eduardo Brazão. Também ao nível dos quadros dos censores houve alterações com a nomeação de dois novos vogais. Desde logo, e mesmo antes da publicação de novos despachos, verifica-se uma revisão dos critérios da censura. A este propósito, Eduardo Brazão participou à Comissão que reconhecia a necessidade de proceder a uma revisão das peças de teatro proibidas pela censura, não só porque grande número delas são da autoria dos nossos melhores escritores teatrais, mas ainda pelos benéficos efeitos que essa medida traduz na obra de ressurgimento do teatro

em Portugal, solicitando da inspecção dos espectáculos a lista completa das peças naquelas condições. Examinada a referida lista, havia resolvido, com a concordância de sua Excelência o Ministro, levantar desde já a suspensão da representação das peças reprovadas pelas Comissões anteriores, não o fazendo para as reprovadas pela actual Comissão, por atenção para com os seus membros, a quem contudo solicita a revisão das suas decisões, tendo presente as novas directivas para a censura teatral e que se resumem no seu seguinte despacho:

Dado o facto de que os espectáculos teatrais são hoje classificados para os menores, há que rever as peças que no passado foram proibidas. De futuro assenta-se nestas normas para a proibição:

Imoralidade sem outro objectivo do que a explorar.
Propaganda velada ou aberta da doutrina comunista.
(17 de Abril de 1956)

Na sequência da aprovação destas novas regras, a peça *A conspiradora* foi aprovada por maioria sem classificação especial (Acta de 24 de Abril de 1956). Na reunião de Maio, foi levantada a proibição a outras trinta peças de autores portugueses. Também foi decidido aplicar "às peças de autores estrangeiros de reconhecido valor a doutrina do despacho de 17 de Abril" (Acta de 19 de Junho de 1956). Simultaneamente, em relação aos ensaios gerais decidiram aplicar critérios mais rigorosos:

Desejo que os senhores censores sejam exigentes e firmes quando assistam aos ensaios gerais das peças de teatro. Em primeiro lugar é indispensável que todos os artistas estejam vestidos e caracterizados como para as representações em público.
Em segundo lugar, no caso de se não terem cumprido quaisquer dos cortes deverão pedir novo ensaio.
(Eduardo Brazão, 25 de Setembro de 1956)

Não obstante esta política de maleabilidade da iniciativa de Marcello Caetano, continuaram os cortes nas revistas e nas peças de teatro. Mas não restam dúvidas de que o número de peças proibidas desceu substancialmente para o indicador de 2,9% em 1956 e

2% em 1957. A política de abertura e de uma certa suavização dos critérios censórios que caracterizaram a direcção política de Marcello Caetano, em relação aos serviços da censura, chega ao fim com a sua saída do Ministério da Presidência. A partir de Setembro de 1957, inicia-se uma outra fase caracterizada pelo regresso a uma grande dureza de critérios. Pedro Teotónio Pereira é o novo Ministro da Presidência.

Curiosamente, a nova lei só virá a ser publicada em 1959. Até essa altura, a alteração das práticas e dos critérios foram orientadas a partir das indicações que os censores recebiam do novo Secretário Nacional do SNI, Eurico Simões Serra, antigo censor, com bastantes anos de experiência na Comissão de Censura, que apresenta à Comissão as suas ideias: "a missão em que estamos investidos é uma missão de confiança que implica uma especial fidelidade a directrizes e instruções que superiormente nos forem dadas. (...) A Comissão tem de manter a constante preocupação de definir e orientar critérios por forma à regularidade e uniformidade das suas decisões. Só assim conseguirá dignificar-se e prestigiar-se" (Acta de 25 de Fevereiro de 1958).

Os censores começam a apresentar queixas acerca de abusos que se cometiam depois do ensaio para a Comissão: alteração de cenas, adereços e textos. Estas ocorrências eram mais comuns no teatro de revista e menos recorrentes no teatro declamado. Por esta altura, verifica-se que a acção sobre o teatro se radicaliza: aumenta o número de peças proibidas, aumentam os cortes e sobretudo agrava-se a acção e intervenção dos censores sobre as peças em cena. A Comissão orienta-se então para uma supervisão sistemática aos espectáculos, tanto por parte dos censores, como por parte da Inspecção aos Espectáculos.

A sua acção ficou marcada pela proibição de quadros nas revistas e pela aplicação de multas aos artistas e às companhias. As actas das reuniões da Comissão enchem-se de participações das comunicações dos censores. O próprio Presidente da Comissão realiza deslocamentos aos teatros e revela que, tendo assistido à revista *Pernas à vela*, verificou que as determinações da censura não foram respeitadas nomeadamente em relação à "dança do ventre" de forma que "o referido número resulta obsceno". O mesmo se aplicava ao número do "florista", em que o

actor Humberto Madeira contracena com Eugénio Salvador, "pela forma como aquele artista interpreta a figura de um homossexual, se apresenta inconveniente e imoral": "A comissão resolveu por unanimidade suprimir o primeiro daqueles números e propôs à inspecção dos espectáculos a aplicação de uma multa ao actor Humberto Madeira pelas modificações introduzidas ao número do florista" (Acta de 18 de Março de 1958).

A revista *Fogo no pandeiro* foi particularmente visada pelos censores em diversas reuniões. Os censores Alambre dos Santos, Cortes Pinto e Alves Pereira informam que no número do horóscopo daquela revista, a artista continua a não ocultar a "região umbilical". Este número viria mesmo a ser proibido a partir de 9 de Maio (Acta de 6 de Maio de 1958).

O rigor dos censores recrudescer em relação aos aspectos de natureza moral e de natureza política, tanto mais que a candidatura de Humberto Delgado à Presidência da República estava a provocar um "terramoto político". O censor Simão Gonçalves apresenta queixa do actor Emilio Correia que, na revista *Abaixo as saias*, citou palavras, fora do texto, dirigidas ao General Humberto Delgado, o que redundou num inquérito sumário e confidencial sobre o assunto" (Acta de 1 de Julho de 1958).

Pedro Teotónio Pereira manter-se-á na pasta de Ministro da Presidência até 1961 mas, mesmo após a sua saída, esta política será assegurada, reforçada e justificada em função dos problemas políticos que o regime vai enfrentar – a guerra colonial.

Referências bibliográficas

- Fundo do SNI.
- Processos da Direcção Geral dos Serviços dos Espectáculos.
- Actas das reuniões da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculo 1950-1970.
- Decreto-Lei 38964, de 27 de Outubro de 1952.
- Circular n.º 589, de 25 de Fevereiro de 1950.
- Decreto-Lei n. 42663, de 1959.

Duplo sentido

Isabel Vidal

[A]s peças bem montadas vão cortadas para não estragar a dentadura.

Bola de neve, 1935

¹ O seu artigo 3.º estabelece os objectivos da censura: "A censura terá somente por fim impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade".

² Nos anos iniciais, entre 1926 e 1933, os serviços estavam sob a tutela do Ministério do Interior e da Guerra, passando depois exclusivamente para o Ministério do Interior.

Isabel Vidal é licenciada em Antropologia e em Ensino de Português/Inglês para o 3.º Ciclo e Secundário, com vinte anos de experiência de ensino nas áreas de Geografia, História e Português. Prepara uma dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sobre a actividade teatral portuguesa na década de trinta do século XX.

Na década de trinta do século XX, o panorama teatral português resumia-se à produção de tipos de espectáculo de identidade precisa, de onde se destacam dois: o teatro de declamação, que explorava os géneros de comédia e o drama, e o teatro de revista, de carácter popular, localizado em casas de espectáculos como o Teatro Maria Vitória, o Teatro Variedades ou o Teatro Apolo. O teatro era uma actividade comercial assumida, cujo sucesso dependia de estratégias concebidas para atrair o público e vender bilhetes.

Comparando a autoria dos textos de teatro de revista com os de teatro de declamação, verifica-se que, nos primeiros, predomina a autoria portuguesa e que um dos seus objectivos era o de serem actuais, constituindo um espaço onde eram reproduzidos discursos do quotidiano. Sobre eles, os autores imprimiam o registo de humor, que regressava às ruas sob a forma de slogans, anedotas e canções.

Cerca de sessenta autores de revista, individualmente ou em parcerias, produziam um tipo de texto dramático específico, crítico, satírico, francamente marginal em relação às directivas centrais que limitavam a liberdade de expressão.

Para melhor compreender o impacto que a censura tinha na actividade teatral é necessário perceber como esta se estruturava e como actuava relativamente aos originais propostos para a encenação. Será de esclarecer que num panorama artístico submetido à censura, o texto era o suporte sobre o qual se construía um espectáculo e por onde os censores começavam o seu trabalho. Mesmo assim, este estendia-se à actualização do texto em cena, com a presença obrigatória de uma comissão de censores no ensaio geral e com o controlo dos espectáculos garantido por agentes de fiscalização.

As referências legais que regulamentavam o funcionamento das casas de espectáculos, na década de trinta do século XX, encontravam-se estabelecidas no Decreto n.º 13564 (*Regulamento dos teatros e de todas as outras casas de espectáculos*, de 6 de Maio de 1927) e os textos dramáticos eram submetidos à Comissão de Censura Teatral, através da Inspeção-Geral de Espectáculos. Estes dois organismos orientavam-se por princípios estabelecidos no Decreto-Lei n.º 11839, de 5 de Julho de 1926, substituído pelo Decreto-Lei n.º 12008, de 29 de Julho do mesmo ano, e pelo Decreto-Lei n.º 22469, de 11 de Abril de 1933, decorrente da Constituição de Março desse ano.¹

O regulamento interno dos Serviços de Censura incidia a atenção nos temas a serem objecto de intervenção, entre os quais se destacam os seguintes: referências desprimorosas para o chefe de estado, referências a assuntos que se ligassem directamente à ordem pública, notícias de carácter político nacional e internacional, alusões à censura e matéria redigida em língua grosseira, imoral e injuriosa. A política internacional justificou a adição e o reforço de instruções no *Regulamento dos Serviços de Censura*, em 1936, e esclarecimentos através de circulares internas, em 1939, em ambos os casos, com a intenção de explicitar e de tornar mais eficaz a aplicação da lei.

Progressivamente, os temas que constituíam objecto de intervenção por parte do censor foram-se ampliando e especificando, mas nunca de uma forma suficientemente clara para definir uma intervenção concreta.

No teatro de revista, a lei acabou por ser aplicada de um modo incompleto e pouco eficaz, deixando passar conteúdos políticos e morais susceptíveis de corte. Globalmente, o que parece transparecer é a existência de duas situações concretas: cumplicidade e incompetência por parte dos censores.

O que nos leva à hipótese desta cumplicidade é a incoerência dos cortes, permitindo, em contextos semelhantes, duplos resultados: a admissão e a supressão. Não é fácil entender esta incoerência ou dualidade de critérios. Por um lado, a admissão de alguns contextos favorecia a promoção popular de figuras políticas. Por outro, a admissão de outros leva a crer também na falta de capacidade para entender sutilezas de texto de carácter crítico que apenas pode ser explicada a partir da falta de preparação académica/erudita dos censores para compreender o alcance de truques de retórica e de jogos de palavras.

O recrutamento inicial dos censores no âmbito militar², que se detecta quando, nos processos, se associa o nome dos mesmos às suas patentes, poderá explicar as lacunas de identificação do alcance de alguns recursos estilísticos dos dramaturgos, nomeadamente no que diz respeito ao uso da conotação, do duplo sentido, ou ainda o alcance semântico de campos instituídos por determinados vocábulos, isolados ou em companhia de outros, traçando significados pretendidos para a produção de subtextos. Nota-se, nos censores, um esforço de intransigência no corte de soluções de diálogo integradas em modelos anteriormente experimentados, mas uma certa insegurança,



ou mesmo falta de capacidade de detectar os efeitos elocutórios de novas soluções.

Quanto aos cortes, estes incidiam em palavras ou expressões que pelo seu sentido directo designavam aspectos proibidos – “nacional”, “pátria”, “Salazar”, “bandeira” –, mas também noutras cujo sentido figurado tinha conotações políticas bem conhecidas: “rolha”, “tacho”, “panelinha”, ou “virar a casaca”. A imoralidade era também banida pelo corte de palavras e expressões como “eunuco”, “nádegas”, “dar à luz”, e outras a que a gíria masculina atribuía conotação sexual: “furar”, “assarinar”, “montar”. Simultaneamente, algumas construções de carácter metafórico, como “passar a mão pelo manjerico”, eram autorizadas. Havia especial cuidado com palavras atribuíveis a figuras de estado, como “ferro” ou com palavras terminadas na sílaba “zar”.

São frequentes os números que descrevem a vida política em que os autores usam pistas demasiado evidentes

e nelas os censores cortam a pista, mas deixam passar o contexto, em que era evidente a existência de um subtexto de crítica política e social.

A redacção dos textos do teatro de revista não era ingénua e procurava estratégias humorísticas obedecendo a um estilo próprio do género. Uma das estratégias, por exemplo, era a de situar a acção em contextos inocentes: uma sala de aula, uma loja, uma conversa entre vizinhos de bairro. Havia também uma consciência adquirida na experiência que determinava a apresentação de soluções para quadros que, à partida, evidenciavam a propensão ao corte. Algumas propostas eram de tal forma ousadas que se ofereciam ao corte, ao lado de outras menos fortes que acabavam por passar. Os autores foram desenvolvendo, assim, uma competência na escrita aliada à autocritica e uma predisposição lúdica no acto criativo, redigindo variações do mesmo tema como propostas para a substituição dos quadros cortados, aprendendo com as soluções que acabavam por passar.

Os autores estavam conscientes de que o teatro de revista era para ser encarado como um negócio cujo sucesso dependia da afluência de público. Os empresários estavam igualmente cientes da importância do texto, pois o espectáculo apoiado exclusivamente nas vertentes visual e musical não oferecia garantias suficientes de êxito. Deste modo, a sátira política e a linguagem picante tinham uma função que não podia ser completamente eliminada, sob o risco de afastar o público.

A década de trinta do século XX caracteriza-se pela repetição de um discurso crítico que pretende explicar a “crise do teatro”, materializado, sobretudo, na falta de públicos. Tratava-se de uma ameaça real ao negócio do teatro. Poucas companhias independentes conseguiram manter uma actividade estável ao longo da década. Desta forma, uma intervenção cabal da censura nos textos terminaria certamente com um dos factores de atracção do público pelos espectáculos do teatro de revista: a possibilidade de ver a transgressão, mesmo que velada ou transformada em alegoria.

Os autores estavam atentos ao discurso do quotidiano, às interpretações populares das decisões políticas e às piadas brejeiras que animavam as vivências sociais. O que escrevessem nos textos iria reflectir aquilo que o público imaginava ver reproduzido no palco como a caricatura da realidade. O público encontraria no palco a reprodução de um discurso com o qual se identificaria, situado em ambiente lúdico, com o qual era possível estabelecer uma

<

Um exemplo de sátira à propaganda do regime: “Orador: ... Aos nossos inimigos eu direi, como essa figura da lenda, que coberta de malha se encosta ao escudo e ergue a espada. (Ao criado, que traz a travessa com a galinha) Vilão: chega-me cá essa galinha, que o resto já não cai, é obra minha”, *Milho Rei*, 1935. O sublinhado foi a secção cortada pelo censor.

<

Uma caricatura de Amarelhe usada para promover um espectáculo de revista e onde se pode ver um exemplo de uma técnica usada pelos dramaturgos para produzir humor

>

José Galhardo,
Alberto Barbosa
e Vasco Santana,
uma parceria de sucesso
no teatro de revista dos
anos trinta do século XX.

>

Um censor durante o
ensaio geral de uma
revista, provavelmente o
Ai-ló, no Teatro Avenida.
Ao seu lado estão os
escritores Alberto Barbosa
e João Bastos,
O noticiário ilustrado,
2 de Agosto de 1931.

relação de cumplicidade transgressora sem consequências reais repressivas.

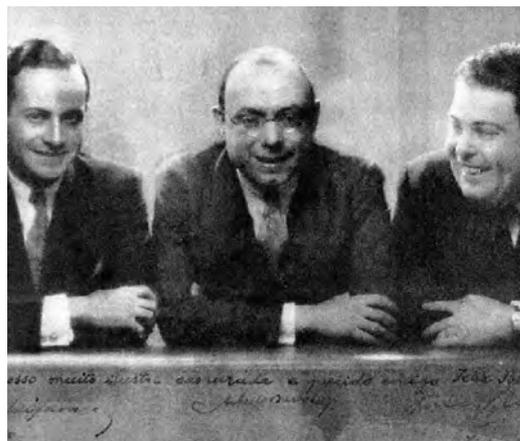
A experiência ao longo da década de implementação do regime do Estado Novo acabou por demonstrar que alguma permissividade dos censores também podia jogar a favor da ditadura, fazendo do cómico (em particular, no teatro de revista) um meio para se realizar a aceitação social das contrariedades proporcionadas pelo regime, situando a realidade no mundo da ficção, em ambiente ligeiro.

A crítica à situação nacional, o tratamento de assuntos políticos internacionais e a revisão histórica do período imediatamente anterior ao do regime de ditadura são objecto de forte contenção nas directivas dos Serviços de Censura. Contudo, podemos encontrá-los nos diálogos dos quadros de revista, em rábulas que os censores deixaram passar.

Por exemplo, a admissão da caricatura da figura do chefe de estado na personagem do Santo António demonstra que os censores sabiam que uma certa cumplicidade, ao contrário de favorecer a perversão receada, acabava por promover a figura do chefe de estado. Na revista *Maria Cachucha* (Teatro Apolo, 1934), o número musical "Santo António", com letra de Carvalho Mourão, usava o seguinte refrão: "Ai Santo António que és levado do demónio / Ai Santo António já que tudo alcanças / Já que és santo milagreiro vê se me arranjas dinheiro, / Endireita-me as finanças".

O que levava os autores a enveredar pela sátira política e pela imoralidade explícita, sabendo à partida, pela experiência, o que o censor não deixaria passar? Sabemos que os textos se apoiavam em soluções já experimentadas em revistas anteriores, pois uma das observações da crítica quanto à qualidade dos mesmos é o seu carácter repetitivo. Havia personagens, tipos, situações, diálogos e rábulas que se reutilizavam. Os autores socorriam-se de modelos, de um arquivo de recursos dentro do género, considerados normais e representativos. Aplicavam variações dentro destes modelos inspirando-se em ditos de rua. Tratava-se de uma originalidade artificial e consciente. A escrita era intencional e própria de um género.

Os autores mais populares eram protegidos pelo facto de trabalharem exclusivamente em textos de revista e persistiam, apresentando quadros de explícita transgressão, obviamente cortados. Era uma classe de *enfants terribles* dentro do grupo dos autores, aos quais se dava uma margem de desconto a bem da continuação do negócio



do teatro de revista. Eram pessoas estimadas e bem tratadas pela comunicação social, usadas pelo mecanismo de propaganda, uma espécie de bufões reconhecidos na sociedade aos quais quase tudo se podia desculpar.

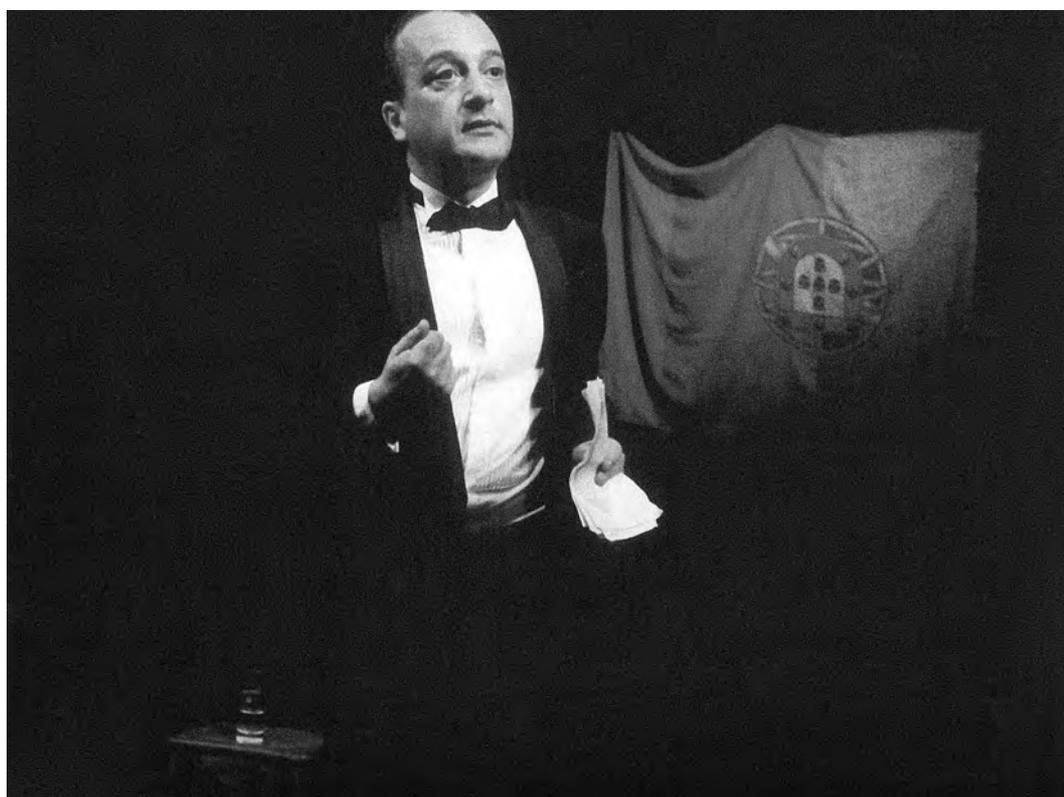
Sabemos que uma percentagem elevada dos habitantes de Lisboa era proveniente de áreas rurais e procurava aprender a inserir-se no ambiente urbano. Cerca de metade da população de Lisboa era analfabeta e os mecanismos de comunicação oral revelavam-se fundamentais numa sociedade organizada em núcleos familiares, corporativos e de bairro. Neste contexto, o teatro de revista, para além do seu papel lúdico, centralizava discursos de actualidade e ensinava aos lisboetas as últimas anedotas, ditos e slogans que depois se repetiam na intimidade.

O teatro de revista tinha uma função social a cumprir: era o lugar onde o seu público podia encontrar a transgressão que animava o espectáculo visual, coreográfico e musical associados a um tipo de humor que tinha, em Lisboa, uma forte receptividade. Era também o lugar de difusão de mensagens para aqueles que iam ao espectáculo à procura de referências sociais e de ditos espirituosos. Era esta função que alguns censores reconheciam e com a qual compactuavam parcialmente, deixando também passar a imagem de que, tal como estava estabelecido na Constituição de 1933, havia liberdade de expressão, mas que o seu exercício estava regulado por leis especiais para salvaguardar a integridade moral dos cidadãos.

Rir para enganar o olhar do censor

A revista portuguesa e o grotesco

Graça dos Santos



“Um suspiro de saudade”

Interrogado sobre o lirismo da alma portuguesa, António Tabucchi refere-se à saudade e, logo a seguir, a um verso de Maria Parda de Gil Vicente, “e a cada traque que eu dou, é um suspiro de saudade”, que ele identifica como um *fil rouge* que, desde as origens, percorre o espírito português, também na sua expressão literária, com as cantigas de escárnio e de mal-dizer consideradas intelectual e institucionalmente como o parente pobre das cantigas de amigo. “Há, nos portugueses, um veio picaro forte, um escárnio sempre presente, uma maldadezinha, um tom mais baixo, rabelaisiano. Que todavia o poder cultural sempre põe de lado (o que também acontece noutras culturas), porque é mais nobre eleger a tal outra ‘saudade’ a lírica, como veio fundador” (Tabucchi 2000). E constata que, de Gil Vicente, são mais referidos os autos associados com o “sublime” e evitam-se as comédias e as farsas povoadas por personagens mal cheirosas e rotas, pelintras como a Maria Parda. Este gracejo e este-mal

dizer estão associados a uma forma de autodenegrimto que se compraz na crítica acerba do outro.

Esta especificidade cultural é evocada por alguns autores, mas nenhum lhe consagrou um estudo global. Por entre os que lamentam esta carência, João Medina colabora no desenho de um traço que nenhum poder jamais conseguiu apagar totalmente e que ele descreve como a “tendência lusa para o escárnio maledicente” (Medina 2006: 74). E evoca exemplos desde a literatura medieval até à imprensa satírica do século XIX, citando Almada Negreiros e o *Manifesto anti-Dantas* como “exemplo típico do sarcasmo paródico nacional” e enaltecendo António Lobo Antunes com *As naus* (1988) pela “demolição sem complexos dos fundamentos mesmos da nossa vida e história colectivas”. De passagem, o historiador evoca algumas figuras mediatizadas mais recentes como Mário Viegas (1948-1996), grande actor sarcástico que, como Coluche em

<

Mário Viegas,
Mário gin tónico, 1991
[cortesia Museu Nacional
do Teatro].

Graça dos Santos
é *Maître de conférences*
na Université Paris
Ouest Nanterre La
Défense, onde é
directora do
Departamento de
estudos lusófonos.
Investigadora da EA
369 Études romanes,
membro do CRILUS
(Centre de recherches
interdisciplinaires sur
le monde lusophone) e
do Centre d’Histoire
Culturelle des Sociétés
Contemporaines
(Université Versailles
St Quentin en
Yvelines), codirige
desde 2001 com Jean-
Claude Yon o seminário
de investigação sobre
história do espectáculo
ao vivo nos séculos XIX
e XX, na Société
d’Histoire du Théâtre,
BNF Richelieu, Paris.
Publicou
*O espectáculo
desvirtuado: O teatro
português sob o
reinado de Salazar
(1933-1968)*.

França¹, se apresentou às eleições presidenciais; formas de humor cáustico popularizado pela televisão, através do exemplo mais recente do Gato Fedorento ou do programa *Contra informação*. Esta forma de humor, que não hesita em inspirar-se no mundo político, na actualidade ou na vida quotidiana, produz uma espécie de derrisão próxima do absurdo que ultrapassa as fronteiras nacionais.

O perigo do riso incontrolado

Desde sempre, em todos os sítios, sempre se fez troça do poder e este sempre reagiu de maneira mais ou menos coerciva, porque o riso, embora definido por Rabelais como próprio do homem, é considerado uma ameaça ao pensamento dominante e às normas por ele definidas. Em relação à arte dramática, esta vigilância aperfeiçoou-se a fim de controlar os corpos soltos no palco, as palavras e as ideias inconvenientes, de modo a proteger o teatro de uma forma de riso demasiadamente invasora, capaz de contaminar o público de maneira incontrolada e sobretudo gratuita. São estas práticas que evocam o carnaval e levam a "gentalha" a espojar-se em licenciosas exposições de um humor, por isso mesmo, inaceitável. "O teatro, logo que renega as fontes populares e escolhe eliminar a linguagem do corpo da sua língua própria, tem por desígnio a ambição de remodelar o real que ele imita, de produzir sentido, de se tornar útil para com a comunidade dos espectadores e para com a cidade" (Abirached 2003: 11).

Nada de misturas

As fundações do teatro português admitem a bipolaridade picaresca / lírica, já que Gil Vicente, como Rabelais, mistura numa só obra a elite e a corte, para quem escrevia, com o povo que mora nos seus textos; as suas farsas e os seus autos carregam linguagens e comportamentos em princípio antagónicos: o mal cheiroso relaxado para quem contam as aparências e face ao qual se tapa o nariz, que as conveniências ou a razão convidam a menosprezar. Este caminhar lado a lado será rapidamente apontado pela Santa Inquisição, que higienicamente limpará os palcos destas misturas. A separação será assinalável no domínio do texto, mas também na diferenciação do espaço: para uns, edifícios concebidos para receber um auditório educado, para outros, locais informais, ou até a rua, indicados para um público pouco asseado e indisciplinado. Historiadores do teatro vêem aqui a origem da bipolaridade entre o teatro declamado e o teatro ligeiro (cf. Abelho 1965). O teatro de revista teria nascido assim: o fado encontra na rua o teatro de cordel, produzindo formas espectaculares populares que se vão misturar sob a influência da *revue française* a partir de 1850. A especificidade da revista à portuguesa vem daí: mescla de coristas desvendando mais ou menos a anatomia, de música e de actores hábeis na chalaça que fazem desfilar no palco os protagonistas da sociedade

portuguesa da altura. Os personagens são figuras tipificadas que servem para pôr a ridículo a realidade política e social.

Zé povinho, entre atracção e repulsa

É aqui que se anicha o Zé povinho criado por Rafael Bordalo Pinheiro em 1875, que rapidamente se transforma no *compère* mais famoso da revista, fazendo a ligação entre os quadros que a compõem; aquele que João Medina vê como um "totem caseiro e um novo parvo vicentino, xabregas mas manhoso, como uma espécie de soldado Chveick lusitano" (Medina 2006: 206). É um Sancho Pança sem Dom Quixote e, por isso, totalmente à solta a rebolar-se sem complexos na inconveniência; definitivamente parvo rural, pascácio desleixado, com a barba por fazer, com o inconfundível chapéu braguês e evidenciando um sorriso aparvalhado, é tanto bode espiatório como escória, cortiça que flutua na água que corre sob as pontes do poder. Rapidamente se torna em símbolo popular e símbolo colectivo que ultrapassa a própria revista; mas é mais complexo do que parece: aparentemente resignado, há que não acreditar na sua placidez toda teatral; tal como o burro, do qual ostenta a albarda, pode dar um coice a qualquer momento. Suficientemente idiota para não ser credível, insuficientemente inteligente para que se desconfie dele, a ele tudo se pode mandar dizer. Bobo que balança entre o grotesco e o burlesco, rebola-se desavergonhadamente na paródia passando de alhos para bugalhos até ao desnorreamento.

A sua reorganização do real participa numa figuração do *kitsch*, com o disfarce e a falcatrua por convenção, com a valorização da escória em detrimento do essencial. O personagem como modo de representar dos actores que desempenham o seu papel funciona por atracção e repulsa. Isto vai provocar um jogo de cabra cega com a censura, com mensagens codificadas destinadas ao público sôfrego por esse piscar de olhos. O Zé povinho é um parvo a quem se pode mandar dizer tudo porque o pressuposto é que não sabe o que diz. Mas todos, e sobretudo os espectadores, sabem que é um falso inocente que manda bocas ao poder. Este procedimento do *compère* mais importante da revista transita para esta forma de teatro português no seu conjunto. Forma controversa, inscreve-se na ramificação menos reconhecida do teatro português, sendo-lhe a "ligeireza" singularmente prejudicial e cortando-lhe a aceitação do teatro dito declamado. O poder salazarista não parou de sublinhar essa dicotomia que fez tudo para eternizar: "O teatro ligeiro (...) não precisa da política para nada (...) porque a política é sempre a realidade e o teatro ligeiro, cuja matéria-prima é a fantasia, deve ser o sonho, e a irrealidade que nos liberta do quotidiano, dos nossos azedumes e rancores, das nossas divergências" (Ferro 1956: 28). Este teatro não deve, pois, ser levado a sério e deve ser reduzido a um papel de diversão. O Estado Novo vai, assim, usá-lo como uma das válvulas de escape para garantir o poder.

¹ Michel Colucci (1944-1986), artista cómico francês, mais conhecido como Coluche, que marcou toda uma geração com os seus "sketchs" que apontavam o ridículo e as injustiças da sociedade e tomando posição politicamente.



Esófago para a digestão do real

Ser-lhe-ão permitidas liberdades noutras lugares impensáveis, ao mesmo tempo que é rebaixado: uma forma de teatro um pouco grosseiro, grotesco, no qual o público se envilece para melhor suportar as obrigações impostas por outro lado. Mas é um estilo que não deve ser levado a sério, objecto de aviltamento intelectual. Jorge de Sena não diz outra coisa: "É perfeitamente imoral que não aflija ninguém a obscenidade, inteiramente destituída de nobreza, 'escatológica', que se consente aos revisteiros, e que não seja possível tratar a sério, sem obscenidade, os mesmos temas" (Sena 1988: 298).

A triagem operada pela censura e pelo poder é muito hábil e age por ricochete: o teatro de revista, reduzido a um género "baixo" e intelectualmente menosprezado, neutraliza o alcance das mensagens nele contidas e as críticas feitas ao mesmo poder. Comercial por excelência, a revista serviu, em grande parte, de exutório para a sociedade do Portugal salazarista. Sofreu o lápis azul da censura, mas tentou sempre arranjar maneira de se manter no palco. Funcionou como uma espécie de esófago destinado a permitir a digestão dum real insuportável.

Esta reflexão necessitaria mais espaço para ser desenvolvida e completada. Parece-nos que a melhor maneira de a ilustrar e, parcialmente, de a explicitar é citando o monólogo de Herminia Silva no papel de Antígona, na revista *Sempre em pé*, apresentada no teatro Avenida em 1946:

Senhor Robles, não se irrite, eu sou assim! / As tragédias são fadistas para mim! / sem querer recito a Antígona em calão, / sai-me um fado à velha Grécia que nem pão! / Eu bem quero declamar / e até representar / toda armada em grande lasca! / Mas não há nada a fazer, eu sou assim, / vejo as



<

Zé Povinho,
"O Soberano!",
de Rafael Bordalo Pinheiro,
Album das glórias, Lisboa,
Frenesi, 2003, p. 132.

"Em face do Normal",
A paródia, n.º 125,
4 de Junho de 1902,
pp.4-5.

>

barbas do Creonte e fico à rasca! / represento hoje tragédia – e bem! / Podem crer que tenho jeito! / se a Mariana diz que tem, também / quero ter esse direito! / Cá p'ra gente o meu receio / não é ir p'ro Nacional, / é se eu largo uma bojarada em cheio / e o Sófocles fica mal! / As fadistas hoje em dia são assim: / mais Antígonas e Lencastres, *dernier cri!* / E as rainhas são a Amália, para mim / mais a Tresa de Noronha para ti! / Era injusto, era arrelia / ficar eu na chungaria / e esta ideia eu pus em pé: / Já mandei fazer cenários ao Donnat / e vou dar um recital c'o Villaret! / O teatro quer subir, crescer / e isto agora mete pilhas! / Té a mim no Nacional vão ver / na Electra de Cacilhas! / E para eu manter por cá / - olá! - / o meu nome sempre fixe / vou fazer a Miss Bá / - ó pá! - / da calçada de Carriche! (apud Rebello 1983: 100-101)

Referências bibliográficas

- ABELHO, Azinhal (1965), "Teatro popular português", *Éspiral*, n.º 6-7, Verão, pp. 62-69.
- ABIRACHED, Robert (2003), "Le rire sous surveillance", *Théâtres en Bretagne*, n.º 17: *Le rire interdit*, 1.º Semestre.
- FERRO, António (1956), *Teatro e cinema: 1936-1949*, Lisboa, SNI.
- MEDINA, João (2006), *Portuguesismo(s): Acerca da identidade nacional*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- REBELLO, Luiz Francisco (1983), *Portugal anos quarenta*, Lisboa, Editorial Caminho.
- SENA, Jorge de (1988), *O teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70.
- TABUCCHI, Antonio (2000), entrevistado por Maria João Seixas, *Pública*, 2 de Abril, pp. 22-29.

Vigiando manifestações de juventude

O caso da antologia *Novíssimo teatro português* (1962)

Rui Pina Coelho

As encenações, frequentemente espantosas, da dramaturgia moderna nas décadas de 1950 e 1960 foram substituídas, em Portugal, por uma discreta *mise-en-anthologie*. Já que muitos autores e títulos eram simplesmente proibidos, as páginas substituíam os palcos. Jovens amadores de teatro, críticos, professores, escritores, poetas, intelectuais, todos aspiravam a criar um repertório para o futuro. Mas, uma vez que as mais recentes inovações teatrais provenientes do resto da Europa não conseguiam chegar aos palcos, os fazedores de teatro "antologizavam" as suas aspirações. Com este acto, mais do que prestarem uma justa homenagem ao passado e aos seus representantes, olhavam corajosamente para o futuro.

A antologia *Novíssimo teatro português* (1962) é um desses exemplos que davam voz a algum do descontentamento no pós-guerra português. Trata-se de uma colecção de cinco curtas peças, seleccionadas por Ilídio Ribeiro (um homem de negócios e um intelectual): *O general*, de Artur Portela Filho; *O borrão*, de Augusto Sobral; *O museu*, de Fiama Hasse Pais Brandão; *Funerais*, de José Estevão Sasportes; e *O delator*, de Maria Teresa Horta. Esta antologia, inevitavelmente jovem e subversiva, foi surpreendentemente prefaciada pelo reputado (e frequentemente censurado) dramaturgo Bernardo Santareno. A colectânea, ainda que tivesse um eco discreto, cedo representaria um gesto de esperança num teatro que tardava em chegar. Importa, por isso, discutir o papel desta antologia de teatro na árdua tarefa de renovação cénica em Portugal.

O volume foi encomendado e pago por Ilídio Ribeiro, publicada em 1962, na editora Ao Sol. A sua publicação é consequência do entusiasmo criado por uma outra antologia: *Poesia 61*, uma selecção de poemas e, consequentemente, um movimento constituído por jovens poetas, tais como Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz, Fiama Hasse Pais Brandão e Maria Teresa Horta. Estes revolucionaram a poesia portuguesa da década de sessenta, combinando as mais experimentais explorações da linguagem com um voraz comentário político e social. Dito isto, esta antologia de poesia é ainda considerada um dos momentos mais importantes da literatura portuguesa e um dos mais influentes movimentos da

segunda metade do século. De *Novíssimo teatro português* era esperado que se inscrevesse na mesma onda de renovação e que tivesse o mesmo impacto na cena teatral. Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007) e Maria Teresa Horta (n. 1937) apareciam nas duas antologias; e Ilídio Ribeiro seleccionou também textos de Artur Portela Filho (n. 1937), Augusto Sobral (n.1933) e José Sasportes (n. 1937). Não constituíam um grupo nem tão pouco se encontravam regularmente.¹

Todos os cinco seleccionados eram jovens autores que se aventuravam na escrita dramática. Artur Portela (com 24 anos) era, na altura, um jornalista cultural, dirigindo suplementos literários e periódicos como *Vida literária* ou *Europa*, publicando vários títulos de contos ou de crónicas, tais como *A feira das vaidades*, em 1959, imediatamente apreendida pela PIDE pelo seu carácter subversivo. Em 1963, Artur Portela seria o tradutor de *Depoimentos dos "Angry Men"* (*Declarations*), um volume com testemunhos de John Osborne, Colin Wilson, John Wain, Doris Lessing, Kenneth Tynan, Bill Hopkins, Lindsay Anderson e Stuart Holroyd. Na contra-capa do volume, os editores sentiram a necessidade de avisar:

O que resulta deste conjunto de ensaios (...) é, muito mais que a simples cólera de uns quantos jovens em guerra contra uma tradição literária, o seu carácter de testemunho de renovação cultural que se processa hoje em Inglaterra. Poderá o leitor discutir esta ou aquela atitude (...) – poderá inclusive achar um certo grau de irritação em algumas observações, mas não deixará de reconhecer quanto de vitalidade, de arejamento de perspectivas, de desejo de participação, de inconformismo perante a entronização de fórmulas gastas aqui se patenteia.

Augusto Sobral (24 anos) era um jovem estudante de arquitectura e um amador de teatro (com Fernando Amado, de 1956 a 58) e, ocasionalmente, cenógrafo. Em 1961, escreve *O consultório* e, em 1962, *O borrão*, duas peças em um acto "em que Tchekov e Raúl Brandão se encontram com Beckett e Ionesco" (Rebello 1984: 130). Sobral insistirá na sua dramaturgia e, em 1964, verá proibida a sua peça

¹ Maria Teresa Horta, em entrevista ao autor deste artigo, recorda que também Jaime Salazar Sampaio estaria numa na lista de hipotéticos colaboradores, mas que não lhe era possível na altura; contudo, este seria incluído numa antologia de propósitos similares, compilada por Artur Portela, José Sasportes e Artur Ramos, com textos de Salazar Sampaio (*Nos jardins de Alto Maior*), Teresa Rita Lopes (*Três fósforos*) e Artur Portela (*A rotativa*), publicada em 1962, intitulada *Teatro 62*. Guimarães Editores (Lisboa); e Jaime Salazar Sampaio aparecerá também no volume *Teatro de novos*, com peças deste (*O pescador à linha*) e de Augusto Sobral (*O consultório*).

Os degraus, uma versão moderna do mito de Prometeu em que os valores do regime fascista eram problematizados.

Fiama Hasse Pais Brandão (24 anos) era uma estudante universitária que colaborava com diversos jornais. Por aquela data, ultimava a publicação da peça *Os chapéus-de-chuva*, que receberia o Prémio Revelação da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais, "em que o individualismo anarquista dos textos anteriores evolui no sentido de um propósito de intervenção no processo histórico em curso" (Rebello 1984: 51). Depois disso, escreveria ainda crítica teatral e estaria ligada ao grupo de teatro da Faculdade de Letras de Lisboa que daria origem ao Teatro da Cornucópia. Também estará ligada ao Teatro Experimental do Porto e participará nos seminários de Adolfo Gutkin, em 1970. Em 1974, será uma das fundadoras do Grupo Teatro Hoje.

José Estevão Sasportes (25 anos) também era colaborador de jornais culturais, como crítico de teatro e de dança. Publicava, então, vários ensaios sobre dança, criando, mais tarde, obras de referência nesta área, tais como *História da dança em Portugal* (1970) e *Pensar a dança* (1983).

Maria Teresa Horta (24 anos) colaborava também com vários periódicos, mas era essencialmente uma poetisa. Publicou na *Poesia 61* e, em 1972, será uma das chamadas "Três Marias" (com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa), autoras da polémica experiência romanesca *Novas cartas portuguesas*, considerada pelo regime como ofensiva, imoral e pornográfica.

Formalmente, o traço estruturante do volume antológico é uma forte relação com o teatro dito do absurdo e uma ênfase nas potencialidades líricas do drama. Ainda que as cinco peças sejam acompanhadas por um sinuoso comentário político.

O general, de Artur Portela, é escrito com uma veia humorística e ocupa-se de um líder sul-americano que está debaixo do ataque de forças revolucionárias. Durante esse ataque, o pintor que lhe faz o retrato abdica subitamente da sua atitude reverencial quando descobre que este estranho general é um amante de música jazz, "que tem uma discoteca e que distingue Armstrong de Miles Davis" (26). Dando voz a uma ideia geral, o pintor descredibiliza

a força do líder alegando que a música jazz é "uma planta venenosa que cresce no seu peito blindado" (27). Uma vez liberto da música e após destruir todos os seus discos, este General recebe o líder da Oposição Moderada, enquanto, nas ruas, a revolução armada se aproxima. À medida que o perigo aumenta, surge um representante americano que procura urânio. Na iminência de perder o poder, o General foge em direcção ao exílio, deixando o país entregue aos interesses estrangeiros e às forças revolucionárias. Esta bizarra caricatura de Portugal surpreende pelas referências abertas ao regime salazarista. Ainda que seja uma representação bem-humorada, irónica e farsca das reais condições de vida, a sua crítica era óbvia, parodiando as políticas interna e externa portuguesas.

O borrão, de Augusto Sobral, deve o seu ímpeto à dramaturgia de Beckett e de Ionesco. A situação é elíptica: depois de uma longa conferência, um Conferente e um Presidente acabam sozinhos com um Velho que, acidentalmente, faz um borrão sobre o seu nome num cartão. Tudo isto contribuirá para um estado de grande ansiedade, escalando até à morte do Velho. Nos diálogos, esta personagem apresentar-se-á como viúvo e como um guarda-livros reformado que encontra nas conferências uma boa maneira de convívio. O tema esconde uma reflexão sobre a luta dos intelectuais e artistas de toda espécie que são objecto de censura em sociedades vigiadas. A peça despertou interesse e, ainda mesmo antes de ser publicada nesta antologia, foi estreada pelo Cénico de Direito com encenação de Moraes e Castro (em 1961), um encenador com ligações ao Partido Comunista Português; e foi mais tarde apresentada no Festival de Nancy

Em *O museu*, Fiama Hasse Pais Brandão apresenta uma visita ao museu de Antropologia Histórica em três cenas. As primeiras duas, intituladas, respectivamente, "Os bons sentimentos" e "Os Maus sentimentos", mostram quadros em que um Cicerone nos acompanha na visita a um Alto Magistrado e a um Criado. O tom é absurdista e carregado de segundos sentidos. No quadro final, há um Banquete; durante a refeição, um grupo de convidados conversam evasivamente e sem uma clara relação dialógica. Discutem alegremente diversos assuntos para concluir:

"Já não se pode respirar aqui. Todos fechados numa sala tão pequena. / É preciso sair daqui. É necessário a liberdade. / Já estamos fartos. / Sujeitámo-nos a ficar aqui tempo demais. / Vamo-nos embora todos. / Embora. / Já não é sem tempo" (77).

A peça de José Sasportes, *Funerais: Uma fantasia macabra*, é uma divertida distopia sobre o poder. Após a morte de um Patrão, surge um cortejo fúnebre constituído por Acompanhadores, uma Velhinha, um Senhor de Luto, Carregadores e um Professor de Botânica. Este lamento será o motivo para destilar alguns costumes do Portugal de então, tais como o provincianismo, o apelo à emigração e, muito particularmente, o retrato de uma sociedade assente em tradições antigas e regida por velhos. Mais uma vez, os diálogos são evasivos e extremamente líricos, aproximando-se quer do drama poético quer do teatro do absurdo

O delator de Maria Teresa Horta é, provavelmente, o texto mais incisivo e o mais amadurecido do volume. A poesia aqui é menos presente e esta peça curta é um bom exemplo do realismo socialista na dramaturgia portuguesa. Num cenário naturalista, um grupo de jovens revolucionários prepara um ataque a um regime totalitário. Entretanto, a suspeita de que existirá um delator entre o grupo aumenta. Esta intriga simples será o veículo para discutir a verdadeira natureza dos motivos revolucionários e os projectos de futuro. A dada altura, um dos personagens, Jaime, diz:

Uma revolução não se faz por desporto ou heroísmo, Miguel. Na revolução, cada um de nós só conta num conjunto, nunca individualmente. Não se faz o que gostamos, mas o que for melhor para essa revolução. Queres a liberdade, a razão, o direito, apenas para ti?" (109)

Inês, a personagem central, uma jovem mulher que simboliza a honestidade e a pureza dos ideais revolucionários, perante a destruição do seu grupo, grita:

Eu não quero revoluções para me entreter, nem colaboro nelas por obrigação, amo-as neste país, agora, porque há

homens que precisam delas, aqui. Apenas uma e tudo poderia ser diferente... Não as provoco sem serem necessárias nem fujo quando é necessário lutar! (127)

Este texto mereceria, certamente, da parte dos agentes de censura alguma atenção. É por isso que, tal como recorda a autora, foi representado apenas duas vezes por um grupo de amadores do Bairro do Castelo, Lisboa, em 1964. Eram acções pequenas, locais e subversivas: encenar peças, debater política, publicar antologias, tudo contribuía para um esforço global de renovação cultural e ideológica.

Apesar do pouco sucesso que estas peças acabaram por ter no que diz respeito à sua visibilidade em palco, motivarão, aquando da sua publicação, recensões solidárias e, sobretudo, inspirarão um debate sobre o novo teatro em Portugal. Ainda que João Gaspar Simões tenha recebido duramente os textos, Artur Ramos (com Paulo Renato) organizará um debate com os autores que publicará no *Jornal de letras e artes* (31 de Janeiro de 1962). Os autores discorrem sobre os motivos revolucionários de cada um dos textos, sobre a sua escrita teatral em diálogo com o actor e o encenador. No final, questionados sobre a qualidade das peças, Ramos responderá: "Considero *A rotativa*, de Portela, superior a *O general*, da peça da Fiama não gosto e a do Sasportes está no limite. A da Maria Teresa Horta considero-a um esboço imperfeito de uma peça grande. A peça do Sobral já foi apresentada". Paulo Renato, perante a mesma questão articula: "Li-as mais do ponto de vista do encenador. Gostaria de fazer uma experiência. Como actor, nenhuma me interessou". De resto, vários críticos se pronunciaram sobre a antologia, ora louvando a iniciativa, ora identificando algumas fragilidades nas peças. Álvaro Salema escreveria que "o teatro que se representa no volume é 'novíssimo' na idade. Mas, em face dele, parece prematuro falar em 'novíssimo teatro português'" (*Diário de notícias*, 22 de Agosto de 1962). Urbano Tavares Rodrigues analisa as peças buscando-lhes a marca da renovação e, essencialmente, das transformações próprias do teatro jovem: "tal transformação pode ser ao nível social e moral: a transformação de uma mentalidade, a de uma concepção



da vida ou da sensibilidade, da forma como se vêem, como se recebem e se julgam sensorialmente as coisas. E isto significa mudança de estilo" (*Jornal de letras e artes*, 13 de Junho de 1962). António Quadros descobre nesta antologia "peças de tipo experimental nas quais os seus autores ensaiaram processos, formas de diálogo, estilos. Pode dizer-se que nenhum se impõe por si mesmo, mas todos revelam qualidades, sobretudo virtualidades" (*Diário popular*, 3 de Maio de 1962). Dórdio Guimarães distancia-se daqueles que consideram que a antologia "se divorcia na totalidade de todas as características de teatro (?) [sic], apenas se limitando em ser um pretensioso conjunto de textos literários, proclamando uma absurda nova técnica cénica (?) de muito má qualidade e de impraticável encenação", para considerar que "o que há de mais válido e meritório (...) é a tentativa de revalidação de certos elementos funcionais de teatro, a reacção a um marasmo tradicionalista que infelizmente achaca e adormece muitos objectivos de existência. Esse impulso reactor é a [sua] principal e mais útil qualidade" (*Diário popular*, 12 de Julho de 1962).

Bernardo Santareno, no prefácio do volume, de uma maneira algo conciliatória, explica:

O teatro de hoje (...) decide-se por um de dois caminhos fundamentais, ou hesita na encruzilhada de ambos. Uma destas vias é seguida pelos dramaturgos que, observando a vida social que os rodeia, dela dão testemunho "interessado" (...). O segundo caminho por onde se processa o teatro moderno é percorrido por aqueles dramaturgos que, fora da zona de tensão criada por uma qualquer ideologia (...) se

deixam afundar, segundo o peso da gravidade psicológica dos seus seres solitários, abandonados de toda a sociabilidade autêntica: estes realizam a descida aos infernos (...). (5)

Mais adiante, concretiza:

[O] teatro português não pode deixar (...) de percorrer um destes dois caminhos: por isto mesmo, ele não poderá ser outra coisa que não seja denúncia em primeiro lugar, e depois, esperança político-social (ou religiosa) ou contemplação desesperada do absurdo. (7)

Terminando com um apelo aos censores: "Amem um pouco mais as nossas tentativas de teatro" (9). Não consta que o amor fizesse parte da agenda dos agentes censores, mas ainda assim ficava a nota de que estas tentativas de renovação teatral, neste particular, protagonizadas por jovens, reclamavam a sua quota-parte num mundo que lhes era vedado mas que teimosamente reivindicavam.

Referências bibliográficas

- REBELLO, Luiz Francisco (1977), *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, Seara Nova.
- (1984), *100 Anos de teatro português (1880-1980)*, Porto, Brasília Editora.
- MARTINS, Armando (1951), *O teatro moderno*, Porto, Livraria Simões Lopes.
- REIS, Carlos (1983), *O discurso ideológico do neo-realismo português*, Coimbra, Almedina.
- VILAÇA, Mário (1967), "Panorama do teatro português contemporâneo", in *Teatro contemporâneo: Problemas do jogo e do espírito*, Coimbra, Vértice.
- RIBEIRO, Ilídio (org.) (1962), *Novíssimo teatro português (O general, de Artur Portela Filho; O barrão, de Augusto Sobral; O museu, de Fiama Hasse Pais Brandão; Funerais, de José Estêvão Sasportes; e O delator, de Maria Teresa Horta)*, prefácio de Bernardo Santareno, Lisboa, Ao Sol.
- OSBORNE, John, LESSING, Doris, WILSON, Colin, et al. (1963), *Depoimentos dos "Angry Men"*, trad. Artur Portela Filho, Lisboa, Editorial Presença.

Metáforas de um drama histórico

O Judeu, de Bernardo Santareno

Cristina Abranches Guerreiro

Entre as vozes que, no panorama do teatro português do século XX, contrariaram o silêncio imposto pela censura, Bernardo Santareno será decerto um dos nomes cimeiros. Perseguido e forçado ao exílio pelas suas convicções políticas, considerava *O Judeu* a sua obra dilecta: a vida do célebre dramaturgo setecentista condenado pela Inquisição (que a Camilo inspirara um romance histórico) serviu de pretexto para uma reflexão sobre a intolerância e ausência de liberdade que também caracterizavam o seu próprio tempo.

Nascido em 1705, no Rio de Janeiro (onde os avós paternos, abastados cristãos-novos, se tinham instalado no segundo quartel do século XVII), António José da Silva veio, com a família, para Lisboa em Outubro de 1712, quando sua mãe, Lourença Coutinho, acusada de judaísmo, foi enviada para a capital do reino, para aí ser julgada pelo Santo Ofício.

Em Agosto de 1726, estudante de leis em Coimbra, António foi, pela primeira vez, preso e torturado pela Inquisição. Ajudado por amigos influentes, é libertado a 13 de Outubro e forçado a abjurar o judaísmo. Terminados os estudos, em 1728, volta a Lisboa, para exercer advocacia com seu pai. Desenvolve paralelamente (entre 1733 e 1738) uma carreira literária, reagindo com a força da escrita contra o despotismo que o persegue numa sociedade que considera injusta. Criador de óperas para as marionetas do Teatro do Bairro Alto, torna-se um dos maiores autores dramáticos portugueses (e, depois de Gil Vicente, um dos mais representados), pela riqueza e vivacidade dos seus diálogos, pelo cómico de personagens e situações e pela força crítica da sua verve satírica.

A 5 de Outubro de 1737, por denúncia de Leonor Gomes (uma escrava negra a quem recusara carta de alforria), é de novo preso, com a mãe e a esposa (sua prima Leonor Maria de Carvalho). Durante um ano, enclausurado no Paço dos Estaus, é acusado de práticas judaizantes, torturado e, finalmente, condenado à pena capital.

A sua sentença foi lida a 16 de Agosto, poucos dias antes de ser queimado nas piras da Inquisição, como "judeu, relapso e negativo", mas também por causa da sua prosperidade económica (Santareno 1978: 135), e da crítica política e religiosa da sua obra (*Ibidem*: 225), que as multidões aplaudiam reconhecendo as alusões veladas a personagens do seu tempo, que suscitavam o riso. No auto de fé do Campo da Lã, a 18 de Outubro de 1738, a confissão das suas culpas valeu-lhe ser estrangulado antes de se tornar pasto das chamas. Sua mãe morreria pouco depois; levando consigo a filha, a viúva do dramaturgo procurou refúgio na Holanda, onde os judeus não eram vítimas de perseguição.

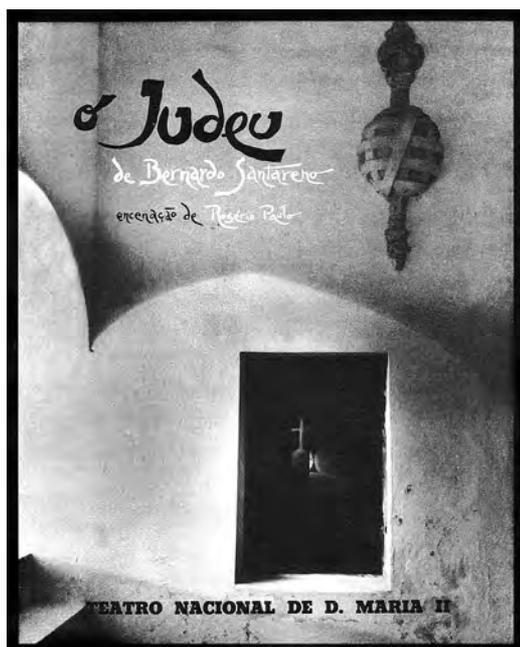
Na imagem do iníquo tratamento infligido pela Inquisição ao poeta setecentista, Bernardo Santareno transpõe, quase sem metáfora, a situação que a ditadura impunha aos homens de letras do século XX. Editada pela primeira vez em 1966, a narrativa dramática *O Judeu* ecoava um hino à liberdade, impossível de encenar numa das mais severas fases da repressão: recorde-se que, no ano anterior, fora extinta a Sociedade de Escritores (a cuja direcção Santareno pertencia) e tinham sido suspensas as representações de *O motim*, de Miguel Franco; proibida fora também a circulação das peças *A estátua* e *A guerra santa*, de Luís de Sttau Monteiro, a quem a censura prendera, além de encerrar a editora que as dera a lume.

Durante todo o ano de 1980, ansioso por ver representada a sua obra-prima (cuja versão integral, em três actos, preencheria cerca de cinco horas de espectáculo), Bernardo Santareno trabalhou com o encenador Rogério Paulo numa redução do texto a dois actos, numa adaptação cénica que findaria após a morte do dramaturgo, com a colaboração de Luiz Francisco Rebello.

Três meses e meio de ensaios conduziram a uma espectacular produção com setenta figuras em palco (entre as quais trinta e um actores, muitos dos quais escolhidos pelo autor), uma cuidada caracterização de época (com cerca de três centenas de magníficos figurinos, concebidos



<

Bernardo Santareno,
1920-1980.

<

Capa do programa de
O Judeu,
de Bernardo Santareno,
enc. Rogério Paulo, Teatro
Nacional D. Maria II, 1981.

por António Alfredo), fruto de um minucioso trabalho de pesquisa, que incluiu a recuperação do Hino da Inquisição, cantado em Latim pelo coro da Universidade de Lisboa dirigido por Francisco d'Orey.

A 20 de Fevereiro de 1981, *O Judeu* subia, pela primeira vez, à cena, no Teatro Nacional D. Maria II. No início de cada representação, para situar a assistência no tempo e no espaço da acção, descia sobre o palco uma enorme tela com uma gravura da época, sobre a qual se liam as seguintes palavras: "Palácio dos Estaus – Sede da Inquisição em Lisboa. Sobre as suas ruínas foi construído o Teatro Nacional D. Maria II". Por ironia do destino, a ficção recriava a realidade, no mesmo local em que fora encarcerado e condenado à morte o protagonista do enredo. Presença constante, e espécie de *alter ego* do autor entre as

personagens do drama, é Francisco Xavier de Oliveira (no texto designado por Cavaleiro de Oliveira), um intelectual no exílio (em vão perseguido e queimado em efígie pela Inquisição), que desempenha as funções de "narrador-comentador" (*Ibidem*: 38).

A propósito da *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (a primeira obra dramática do Judeu, levada à cena em 1733), o "narrador-comentador" sublinha a crítica literária aos poetas sem inspiração nem talento, "ocos e empoados", "panegiricadores de El-Rei", que os enche de favores (*Ibidem*: 143): após a vitória de D. Quixote sobre tais inimigos da literatura, o inculco Sancho decide escrever um poema sobre a batalha – "um zurro" semelhante às criações desses escritores sem arte (*Ibidem*: 145).

No segundo acto, um outro excerto da mesma ópera de António José da Silva (*Ibidem*: 146-153; cf. 92) ilustra a imagem da tirania na época do poeta, com as suas vítimas inocentes, as testemunhas falsas, a tortura física e psicológica. Senhor da Ilha dos Lagartos, onde a justiça é vesga, Sancho Pança não ouve as queixas dos que vêm pedir-lhe justiça, e a violência de que é capaz inspira-lhe a pena capital. Segundo o "narrador-comentador", Portugal é semelhante à Ilha dos Lagartos (*Ibidem*: 154). Ergue-se a voz do Judeu, para chamar ao rei grande governador da Ilha dos Lagartos. O seu público reconheceria em tal cena uma metáfora do injusto poder da Inquisição; o leitor/espectador da peça de Bernardo Santareno associar-lhe-á inevitavelmente a imagem das vítimas da Polícia de Intervenção e Defesa do Estado Novo.

No início do terceiro acto, perturbantes imagens oníricas agitam o sono da mãe do Judeu. Entre as anotações cénicas, Bernardo Santareno menciona alguns recursos para sublinhar o pesadelo da personagem:

Num *écran* que surge ao fundo, serão projectados fragmentos de filmes-documentários dos campos de exterminação nazis para judeus, durante a última guerra. As imagens escolhidas,

que serão autênticas, mostram os massacres de judeus nas câmaras de gás: massas imensas de vítimas, esfarrapadas ou nuas, movendo-se como num pesadelo, sem elementos precisos no vestuário, ou outros, capazes de as temporalizar numa época determinada. Pormenores de horror: o medo angélico das crianças, o rosto da morte nos seres jovens e belos, o misticismo messiânico dos velhos. O som e a luz criarão a necessária unidade entre as imagens fílmicas e as personagens vivas do palco: as cenas projectadas devem sair de dentro de Lourença, da raiz da sua angústia como ondas de pavor. Ouvir-se-á, durante a projecção, o velho canto de amor judaico: *Shema Yisrael Adonoi Elohenu Adonoi Echod...* Ao ritmo feroz dos tambores de guerra, uma Voz Trágica irá rememorando os nomes malditos dos campos de extermínio. (*Ibidem*: 158)

Ao comentar a vida do Judeu, o narrador tece comentários que não se confinam ao Portugal do século XVIII: "Portugal pode comparar-se a um relógio atrasado pela malícia e perversidade daqueles que têm a carga dar-lhe corda" (*Ibidem*: 38). Reconhece-se a ironia trágica da sua esperança, ao imaginar a ventura dos cidadãos do século XX: "Ai, como vos amo, admiro e invejo, a vós, para quem estes crimes nefandos do Poder mais não serão que as sombras dum pesadelo, vindas da noite álgida do passado, e logo desfeitas pelo Sol claríssimo dos luminosos dias que então vivereis" (*Ibidem*: 46). Confiante no futuro,

imagina o julgamento que sobre as atrocidades do Santo Ofício formularão "aqueles felizes mortais que terão a dita imerecida de viver no Portugal do século XX" (*Ibidem*: 90): "E vós outros, Portugueses ilustrados e livres, que todos o sereis nesse formoso século XX..., haveis de nos pensar e lamentar" (*Ibidem*: 202).

Santareno aproxima o passado e o presente, jogando com a ambiguidade de muitas falas do Cavaleiro de Oliveira. A pergunta retórica "Com que cara pode El-Rei exigir do povo que dê a vida, nas guerras, para defender e garantir Portugal? (...) Para defender aqueles mesmos ideais que lhes mantêm as cadeias nos pés e nas mãos?!" (*Ibidem*: 72-73) é também uma alusão à guerra colonial. A imagem da ditadura do Estado Novo perpassa claramente no desabafo: "Na Europa civilizada, Portugal é a fortaleza do Medo; espiões e polícias os seus alicerces e guarda!" (*Ibidem*: 94)

Tão válida no século XVIII como no século XX é a última exortação do "narrador-comentador": "Iluminai o povo de Portugal" (*Ibidem*: 237). Neste derradeiro apelo, ecoa a esperança (intemporal) da justiça: "Lutai, combatei com quanto alento tiverdes, para que os atrozes acontecimentos que aqui me ouvistes contar não mais voltem a acontecer neste provado Reino!" (*Ibidem*: 255).

Referência bibliográfica

SANTARENO, Bernardo (1978), *O Judeu*, Lisboa, Ática.

O herói político e o público

Marta Brites Rosa



<
Capa da primeira edição de *As mãos de Abraão Zacut*, Lisboa, Ática, 1968.

Capa do programa do espectáculo *As mãos de Abraão Zacut*, Teatro Estúdio de Lisboa, 1969.
>

Quando hoje lemos ou assistimos à representação de uma peça historicamente datada, transportamos para essa leitura uma carga significativa tão grande que esperamos que a peça justifique todas as nossas pré-leituras e é difícil perceber que impacto a mesma peça teve num público virgem.

Em 1968, Sttau Monteiro publica a sua sétima peça de teatro, *As mãos de Abraão Zacut*. Todas as suas peças anteriores tinham sido alvo da censura: as editoras responsáveis pela sua publicação eram invadidas e os exemplares apreendidos ou proibida a sua venda e representação. As razões para essas proibições foram maioritariamente políticas, embora a linguagem obscena, a ridicularização das instituições religiosas e militares e a crítica acerada contra o regime político tenham contribuído generosamente para tal perseguição.

É sobre o público "virgem", que sofreu o primeiro impacto, que fez a primeira leitura da peça e lhe atribuiu a carga histórica que agora tem, e a quem a mesma peça se dirigia, que nos vamos debruçar. Um público que era composto não só por espectadores, mas também por censores e jornalistas.

Esta peça foi escrita depois de Luís de Sttau Monteiro ter estado na prisão. Após a sua libertação, sentiu que era incapaz de prosseguir a sua vida sabendo que tantos outros continuavam presos. O que a peça retrata é isso mesmo: a impossibilidade de uns viverem livres enquanto

outros não têm essa mesma liberdade, bem como a degradação moral e social que surge quando é vital lutar pela sobrevivência (ou quando sobreviver é o único objectivo). David Levi é a personagem que irá encarnar esse dilema: vivo em liberdade enquanto outros morrem privados dela?

As mãos de Abraão Zacut passa-se num campo de prisioneiros. Vários indícios cenográficos e textuais conduzem aos campos de concentração nazis, sendo que todas as personagens da peça são judeus e foram aprisionadas por causa das suas crenças religiosas. Uma dessas personagens, Abraão Zacut, consegue motivar os outros prisioneiros a tentar a fuga de um deles. Esta tentativa resulta na evasão, de David Levi e na morte de Abraão Zacut. Uma vez em liberdade, David Levi sente-se angustiado pela situação dos outros prisioneiros e regressa à prisão, onde os procura motivar para uma nova insurreição e consciencializá-los da responsabilidade que têm perante a situação em que se encontram. Com dificuldade, consegue libertá-los da degradação espiritual e desalento e uma nova fuga é preparada, sem que o público conheça o seu desfecho.

A 18 de Dezembro de 1969 o Teatro Estúdio de Lisboa estreia a peça *As mãos de Abraão Zacut*. Trata-se da primeira peça de Luís de Sttau Monteiro a ser estreada com cortes mínimos antes do 25 de Abril. Contudo, apesar desta primeira aparência de abertura, existe por detrás

Marta Brites Rosa é Mestre em Estudos de Teatro e investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, colaborando no projecto da CETbase.

um longo processo, registado sob o n.º 8741, da Inspeção dos Espectáculos do SNI (Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo). Após uma primeira reprovação, em Agosto de 1968, a encenadora Luzia Maria Martins pede novamente autorização para a representar, tendo o processo terminado em Novembro de 1969 (mais de um ano depois). Para a decisão final foi pedido que a peça fosse lida por vários membros da Comissão de Censura, o que resultou num dossier recheado de críticas e opiniões, que nos permite saber, de uma forma inequívoca, o valor que os censores atribuíam ao teatro político, a natureza dos itens que baniam e aqueles que eram considerados inofensivos.

As razões para a reprovação caem invariavelmente sobre a linguagem obscena, ofensas à religião cristã e instituições militares e aviltamento da condição humana. Há também as reprovações que afirmam que a temática da peça não se adequa à realidade portuguesa, nem à história nacional (argumento acompanhado geralmente por uma crítica positiva à estrutura dramática). No final dos relatórios, aponta-se a instigação à violência e o tom de contestação política e social, referindo que palavras como "liberdade, perseguição e cadeia" aparecem demasiadas vezes.

Por um lado, ao proibirem a representação, os censores admitem que o governo se torna um objecto possível da crítica, validando os motivos para se falar em privação de liberdade; por outro lado, caso se recusassem a ver ali um ataque à política do governo coevo, seriam obrigados a aceitar a apresentação da peça. E este paradoxo, no final, é o motivo para a sua aprovação.

Apesar de uma passagem quase incólume pela censura, foram enviados aos jornais pedidos de que não comentassem o teor político da peça. Na imprensa da época o espectáculo foi analisado segundo vários planos: encenação, direcção de actores, cenário, movimento, etc. No entanto, vários críticos sublinharam o valor político da peça como "susceptível de esclarecer o presente e estimular os contemporâneos a uma acção construtiva" (Rodrigues: 1970). Tratava-se do tal poder de incitamento que os próprios censores já tinham identificado. Porque nela se percebe que "o facho da batalha se transmite: quando tomba aquele que o sustenta, outro se ergue do exército das trevas para o render na luta dos oprimidos contra os opressores."; e ainda: "os carneiro de Hilter (...) são todos os que ontem, ou hoje, desrespeitam e

aviltam o seu semelhante, são as polícias políticas quando se tornam instrumento da degradação do Homem." Naturalmente, as polícias políticas aqui referidas são uma clara referência à PIDE. Há, portanto, uma identificação imediata entre o ambiente da peça e o ambiente histórico de Portugal em 1969.

A questão da recepção é fundamental na peça, porque se trata de um género que pretende interagir com o público, "movê-lo". Na mesma crítica ao espectáculo podia ler-se que "o público ouvia (...) aquilo que há muito desejava ouvir. Participava assim no espectáculo": o público entrava na sala de espectáculo como alguém que ignorava propositadamente o sofrimento dos outros; e saía transformado em soldado do mesmo exército de Abraão Zacut.

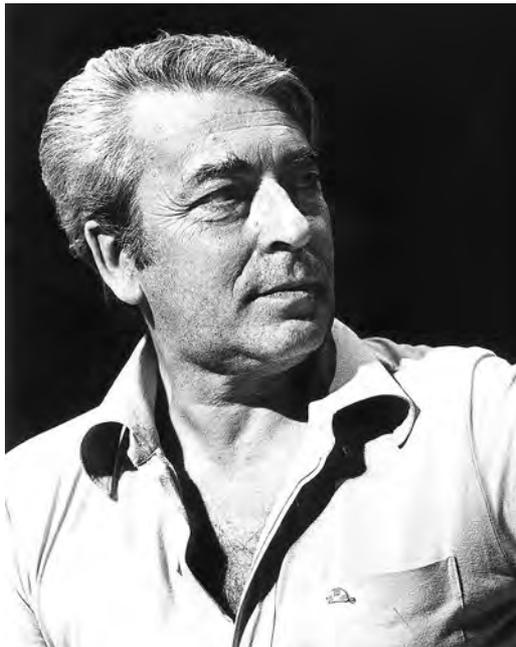
Outra crítica confirmava as opiniões anteriores: "a peça de SM pretende operar a transformação do espectador no actor que acaba de a 'escrever' na vida real (Jorge Strecht Ribeiro, *Vértice*)". Stretch Ribeiro reforçava que era a natureza positiva de David Levi que criava uma maior identificação e que era ele que conduziria o público ao mesmo destino do herói.

Abraão Zacut é uma personagem sem grandes características físicas ou psicológicas que não aquelas que o igualam a qualquer pessoa. Assim, se o Abraão Zacut da peça motivava as outras personagens, porque não seria ele capaz de motivar um público que se identificasse com aquelas sensações? Que também se encontrasse descontente, coarctado?

Foi esta questão que assustou os censores e que os levou a pedir a sua reprovação. Foi ela que originou a polémica com os que acreditavam no poder do espectáculo sobre o público português e temiam que este incentivasse a contestação política que já se vinha sentindo.

Mas a palavra de um dos censores, Geraudes Cardoso, sobrepôs-se, sendo que o seu argumento principal era o de que ao proibir aquela peça estar-se-ia a validar a identificação entre a estrutura da peça e as instituições portuguesas. Segundo ele, se o objectivo era demonstrar que Portugal era uma Democracia e que não havia repressão política, impunha-se permitir a apresentação da peça ao público. O censor acreditava também que, ao ser apresentada, ela perderia todo o seu valor de contestação.

Na sua entrada em cena, reconhecemos Abraão Zacut como alguém que é aprisionado sem razão, um pai, que



<

Ensaio de

As mãos de Abraão

Zacut, Teatro Estúdio de Lisboa, 1969, reproduzida no programa do espectáculo.

Luís de Sttau Monteiro, 1926-1993 [Arquivo do TNDMII, direitos reservados].

>

para salvar o filho, o nega como tal: facilmente identificamos que tipo de pessoa é aquela e aquilo por que passou. Os espectadores tinham conhecimento histórico para o fazer e também para reconhecer e identificar os breves episódios que são relatados pelas personagens: a história recente da perseguição dos judeus pelas forças nazis permitia reconhecer as emoções expressas no palco. Contudo, aquele público não se poderia identificar realmente com aquelas personagens, pois nenhum deles teria pessoalmente vivido aquela situação. Assim, os únicos sentimentos seriam empatia e compreensão.

A certa altura do espectáculo, o espectador leva o primeiro soco no estômago: uma personagem acusa as outras de não terem feito nada enquanto o mal não lhes tocou de perto. Antes não se preocupavam com os perseguidos, "enchem as panças e iam fazer a digestão para o teatro" (Monteiro 1968: 90) – exactamente aquilo que o público está a fazer nesse momento. Pouco depois, após a narração do assassinio de uma criança de cinco anos pelos soldados, as personagens retomam a mesma imagem: "A esta hora os teatros estão a abarrotar de gente (...) gente como nós éramos". Temos nestas falas a primeira identificação das personagens com o público e o primeiro alerta para a possibilidade de um dia os espectadores se encontrarem naquela situação. Esta tirada não é um aviso para quem naquele momento está atrás da quarta parede, mas sim uma praga rogada com ódio. As personagens desejam a todas as pessoas que naquele momento assistem a espectáculos de teatro (e que ignoram propositadamente a situação dos oprimidos) que um dia também elas sejam aprisionadas, humilhadas, privadas da família, vejam os filhos morrer, matem o seu semelhante para salvar a pele.

Desta forma, o presente, o instante actual em que público se encontra, é convocado para o palco e o espectáculo deixa de ser apenas um objecto para o qual se olha, mas um presente/futuro paralelo onde um dia o público se poderá encontrar.

A "praga" é uma estratégia dramática para aproximar rapidamente o público daquilo que as

personagens sentem no momento e de o "forçar" a agir por sentir na pele aquilo que não vive: o inconsciente da personagem não existe senão em relação directa com o investimento que o espectador efectua ao instalar-se ele mesmo dentro dessa realidade teatral. É por aqui que a representação produz um efeito poderoso sobre o espectador: a participação afectiva na vida da personagem, como se fosse sua, dispensando os esforços e os riscos com os quais seria confrontado se ele próprio se tivesse de a viver, mas permitindo teoricamente tomadas de decisão e de partido.

No acto II, é novamente retomada a interacção com o público: David Levi, em liberdade, recorda (em voz off) as frases anteriormente proferidas em relação aos públicos de teatro (representantes de todos aqueles que são indiferentes aos problemas dos outros, enquanto esses problemas não lhes tocam pessoalmente). Uma personagem aponta directamente para o público e pergunta às outras personagens: "Vêem alguém capaz de arriscar um dia de vida seja por quem for? Não, não! Só quando chegar a vez deles serem presos é que abrem os olhos" (Monteiro 1968: 159).

Tudo isto se passou dentro do nível da peça. Da peça para o público, apenas uns puxões de orelhas e uns abanões para abrir os olhos: foi duas vezes mencionado no palco, em ambas em tom irónico, negativo e ameaçador. Se houve relação entre os dois, não foi simpática, mas antagonica. O fruto deste antagonismo é a criação no público de uma possibilidade de perspectivar aquele mundo visto no palco, como o seu futuro próximo, se não fizer nada por si antes que seja tarde demais.

Referências bibliográficas

- MONTEIRO, Luís de Sttau (1968), *As mãos de Abraão Zacut*, Ática, Lisboa.
- RIBEIRO, Jorge Strecht (1970), "C.I.T.A.C. - XII Ciclo de Teatro - *As mãos de Abraão Zacut* pela Companhia do Teatro Estúdio de Lisboa", *Vértice*, n.º 19, Março, pp. 253-254.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1970), "Teatro autêntico - *As mãos de Abraão Zacut*" in *Seara Nova* n.º 1492, Fevereiro, pp. 64 e 65.

Uma relação tempestuosa com o poder político

Teatro, política e religião no reportório dos primeiros anos do TEC

Maria João da Rocha Afonso

¹ Para uma visão mais abrangente da organização das autoridades encarregadas de exercer a censura, ver Alexandra Assis Rosa "Politicamente só existe o que o público sabe que existe". Um olhar português sobre a censura: Levantamento preliminar" (no prelo) e Ana Cabrera "A censura ao teatro no período Marcelista", *Estudos de teatro e Censura Portugal – Brasil, Media & Jornalismo*, Revista do Centro de Investigação Media e Jornalismo, n.º 12.

Maria João da Rocha Afonso é Investigadora do CETAPS onde desenvolve investigação na área da Tradução Literária (Teatro) e Estudos Anglo-Portugueses. Foi professora da FCSH/UINL e da EPTC, onde ensinou, entre outros temas, História do Teatro. Trabalha como tradutora e está actualmente a fazer o tratamento do espólio do actor Luís Jacobetty para a Câmara Municipal de Cascais (Fundo da Casa Reynaldo dos Santos, Parede).

Em 1965, já com trinta e oito anos de regime ditatorial de direita, Portugal vivia momentos pesados devido ao desenrolar da guerra colonial e das consequências que dela resultavam, bem como ao extenso período de vigência do regime que, ao longo de sucessivos actos legislativos, construiu e pusera em prática todo um sistema de controlo e vigilância do Estado e da liberdade de pensamento que levantava sérios obstáculos a quem desejasse esboçar uma atitude mais livre. Isto, aliado ao isolamento político, tinha ainda como consequência a dificuldade de penetração de ideias e obras importantes da vida cultural internacional. Aos pilares Pátria e Autoridade, juntava-se ainda Deus – a religião – que determinava muita da definição dos códigos vigentes.

No presente caso, interessa-nos todo o *corpus* de leis relativas à censura que, tendo tido a tutela de vários organismos ao longo das várias décadas, em 1965 se encontrava sob a alçada Secretariado Nacional para a Informação que, por sua vez, titulava a Direcção-Geral dos Espectáculos, organismo responsável por fazer aplicar e vigiar as leis da censura relativas à actividade teatral. Neste sistema, estavam envolvidos ainda a Presidência do Conselho de Ministros, o Ministério da Educação e, como já foi referido, a Igreja Católica.¹

A estruturação, organização e produção legislativa desta área de actividade governamental estão amplamente estudadas, pelo que não serão aqui expostas, remetendo para bibliografia especializada. Relevante é verificar que é neste clima de estrangulamento intelectual e artístico que surge, a cerca de 30 quilómetros de Lisboa, em Cascais, o Teatro Experimental de Cascais (TEC). Sendo de iniciativa de dois jovens actores, curiosamente, granjeou o apoio de um poderoso organismo governamental – a Junta de Turismo da Costa do Sol –, à data presidida por Joaquim Miguel Serra e Moura, e de um dos jornais de influência da zona, *Jornal da Costa do Sol*, cujo director terá feito a ligação entre a companhia e a Junta de Turismo. A Junta foi, durante algum tempo e até à concessão do primeiro subsídio da Gulbenkian, a única fonte de financiamento da recém-criada companhia. Seria curioso estudar a forma como o TEC conseguiu estabelecer uma identidade própria, ajustando-se ao jogo de escondidas que a necessidade de aprovação oficial exigia. Beneficiando dos apoios locais

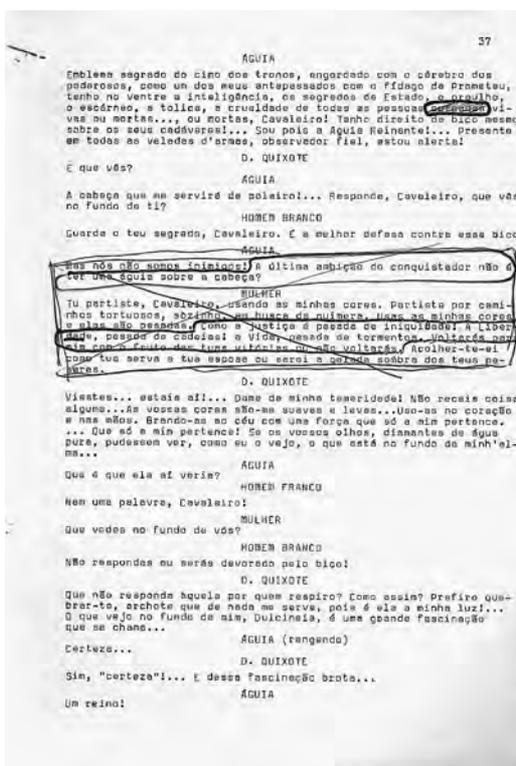
obtidos e de uma relativa distância de Lisboa, foi-lhes permitido um invulgar grau de liberdade resultando, por exemplo, em autorizações "só para Cascais" e "por ser esta companhia". Mesmo assim, o caminho foi árduo e, tal como todos os outros, tiveram de lutar contra os ditames da censura.

A documentação resultante da actividade censória não está completa, mas dispomos de um conjunto de processos de avaliação de espectáculos suficientemente amplo para ser possível desenhar o quadro do que foi uma relação difícil entre um grupo que queria, tal como inscrito no seu nome, "experimental" novas formas de fazer teatro, e a desconfiança de um regime que via na novidade uma ameaça ao poder estabelecido. O Arquivo Nacional da Torre do Tombo guarda um interessante conjunto de catorze processos de outros tantos pedidos de autorização de espectáculos da companhia de Cascais, datados de 1966 a 1970. Não cobrem a totalidade da actividade do grupo, mas a sua variedade permite-nos perceber como as coisas funcionavam. Destes processos, nem todos resultaram em espectáculos, pelo menos logo na altura em que as autorizações foram pedidas. E só uma foi liminarmente proibida.²

Os processos têm elementos variáveis, mas todos incluem o texto das peças. Para além disso, existem os vários pedidos (tradução, representação, presença num ensaio de apuro ou geral), as folhas de cobrança das respectivas taxas e as autorizações. Nem todos estão completos, longe disso, mas, à excepção de *O encoberto*, de Natália Correia, temos as decisões relativas a todos os pedidos de exame: uma vez que se tratava desta autora, lendo a peça, tomando nota dos cortes feitos pelo lápis do censor e dado que não foi produzida, não será difícil inferir a recusa.

Há, por exemplo, processos que retomam peças já antes autorizadas a outras companhias. É o caso de *A maluquinha de Arroios*, de André Brun, e *O tempo e a ira*, de John Osborne. Uma vez que já tinham sido autorizadas, as recomendações limitam-se a pedir que se sigam cortes já feitos e que se proceda a alterações menores.

O processo relativo a *D. Quixote* – uma tradução inédita, na altura – dá-nos a indicação de uma série de cortes e a indicação de que foi classificada para "maiores



< Licença de representação, para afixar junto da bilheteira, de *Breve sumário da história de Deus*, de Gil Vicente.

> Cortes na página 37 da tradução de *D. Quixote*, de Yves Jamiaque.

de 17 anos". A respeito desta peça, houve a oportunidade de conhecer uma história curiosa pela boca do então secretário da companhia, Manuel Miranda, entrevistado este ano:

No final da peça, Sancho Pança exprime a sua frustração e desespero pela morte do seu senhor: tendo-lhe confiado os seus sonhos, os pobres e oprimidos vêem-se privados da hipótese de redenção que ele representara. A opção de encenação ditara que o actor dirigisse a fala ao público, incluindo-o nos órfãos de D. Quixote. Para o ensaio de censura, foi-lhe pedido que o dissesse como se o lesse, o mais inexpressivo possível. No final, um dos censores abordou o grupo afirmando ter entendido o ardil mas estar disposto a deixá-lo passar devido à grande qualidade da peça. Terá acrescentado ainda que, caso soubesse de uma nova visita de um colega, avisaria a companhia para que estivessem prevenidos.³

Um caso interessante é *Des Journées entières dans les arbres*, de Marguerite Duras, texto que foi enviado para exame... em francês. A peça, que fala de uma mãe nada convencional, numa relação também fora dos parâmetros ditos normais com os filhos, que perde na guerra, foi permitida: "Aprovamos (...) para maiores de dezassete anos, sem cortes, para ser representada por companhia francesa e na língua original. Em tempo: desde que se pretenda representar a peça em língua portuguesa, deve ser apresentada a respectiva tradução". Mas o pedido fora feito para o TEC que, tanto quanto se sabe, nunca representou em francês.

A única peça, "uma comédia de maus costumes, com canções a propósito", proibida logo na leitura – não temos referências a ensaios – foi *Como gargalha a galinha*, de Carlos Manuel Rodrigues, texto que o censor condena com veemência:

certos aspectos – reais uns, imaginários outros – do contexto social dos nossos dias, mais não me parece ser esta peça do que um repositório ou plágio de velhos escritos bafientos e já ultrapassados.

conhecimento dos factos que põe em cena em tempos de sua "anterior encarnação" dado o especial e directo conhecimento que revela das almas do outro mundo! Porque ainda o desejo manifestado nos últimos versos de que tudo mude, expresso em estilo que há muito já mudou?

experimental" um campo "rubro" de sementeiras há muito experimentadas?

suporta intencionais deturpações, em nome do respeito devido ao público que vive neste mundo a que se pretende apostar factos tristes do "outro mundo", julgo ser de reprovador esta peça, bem como as "aparentes" intenções do autor.

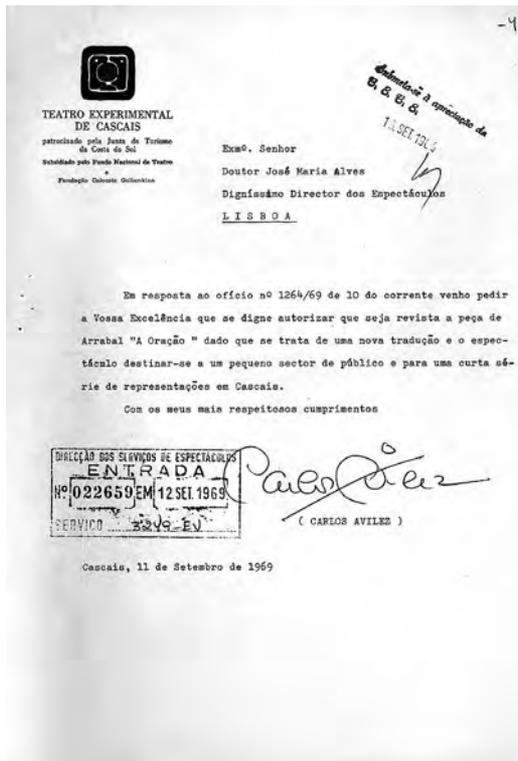
Os processos incluem comentários variados. No caso de *Breve sumário da história de Deus*, de Gil Vicente, por exemplo, há uma nota que diz que o prior de Cascais foi ver a peça "acompanhado por três senhoras" e não encontrou "nada digno de reparo". Do mesmo modo, conta Júlio Conrado que, durante a missa na igreja paroquial da vila, um dos padres, que aí residiam, terá recomendado a peça do púlpito, desencadeando um incidente entre Moreira Baptista – o responsável da Secretaria de Estado da Informação e Turismo, que quis interromper a carreira do espectáculo – e Serra e Moura, que ignorou as ordens recebidas impedindo tal interrupção (cf. Conrado 2002). *La Celestina*, de Fernando Rojas, levanta problemas uma vez que elogia a actividade da "alcoviteira" e desencadeia um ataque às restrições sociais do amor, pondo em risco o respeito à autoridade paternal. Ao espectáculo a partir

² Consultar a lista completa nas Referências bibliográficas.

³ Entrevista pessoal, realizada a 5 de Maio 2009, na Casa Reynaldo dos Santos, Parede.

<
Carta a pedir autorização
para representar
Oração,
de Fernando Arrabal.

Oração,
de Fernando Arrabal,
enc. Carlos Avilez,
Teatro Experimental de
Cascais, 1969
(Santos Manuel
e Eunice Muñoz)
[cortesia do Teatro
Experimental de Cascais].



>
>
Breve sumário da
história de *Deus*,
de Gil Vicente,
dir. Carlos Avilez,
Teatro Experimental de
Cascais, 1970
(destacados,
Fernanda Alves,
Mário Viegas
e Zita Duarte)
[cortesia do Teatro
Experimental de Cascais].

de *Bodas de sangue*, de Federico Garcia Lorca, exige-se que se corte a introdução musical, por evocar um ambiente de guerra. As variantes são muitas.

Em resumo: catorze processos, relativos a outros tantos textos. Uns com processos anteriores, outros publicados em livro e dois originais inéditos: os já referidos *Como gargalha a galinha* e *O encoberto*. Temos uma não aprovação certa e uma inferida, tendo sido todos os outros textos aprovados com ou sem alterações. Destas catorze, oito foram logo representadas pelo TEC: para além das já referidas, *Fedra*, de Racine, *Oração*, de Fernando Arrabal (metade de um espectáculo que incluía ainda *Dois verdugos*) e *Um chapéu de palha de Itália*, de Labiche. As peças que não fizeram, à época, parte do repertório do TEC foram representadas por outras companhias e, no caso de *O encoberto*, o espectáculo de 1977 – na Cooperativa Portuguesa de Teatro – teve encenação do director da companhia de Cascais. A lista completa pode ser consultada no final deste texto.

A polícia política e os mecanismos de censura utilizaram vários estratégias para vigiar a actividade deste jovem grupo: das autorizações dependia o número de estreias e desse – a partir do momento em que se criaram os subsídios do Fundo de Fomento de Teatro – o financiamento das companhias, o que levantava uma vasta série de problemas que não cabe agora debater.

Deste breve resumo do que encontramos no arquivo da Torre de Tombo podemos retirar alguns pontos: levando em linha de conta que estas catorze peças representam apenas uma parte do conjunto da actividade da companhia – montou 35 espectáculos antes da Revolução de 1974 e aqui só temos os processos de oito –, ficaremos ainda assim com uma ideia bastante clara do que foi uma relação tempestuosa entre este novo grupo – ainda activo – e o poder político de um país onde a liberdade sofria severas restrições.



Referências bibliográficas

- Processos guardados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo:
PT-TT-SNI/DGE/1/3796 – *A maluquinha de Arroios* (1948)
PT-TT-SNI/DGE/1/8329 – *D. Quixote* (1966-1967)
PT-TT-SNI/DGE/1/8409 – *A festa de anos* (1967)
PT-TT-SNI/DGE/1/8512 – *Fedra* (1967)
PT-TT-SNI/DGE/1/8522 – *Des Journées entières dans les arbres* (1967 – 1969)
PT-TT-SNI/DGE/1/8217 – *O tempo e a ira* (1966)
PT-TT-SNI/DGE/1/874-A – *O encoberto* (1969)
PT-TT-SNI/DGE/1/7071 – *Bodas de sangue* (1968)
PT-TT-SNI/DGE/1/8798 – *Como gargalha a galinha* (1968-1969)
PT-TT-SNI/DGE/1/8926 – *A oração* (1969)
PT-TT-SNI/DGE/1/8943 – *A descida de Orfeu* (1969)
PT-TT-SNI/DGE/1/8859 – *A Celestina* (1969-1970)
PT-TT-SNI/DGE/1/3919 – *Um chapéu de palha de Itália* (1949; 1970)
PT-TT-SNI/DGE/1/5793 – *Auto da história de Deus* (1959; 1970)
CONRADO, Júlio (2002), "Teatro Experimental de Cascais: Um percurso", *Boca do Inferno*, n.º 7, Cascais, Setembro.

Teatralidade e caricatura na sátira bordaliana contra a censura

Maria Virgílio Cambraia Lopes

Na linguagem, a censura aparece, com frequência, associada ao campo metafórico da morte violenta: as imposições censórias são designadas como "atentados"; os censores são apelidados de "algozes", de "carrascos", de "coveiros"; a liberdade "morre" ou "agoniza". Tais designações, que revelam um entendimento da censura como destrutiva da vida, não são mera retórica. Radicam na experiência amarga de quotidianos adversos e exprimem sentimentos de repulsa pelo ataque a um dos direitos mais elementares – o da livre expressão – em cuja defesa sempre se ergueram as artes, em todas as épocas e nos mais variados contextos, por vezes dando as mãos de forma criativa. Foi o que sucedeu entre caricatura e teatro, na sociedade portuguesa fino-oitocentista, nos desenhos satíricos de Rafael Bordalo Pinheiro.

Na imagem intitulada "A liberdade de imprensa. Colóquio dos coveiros", Rodrigues Sampaio (Ministro do Reino) e António Arrobas (governador civil de Lisboa) são os coveiros que enterram a Liberdade. Na véspera, fora publicada uma portaria que restringia a liberdade de imprensa. O desenho, que representa um enterramento e tem como "cenário" um cemitério, concretiza o imaginário que associa a censura à aniquilação da vida humana e, de forma teatral, dá expressão plástica à metáfora da "morte da liberdade". Bordalo apropria-se de uma das "páginas sem sol de *Hamlet*" (Ivens 1942: 5), uma cena de grande espectacularidade em palco, e traz à memória do observador a famosa passagem que inicia o acto V, em que os coveiros preparam o funeral de Ofélia. A partir desta cena – e prolongando o que sucede na peça em que, como é sabido, esta situação não aparece –, Bordalo mostra os coveiros a enterrarem a figura feminina da Liberdade. No solo, em primeiro plano, vêem-se uma pá, uma caveira e a cova, detalhes realistas que contribuem para o impacto emocional da imagem. A figura alegórica da liberdade é uma mulher de branco, inerte, com a cabeça tombada para trás, os braços pendentes e as mãos já dentro da cova. A sua imagem, profundamente trágica, contrasta com o sorriso de satisfação que irradia do rosto do chefe da polícia.

O caricaturista não deixa nada ao acaso e as mangas de Arrobas, responsável pela portaria proibitiva e obreiro simbólico da cova, estão arregaçadas. Na imagem, o observador percebeção a dupla entidade actor/personagem: reconhece os "actores", identifica as personagens que eles "interpretam" e o jogo do "fazer de conta" que o desenho institui. A disposição das personagens na folha é feita de um modo que sinaliza a contracena no

teatro: os dois responsáveis políticos olham-se com cumplicidade, as suas figuras interagem e simulam praticar uma acção. O pano de fundo do desenho – as sombras de um cemitério, com as árvores e as corujas – é muito semelhante aos cenários da peça no tempo. O referente teatral da caricatura está muito próximo do público: a ópera *Hamlet* de Ambrose Thomas está em cena, nesse ano, no São Carlos e nos círculos intelectuais a tradução de *Hamlet*, feita pelo rei D. Luís, é tema de discussão. Numa época em que o teatro é uma arte hegemónica, o público vê-se diante de um universo bem conhecido e, tratando-se de *Hamlet*, o efeito do desenho redobra, já que o observador é induzido a associar as medidas censórias ao mundo sanguinolento e trágico da peça. Na imagem, a metáfora do teatral é enformada por alguns dos procedimentos habituais do desenho caricatural: os contrastes – a silhueta feminina, delicada e flexível, contrapondo-se às figuras masculinas desajeitadas e boçais que a seguram – contribuem para a percepção da intensidade dramática; e, na legenda, o diálogo estruturase como as réplicas de um texto dramático:

- Achas que estará bem morta?
- Com as últimas vinte querelas de ponta e mola que lhe espetámos no ventre e com a bola da portaria proibitiva que lhe fizemos engolir, acho que não temos senão este derradeiro dever que cumprir. Toca a enterrá-la!
- *De profundis.*

A linguagem popular – querelas de "ponta e mola", "espetar no ventre" "a bola... que lhe fizemos engolir" – reforça o elo de ligação com a realidade repressiva bem conhecida do observador. A caricatura "dialoga", em simultâneo e humoristicamente, com a peça teatral e com a realidade política, servindo-se de alusões visuais muito precisas que, com grande poder de síntese, fazem desenrolar uma meada de fios significativos: o mocho, à esquerda, é o "espectro" (ou não esteja a imagem a citar uma peça de espectros ...), mas *O espectro* era também o título do jornal de que Rodrigues Sampaio fora director (em 1846/1847) e que se tornara uma bandeira na luta política contra a opressão e a censura. Ficara famoso por aparecer sistemática e misteriosamente nas secretárias dos responsáveis ministeriais, cuja política denunciava. Daí o seu nome. *O espectro* que, no passado, fora um símbolo da liberdade de imprensa, é, na imagem do presente, assinalado por uma aparição fantasmática que denuncia a prepotência do antigo jornalista. A gravura

Maria Virgílio Cambraia Lopes é investigadora do CET e doutoranda em Estudos de Teatro, preparando a tese *Rafael Bordalo Pinheiro: Imagens e Memórias de Teatro*. As suas principais áreas de interesse são a caricatura, a iconografia teatral, e a história do teatro.

>
 "A liberdade de imprensa.
 Colóquio dos covões",
 de Rafael Bordalo
 Pinheiro, publicada em
O António Maria,
 de 20 de Outubro de 1881,
 p. 336.

activa toda uma rede de significados que têm como eixo a peça de teatro. Analogamente ao que sucede em *Hamlet*, também um espectro assombra o presente de Rodrigues Sampaio...

Na sátira bordaliana, os desenhos entrelaçam-se de modo a criar ficções. Uns meses depois, na página intitulada "Venha de lá esse fel!", Rafael Bordalo, alvo de perseguição, autocaricatura-se suplicante perante o mesmo Rodrigues Sampaio, que cavalga a caveira d'*O espectro*. De forma irónica, o caricaturista desmonta, um a um, os mecanismos repressivos: pede para lhe baterem, "como manda a lei"; para lhe porem palha no chão e um pedregulho como almofada, como faziam aos outros; para lhe darem o pão negro dos condenados; e para o torturarem, com os percevejos que afligiam os presos. Implora ainda, como recreio, "uma aranha para domesticar" (o marquês de Valada) e pede um dos sete instrumentos de Fontes Pereira de Melo¹. Por último, deseja sofrer "sob os ferros de el-rei" aquilo que "sofreu Shakespeare sob a pena do mesmo rei", com a última tradução de *Hamlet*. A imagem mostra D. Luís a bater em Shakespeare e o caricaturista, coagido por Rodrigues Sampaio, a cumprir a sua pena. Bordalo torna-se personagem das ficções teatrais que encena nas páginas dos periódicos. Com grande eficácia, o caricaturista representa as imposições censórias como normas sem sentido, destituídas de qualquer lógica, através do mundo ridículo e de *nonsense* que coloca diante do observador.

Na apropriação que faz do teatro, a sátira bordaliana socorre-se das cenas teatrais que o público melhor conhece, o que reforça a dimensão comunicativa das imagens. Na "Ária da *Favorita*", Rafael Bordalo escolhe novamente uma cena muito conhecida, de grande intensidade dramática, para ridicularizar a fúria persecutória do juiz Veiga contra o jornalismo, simbolizado em Fernando, o monge da ópera de Donizetti, em cena nas temporadas de 1899-1900 e 1900-1901, no teatro de São Carlos e no Coliseu dos Recreios. Num "cenário" enquadrado por morcegos e mochos (novamente se convoca o cemitério...), a personagem surge a cantar a cavatina "Spirto gentil", "a peça indiscutivelmente mais popular e apreciada de toda a ópera"², de que o caricaturista transcreve também a partitura. É grande a similitude entre a representação caricatural da figura e a postura convencional dos tenores nesta cena e que as fotografias documentam: a mesma posição corporal, o mesmo olhar elevado aos céus, o mesmo figurino. A sátira perpassa pelos pormenores da imagem: o olhar do monge dirige-se para o morcego e, na orelha, está a pena ameaçada. Compõem o cenário os

>
 "Venha de lá esse fel!",
 de Rafael Bordalo
 Pinheiro, publicado em
O António Maria,
 7 de Julho de 1881, p. 216.

¹ Rafael Bordalo caricaturara Fontes, mostrando-o como o homem dos sete instrumentos.

² V. libreto da *Favorita* de Donizetti, segundo tradução de Francesco Janetti e Calisto Bassi do francês, trad. Eduardo Saló, Lisboa, Editorial de Notícias, 1984, p. 116.



— Achas que sairá bem desta?
 — Com as bilhinas visto aquelas do pente e mais que lhe espetamos no ventre, e com a bola de porcaria publicária que temos lhe fozendo engulir, acho que não tens mais este direito de dever que cumprir. —



vários símbolos da morte: a cruz, os ciprestes e os monges penitentes dos "direitos do homem". Na legenda, às exclamações arrebatadas de Leonor "Fernando! Mio Fernando!", que antecedem os derradeiros momentos de vida da personagem, segue-se uma outra "A liberdade de imprensa!". Esta, na época, agonizava...

Na construção desta cena teatral, Bordalo não se serve apenas das passagens da ópera. Cita também *Talvez te escreva*, uma revista estreada com enorme sucesso, e uma canção popular, "Lindos olhos tem o mocho". Alguns pormenores restam enigmáticos: os caranguejos – que significarão? Passado mais de um século e desaparecido



<
 "Ária da Favorita",
 de Rafael Bordalo
 Pinheiro, publicada em
A paródia,
 19 de Setembro de 1900,
 pp. 284-285.

"A noite do Calvário",
 de Manuel Gustavo
 Bordalo Pinheiro,
A paródia, n.º 61,
 13 de Março de 1901,
 p. 88.
 >

o contexto são alusões de difícil decifração. Como o teatro, a caricatura é uma arte efémera. Vive e alimenta-se do facto imediato, deixando de ser actuante quando desaparece a realidade que a origina. Neste caso, perdura como objecto artístico a que a arte teatral serve de modelo.

De uma outra natureza é a caricatura, da autoria de Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, contra a proibição da peça *A noite do Calvário* (publicada em *A paródia*, 13 de Março de 1901 [p. 8]). É uma imagem que parodia as representações plásticas religiosas sobre a morte de Cristo no Calvário, tomando o título da peça à letra e dando-lhe expressão visual. Crucificado, no lugar de Jesus Cristo, está Marcelino Mesquita, o dramaturgo e, ao lado, está inscrita a sua proclamação:

Este protesto dirige-se à opinião dos que me não conhecem; dispensa explicações inúteis ante o facto; cala as cavilosas piedades dos hipócritas, e prova, desgraçadamente, que em Portugal, onde o bom senso morreu, a liberdade agoniza.

No topo da cruz, lê-se "Teatro de D. Maria II", onde a peça iria ser representada. Ao lado do escritor, também crucificados, estão representados simbolicamente os dois "ladrões": à esquerda, o representante do governo civil, responsável pela proibição e, à direita, o comissário dos teatros, conivente com a medida. Apesar de a fonte primeira desta imagem ser a pintura sacra, o observador tem também percepção da teatralidade neste desenho. Em primeiro plano, as figuras da censura e da liberdade parecem contracenar: a primeira, de tesoura na mão, símbolo dos cortes na peça, tapa o rosto, deixando apenas à vista um olho furibundo; a outra, de mãos postas, parece implorar-lhe compaixão.

Os desenhos analisados parecem indicar que a teatralidade destas imagens está relacionada com dois tipos de factores: com a sua fabricação e com a percepção do observador. No que respeita à fabricação dos desenhos de Rafael Bordalo, neles estão presentes o repertório

teatral da época e uma determinada maneira de pensar e de encenar o teatro. Cada uma a seu modo, todas as imagens assinalam a dupla entidade – actor/ personagem – sem a qual não existe representação teatral. As imagens representam corporalidades, posturas e uma gestualidade que sinalizam o "fingimento" próprio do teatro, que o público está habituado a ver em palco. Olhando para as personagens, o observador percepção posturas e gestos que não são os do quotidiano, daí a tendência para os interpretar como algo composto, como algo "fingido", que convoca um protótipo de "representação". É a partir da sua própria experiência corpórea que o espectador de teatro percepção a corporalidade que vê no palco e a entende como teatral³, tendo a percepção que, apesar das semelhanças com o quotidiano, está perante uma construção artística. O mesmo se passa em relação à caricatura.

Muita da eficácia da sátira bordaliana decorre da apropriação que é feita de determinadas peças de teatro e de cenas particularmente fortes e impressivas, de grande impacto nos espectadores, um teatro que se converte em arma do desenho satírico na luta contra a censura, através de metáforas certeiras algumas das quais, um século mais tarde, Cesariny retomará significativamente no seu "Elogio do Príncipe da Dinamarca": "Coitado do Hamlet / Assassinado / Empurrado / Para o sepulcro que é (...) / Coitado do que ele vê / Crimes / Espectros / Correctos / Coitado do Hamlet" (Cesariny 2005: 61).

Referências bibliográficas

IVENS, Diogo (1942), *Hamlet e Antero*, Lisboa, Editorial Império.
 CESARINY, Mário (2005), *Manual de prestidigitação*, Lisboa, Assírio Et Alvim.

³ Isto é particularmente evidente nos espectáculos de mímica.

O teatro para crianças nas vésperas da Revolução

Glória Bastos

Os anos imediatamente anteriores à instauração da democracia em Portugal, em Abril de 1974, dão início a uma dinâmica de mudança na área do teatro para crianças, que será depois ampliada pelas condições mais favoráveis que o novo contexto político, social e cultural viria propiciar. Tratando-se de um campo ao qual, em geral, se tem prestado menos atenção no que aos estudos teatrais diz respeito, é também por isso um campo particularmente fecundo pelas facetas que nos podem ser dadas a descobrir. A nossa intenção é, pois, apresentar alguns apontamentos referentes ao período mencionado – intento que não deixa de apresentar algumas dificuldades, face ao "silêncio" atrás referido, que tem marcado de forma sistemática a produção teatral para crianças e jovens. Tentaremos caracterizar com brevidade o trabalho então desenvolvido e perspectivar como nesse momento são vividas algumas das tensões que marcam a criação teatral para os mais novos (tanto ao nível da escrita como na vertente espectacular).

Em termos de publicação de textos dramáticos, os cinco anos anteriores a 1974 não são fartos na oferta editorial. Continuamos a encontrar propostas que prolongam uma das mais fortes linhas que caracterizam a publicação de textos nesta área: o teatro escolar representado por crianças. Com esta perspectiva, encontramos: *Teatrito da escola* (1971), de Fernando Ferreira; *Recreio teatral* (1971, Papelaria Fernandes), de Reinaldo Ferreira; e *Teatro para gente miúda* (1970), o volume publicado pela Mocidade Portuguesa, que reúne textos de Maria Margarida Saraiva Carrinho, Ester de Lemos e Maria Teresa Andrade Santos, já antes representados no âmbito das actividades da MP.

Também na senda da recuperação de anteriores textos, Alice Gomes publica, em edição de autor, em 1972, *A lenda das amendoeiras em flor* e *A nau Catrineta*, dois textos já incluídos no volume *Teatro para crianças* (1967), tendo a última peça aqui referida sido representada no início dos anos cinquenta, no Teatro Nacional, pela Companhia de Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro. De Alice Gomes é ainda editado, em 1973, *Os ratos e o trovador*. Este conjunto de textos são igualmente representativos do que reconhecemos constituir uma das dominantes de escrita mais forte no teatro para crianças, que se consubstancia na reescrita e adaptação de textos da tradição. Outra das vertentes mais significativas desse teatro é a presença de personagens animais, que Fernando Melro expõe em *Auto dos animais* (1969; 2.ª ed. 1972).

Maria Isabel de Mendonça Soares destaca-se durante os anos setenta, sendo a sua obra um bom exemplo de

uma forte preocupação com a dimensão lúdica da língua, aspecto fulcral quando nos referimos à escrita dramática dirigida ao jovem espectador. Os seus textos – *Quem conta um conto...* (1970, MPF), *Os tamanquinhos de pau* (1973, Logos), *Al-godão e Al-godinho* (1973) e *Uma gralha entre pavões* (1973) – apresentam uma escrita que revela uma atenção particular ao ritmo, pelo recurso frequente a uma prosa rimada. São pequenos textos dramáticos que colocam em confronto personagens cuja acção vai destacar a importância da entreajuda que, em alguns casos, incluem sugestões para a sua encenação, perspectivando um possível trabalho em ambiente escolar.

Mas os textos que mais sobressaem no período aqui considerado, pela sua qualidade e pela renovação de algumas perspectivas, sobretudo na abordagem temática, são da autoria de Norberto Ávila, Ilse Losa e Isabel da Nóbrega.

Em *As histórias de Hakim* (1968, Edições Panorama) e *A ilha do Rei Sono* (representado em França, em 1965, segundo o autor, mas só publicado em 1977), Norberto Ávila denota um certo sabor de sátira social, estabelecendo, por exemplo, em alguns momentos, um curioso contraponto entre o universo da realidade, do quotidiano, e os domínios do imaginário e do sonho. Também em termos estruturais, as duas peças se aproximam, uma vez que ambas apresentam narrativas de encaixe, fundando-se em personagens que revelam uma significativa capacidade de "contadores", convidando, com as suas histórias, a uma reflexão e a um questionamento sobre o mundo.

Se os textos de Norberto Ávila apresentam uma qualidade literária superior, talvez que a peça mais inovadora em termos de uma proposta de leitura plural do mundo, posicionando-se num pólo de maior abertura à capacidade interrogativa e interpretativa do leitor/espectador perante o texto e o real, seja a composição de Isabel da Nóbrega, *A cigarra e as formigas* (1971, Movimento). Partindo, como o título claramente indica, da conhecida fábula, a peça vai desenvolver depois uma nova proposta de leitura, com a valorização das capacidades musicais da cigarra. Começa, no entanto, por elaborar um curioso processo de *mise en abîme*, ao estabelecer dois níveis de representação, com duas meninas que introduzem, observam e comentam a apresentação do argumento da fábula.

No diálogo que encetam, discutem as relações e as influências que podem existir entre o dentro e o fora da história central, já conhecida pelos potenciais



<
Pinóquio,
 de Carlo Collodi,
 enc. António de Cabo
 e Pinto de Campos,
 Teatro Monumental, 1972
 [cortesiado Museu
 Nacional do Teatro].

leitores/espectadores. Há, pois, um convite a uma atitude de abertura e de questionamento perante as relações entre a literatura e o mundo, que vai encontrar eco noutra personagem igualmente conotada com um certo inconformismo perante as "leituras" fechadas do mundo: trata-se da segunda Formiga, que propõe também uma nova "leitura"/representação da fábula, e que comentará: "Gosto de perceber tudo, gosto de saber o que é que as coisas são por dentro, para perceber como é que elas são por fora". Este entendimento conduz, nomeadamente, à indução de uma atitude idêntica, por parte dos destinatários, de questionamento daquilo que é observado e não de aceitação passiva dos factos, com críticas veladas aos horizontes limitados que o regime sempre pretendeu impor: "Ter asas para voar! Afinal, cantar é uma espécie de voar, não é? Eu nasci prudente, económica e arrumada, mas sou triste... Nunca ouço música dentro de mim, nem sei cantar..." (*Ibidem*: 18).

Esta recusa em aceitar um futuro pré-estabelecido encontra-se igualmente na peça de Ilse Losa, *O príncipe nabo da nabolândia*, publicada em conjunto com *João e Guida* (1962, Divulgação). Enquanto no primeiro texto vemos a protagonista recusar os papéis que tradicionalmente lhe estão atribuídos nas histórias de princesas, o segundo texto parte, como muitos outros, de uma história da tradição, para em seguida reelaborar os eixos temáticos da matriz e inserir elementos que questionam essa mesma matriz. Neste caso concreto, tal ocorre através da introdução de preocupações de cariz social e ética que projectam a história narrada no presente histórico do momento da leitura ou da representação.

Recuamos aqui alguns anos em relação ao período considerado inicialmente, por *João e Guida* ser um dos poucos textos publicados em livro, por autores portugueses, que foram levados à cena – neste caso, pelo grupo teatral LATA (Laboratório Amador de Teatro Actual) do Porto (em Dezembro de 1973). Também a peça de Isabel da Nóbrega

conhece essa fortuna, tendo sido apresentada pela Casa da Comédia (em Dezembro de 1971), com larga participação das escolas. Nestes dois casos, deve-se justamente salientar a escolha de textos que, como se referiu antes, estabelecem uma certa disjunção temática relativamente a outros publicados na mesma altura (anos sessenta e setenta), implicando uma opção consciente por abordagens em que a reflexão de cariz social está patente, pois é um traço importante nessas peças, quando sabemos que tal tipo de considerações estava ausente na maior parte dos livros escritos para os mais novos.

Mas, de facto, a maioria dos espectáculos então apresentados (à semelhança, aliás, do que continua a acontecer hoje) assentava, primeiro, na adaptação dramática de textos tradicionais ou de clássicos infantis e, segundo, no recurso, mais frequente durante este período, a autores estrangeiros conceituados na área do teatro infantil. Vejamos alguns exemplos destas duas orientações.

Em 1970, temos *O Natal do Capuchinho Vermelho*, no Teatro Monumental. Durante o ano de 1971, a companhia do Capitólio apresenta *Branca de Neve*; enquanto o Teatro Variedades propõe um "Carnaval infantil" com as peças *A bruxinha que era boa* e *A Gata Borracheira*, de Maria Clara Machado e, na Páscoa seguinte, *Era uma vez uma Carochinha*. Ainda ao longo do ano de 1972, o Teatro Tico-Tico, apoiado pela autarquia lisboeta, propõe *Um senhor gato de botas altas*, que é apresentado em algumas salas de teatro e nas escolas da cidade; e o Teatro do Gerifalto surge com *A Iela e o monstro*.

Dois conhecidos clássicos da literatura infantil são também encenados neste período. No início de 1971, o TEJE (Teatro do Jovem Espectador) apresenta *Emílio e os detectives*, no Teatro Villaret, com encenação de Glicínia Quartín. Sobre a peça escreveu na altura Alice Ogando, destacando o seu bom acolhimento pelos jovens espectadores, sobretudo para quem "não [lhes] baste o

> *Pinóquio,*

de Carlo Collodi,
enc. António de Cabo
e Pinto de Campos,
Teatro Monumental, 1972
[cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

>

A Bela e o Monstro,
Teatro do Gerifalto,
Teatro Éden, 1972
[cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

'Capuchinho'" (*Plateia*, 19 de Janeiro de 1971), numa alusão explícita a uma certa dominação do palco pela literatura tradicional. Em 1972, a peça *Pinóquio* é apresentada no Teatro Monumental, sob responsabilidade do empresário Vasco Morgado, cujo empenho em produzir um espectáculo com qualidade é saudado pela imprensa, apesar de alguns aspectos considerados menos bem conseguidos.

No que se refere às companhias empenhadas num trabalho mais continuado nessa área, verificamos que as opções se centram sobretudo no recurso a autores e textos de prestígio reconhecido. É o caso de Maria Clara Machado, a cujas peças se recorre largamente nestes três/quatro anos, com uma diferença significativa sobre a sua escrita (a maioria fora publicada no volume *Teatro infantil*, em 1959), como se reconhece na altura: "isto [a apresentação das peças no Brasil] começou há vinte anos... o tempo aproximado que levaram a atravessar o Atlântico as suas mensagens teatrais, simples e construídas com amor tocante pelo mundo infantil" (*Plateia*, 4 de Maio de 1971). Deixamos aqui apenas alguns registos da adesão então manifestada pelos grupos aos textos da dramaturga brasileira: para além das adaptações já mencionadas acima, em 1971, a Casa da Comédia encena *O rapto das cebolinhas*, o Teatro do Arco da Velha apresenta, durante o ano de 1972, *A menina e o vento*, *O cavaleiro azul* e *A bruxinha que era boa e*, em 1973 e 1974, *O fantasma Pluft*, peça que também é oferecida por Vasco Morgado, no Teatro Laura Alves, numa encenação de Jacinto Ramos (em Dezembro de 1972).

Em relação à vertente espectacular do teatro infantil, de que temos vindo a falar, uma preocupação sobre a qualidade dos trabalhos que são apresentados cruza vários dos comentários que vão surgindo na imprensa. Estabelece-se, nomeadamente, um contraponto entre um desejável "novo estilo" de teatro infantil e a manutenção dos "velhos mitos" (leia-se, histórias tradicionais) que os adultos têm para oferecer às crianças ou uma apresentação "convencional e ar muito professoral" (notas sobre a peça *Pinóquio*, *Diário popular*, 14 de Fevereiro de 1972).

Este estilo novo surge sobretudo associado a duas Companhias que aparecem durante o período aqui considerado. Em primeiro lugar, Os Bonecreiros e a sua tentativa de "teatro independente", iniciada com a peça *O circo imaginário do Super Basílio* (1971). Com encenação de João Mota, esta peça vai ganhar o prêmio da crítica para melhor espectáculo para a infância e juventude desse ano, sendo apontada na imprensa como um espectáculo "diferente do que se tem até aqui experimentado para modificar os processos e renovar a cena" (*Diário popular*,



10 de Dezembro de 1971). Logo em 1972, uma parte do grupo abandona o colectivo para constituir uma nova Companhia, a Comuna Teatro de Pesquisa, e que inclui também nas suas primeiras aparições em público espectáculos para os mais novos: *Feliciano e as batatas*, de Catherine Dasté (1972) – que conquista o Prémio de Teatro da Casa da Imprensa – e, em 1973, a criação colectiva, *Vamos para Maljupiki*.

No campo do teatro amador, uma referência também para a intervenção do TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra) neste campo de expressão, com *O palhaço troca o passo*, de Manuel Guerra (1971), e *Jerónimo, a tartaruga e o eucalipto feiticeiro*, de Catherine Dasté (1973). Em entrevista dada, em 1973, ao jornal *Notícias da Amadora* (de 2 de Junho), a companhia afirmava a sua intenção formativa: "O TEUC realiza anualmente dezenas de espectáculos de teatro infantil que exigimos que sejam gratuitos. Efectivamente o TEUC a partir de 1969 tem levado o seu teatro infantil a aldeias, vilas, escolas primárias, escolas do ciclo preparatório, etc., contribuindo para a divulgação deste teatro que pretende inculcar nas crianças desde cedo o seu gosto pelo teatro" – no artigo original foi censurada parte da entrevista em que se faz referência às tentativas de silenciamento do teatro universitário.

O breve percurso aqui esboçado, necessariamente incompleto, procura ilustrar os movimentos divergentes que se vão construindo, em relação ao teatro para crianças e jovens, nos anos que antecedem o fim da ditadura. Temos, por um lado, um trabalho apoiado num repertório de cariz mais tradicional, assente sobretudo no recurso a adaptações de contos populares e de histórias para crianças e jovens e, por outro, uma via de inovação e de alguma experimentação que surge representada por grupos que procuravam então assumir uma posição de ruptura com um certo *status quo* instalado e que, curiosamente, iniciam a sua actividade com propostas na área infantil.

Hélia Correia

Com paixão e furor

Ana Raquel Fernandes

O presente portefólio visa convocar iconograficamente a obra dramática de Hélia Correia (n.1949), autora que é sobretudo conhecida como romancista, mas que reúne já uma significativa produção de textos para teatro: *Perdição: Exercício sobre Antígona* (1988), *Florbela* (1991), *O rancor: Exercício sobre Helena* (2000), *Desmesura: Exercício com Medeia* (2006), *O segredo de Chantel* (2006) e *Dicotomias* (2008)¹. Nas páginas que se seguem poder-se-ão encontrar não apenas registos de espectáculos que levaram à cena trabalhos seus (originais ou adaptações de outros), como também adaptações para palco a partir de outros textos de Hélia Correia.

As imagens que se seguem falam por si, mas, com o gentil testemunho da autora, foi possível traçar o percurso original de alguns dos textos que culminaram nos espectáculos aqui documentados. E tudo começa com Natália Correia (1923-1993), essa figura carismática da cultura e literatura portuguesas, que em 1991 desafiou Hélia Correia a escrever uma peça de teatro sobre a poetisa Florbela Espanca (1894-1930). Numa entrevista dada à *Anglo-Saxónica* a 18 de Julho de 2006, a autora revelou: "A única coisa que fiz por encomenda foi *Florbela*. Na verdade, não foi bem encomenda, foi uma imposição. Se havia pessoa a quem eu era absolutamente incapaz de dizer que não, essa pessoa era a Natália Correia" (*Anglo-Saxónica* 25, 2007: 265). Foi talvez esta a porta de entrada para uma escrita teatral que se define pela paixão violenta da autora pelo teatro clássico. Como nos diz Jorge Silva Melo na sua introdução a *Furor: Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia* (2006): "o certo é que os gregos nos desafiam. /A continuar a escrever. [...] Hélia continua a escrita, continua a escrever" (p. 9).

Perdição: Exercício sobre Antígona (1991) é, de facto, a primeira peça de uma trilogia com inspiração na mitologia grega, sendo seguida de *O rancor: Exercício sobre Helena* (2000) e *Desmesura: Exercício com Medeia* (2006). Explicanos Tatjana Manojlovic: "Embora as três recriações sejam diferentes nas suas estruturas dramáticas, elas estão unidas pela abordagem inovadora de mitos, pertencentes aos ciclos gregos dos Sete Contra Tebas (*Perdição*), da Guerra de Tróia (*O rancor*) e dos Argonautas (*Desmesura*), e pela explícita designação, em subtítulo, de Exercício" (*Sinais de cena* 7, 2007: 106).

O primeiro destes exercícios surgiu quando a autora vestiu a pele de atriz, declamando textos em grego antigo, em *Édipo Rei* (1988), espectáculo com encenação de João Mota. Conta-nos Hélia Correia que ofereceu a peça a Rita Salema, que então representava o papel de Antígona, por ocasião do seu aniversário. Na verdade, segundo Hélia, foi Rita quem a ajudou a superar o terror de estar em palco. O encenador João Mota concebeu a recriação cénica que se estreou em Espanha, no belo anfiteatro romano de Mérida, e que foi depois apresentada no espaço da Comuna em 1993. Já em relação a *O rancor: Exercício sobre Helena*, a ideia para o texto surgiu após o desempenho de São José Lapa, que encarnou a personagem de Helena de Tróia no espectáculo *Troianas* (1996), uma produção do Teatro Nacional D. Maria II, que teve encenação de João Mota. A peça foi posteriormente escrita em Tondela, quando Hélia zelava pelo gato Andorinha, no Verão de 1997. A escritora refere ainda como contou sempre com o incentivo do grupo de helenistas de Coimbra, sobretudo da Professora Luísa de Nazaré da Silva Ferreira (para este tema) e da Professora Maria de Fátima Silva, divulgadora entusiasta da sua obra dramática. A peça foi encenada por São José Lapa e levada a palco pela equipa do Espaço das Aguncheiras no Verão de 2009. O último dos exercícios, *Desmesura: Exercício com Medeia*, não foi ainda objecto de qualquer encenação. A ideia para o texto surgiu na Grécia, no Anfiteatro de Epidauro, e quando posteriormente assistiu a um desempenho de Teresa Sobral numa encenação de João Grosso, viu naquela figura de vermelho a "sua" Medeia. Ofereceu o texto a ambos.

Paralelamente à paixão pelo teatro clássico, Hélia Correia tem vindo a desenvolver um teatro para a infância e a juventude, quer através de adaptações de peças shakespearianas, como é o caso de *Sonho de uma noite de Verão* (2003) e *Ilha encantada* (2005), quer através de uma peça como *O segredo de Chantel* (2006), produzida para *Panos: Palcos novos, palavras novas* (Culturgest/ coordenação de Francisco Frazão). Em relação às adaptações de peças de Shakespeare, apresentadas no TNDMII com encenação de João Ricardo, diz-nos a autora: "Foi aquilo a que eu chamo um "convite-chantagem" do encenador, João Ricardo [...]. [E]le vinha já municiado com as armas necessárias para me convencer. Disse-me: '[i]sto

¹ Sobre este seu peculiar – e interessantíssimo – percurso dramaturgico, bem como sobre adaptações e traduções que fez para teatro, ver Sebastiana Fadda, "Roteiro dramático de Hélia Correia: Reinvenção e originalidade", *Sinais de Cena* n.º 11, Junho de 2009, pp. 109-111.

Ana Raquel Fernandes é doutorada em Literatura Comparada. É investigadora do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa (CEAUL) e bolseira de pós-doutoramento da FCT com um projecto sobre o conto contemporâneo nas literaturas de expressão portuguesa e inglesa, em colaboração com a Universidade de Birmingham onde é investigadora auxiliar honorária. Publicou *O pícaro e o rogue: Sobrevivência e metamorfose de Daniel Defoe* e *Julian Barnes* (Lisboa, Colibri, 2006).

são fadas, se tu não fazes a adaptação deste texto em que há fadas eu dou a outra pessoa.' Ao que eu respondi: '[n]ão, as fadas são minhas, faço eu!' [...] Foi uma experiência muito feliz" (*Anglo-Saxónica* 25, 2007: 271-272). E idêntico desafio veio quando, algum tempo mais tarde, o João Ricardo apresentou o projecto relacionado com *A tempestade*, que também tem o seu universo encantado. Já em relação ao convite para escrever *O segredo de Chantel*, a autora explica que foi uma oportunidade única para passar a escrito uma história recorrente na sua imaginação e que reunia todas as personagens de contos de fadas. Dois aspectos seduziram Hélia Correia: a liberdade quanto ao número de personagens e a possibilidade de oferecer uma prenda aos sobrinhos luso-canadianos de Jaime Rocha, seus amigos dilectos. Aliás, o título da peça é uma homenagem à sobrinha mais nova, Chantel Hélia.

Cabe-nos ainda mencionar três espectáculos com recurso a textos de Hélia Correia e igualmente documentados na CETbase – Teatro em Portugal (Centro

de Estudos de Teatro, Lisboa): *Montedemo* (1987), apresentado pela companhia O bando e encenado por João Brites, e cuja personagem Dulcinha integra um outro espectáculo posterior: *Dulcinha [Em Fuga]* (2001); *Num Abril e fechar de olhos* (2004), que inclui um poema de Hélia Correia intitulado "25 de Abril", e apresentado por Trigo Limpo – Teatro ACERT (Associação Cultural e Recreativa de Tondela) e Teatrosfera; e, finalmente, *Dicotomias* (2008), monólogo hiperrealista levado à cena pelo Trigo Limpo – Teatro ACERT e integrado no espectáculo *Circonferências*. Hélia Correia confessa que, no último caso, se tratou de uma ideia que provavelmente não passaria de um breve conto não fosse o Jaime Rocha ter colocado as didascálias e transformado o texto num monólogo. Tratou-se, afinal, de um belo desafio que possibilitou uma escrita em diálogo com um outro texto de Gonçalo M. Tavares, servindo ambos de base a este espectáculo estreado no passado mês de Maio

Legendas

1 > *Montedemo*, de Hélia Correia, enc. João Brites, Teatro O bando, 1987 (Mária Emília Correia e Paula Só), fot. Jorge Barros.

2 > *Édipo Rei*, de Sófocles, enc. João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa, 1988 (Hélia Correia), fot. arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

3 | 4 > *Florbeia*, de Hélia Correia, enc. Silvína Pereira, Teatro Maizum, 1991 (Silvína Pereira) [arquivo pessoal de Silvína Pereira]

5 | 6 | 7 > *Perdição*, de Hélia Correia, enc. João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa, 1993 (5 > Alfredo Brissos e Victor Soares; 6 > Victor Soares; 7 > Rita Salema, Madalena Couto e Carmen Santos), fot. arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa.

8 > *Dulcinha [Em fuga]*, de Hélia Correia, enc. Antónia Terrinha e João Brites, Teatro O bando, 2001 (Antónia Terrinha) [Arquivo do Teatro O bando]

9 > *A ilha encantada*, de Hélia Correia, a partir de *A tempestade* de W. Shakespeare, enc. João Ricardo, TNDMII / Cultur Project, 2005, fot. TNDMII / Margarida Dias.

10 | 11 > *Sonho de uma noite de Verão*, a partir de W. Shakespeare, enc. João Ricardo, TNDMII / Cultur Project, 2003 (10 > Ana Piu; 11 > André Amálio et al), fot. TNDMII / Clementina Cabral.

12 | 13 | 14 | 15 | 16 > *Num Abril e fechar d'olhos*, texto integrando o poema "25 de Abril" de Hélia Correia, enc. José Rui Martins, Trigo Limpo Teatro /Teatrosfera (2004), fot. Eduardo Araújo.

17 | 18 | 19 | 20 | 21 > *O segredo de Chantel*, de Hélia Correia, enc. Rui Mário, Teatro Reticências, 2006, fot. Sérgio Salgueiro.

22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 > *Dicotomias*, de Hélia Correia, enc. Pompeu José, ACERT- Trigo Limpo, 2009 (22 > Ilda Teixeira e Pompeu José; 23 > Ilda Teixeira e Pompeu José; 24 > Pompeu José; 25 | 26 | 27 > Ilda Teixeira), fot. Carlos Teles e Eduardo Araújo.

28 | 29 | 30 > *As aventuras de Puck o duende*, de Hélia Correia, a partir de *Sonho de uma noite de Verão*, de W. Shakespeare, enc. Rui Mário, Tapafuros, 2008 (28 > Rute Lizardo, Filipa Duarte e Samuel Saraiva; 29 > Samuel Saraiva, Filipa Duarte e Rute Lizardo; 30 > Rute Lizardo), fot. Sérgio Santos.

31 | 32 | 33 | 34 > *O rancor: Exercício sobre Helena*, de Hélia Correia, enc. Alberto Lopes e São José Lapa, Espaço das Aguncheiras, 2009 (31 > São José Lapa e Valerie Braddell; 32 > Rui Pedro Cardoso, Carlos Zé, Inês Lapa Lopes, Eva Pereira, Valerie Braddell; 33 > São José Lapa; 34 > Jorge Fraga, Eva Pereira), fot. Margarida Oliveira







9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22

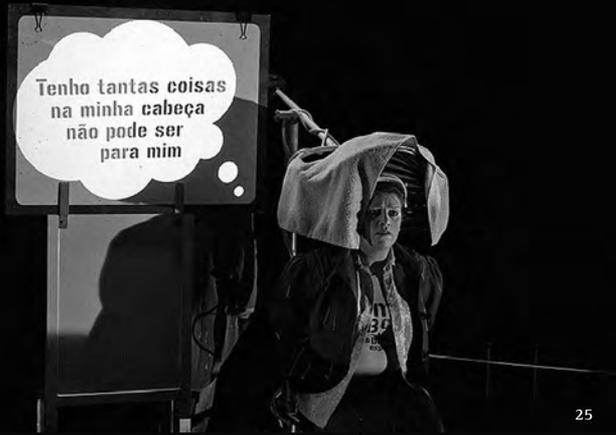


23



24

Tenho tantas coisas
na minha cabeça
não pode ser
para mim



25



26



27



28





Gonçalo Amorim

Agora, a necessidade do teatro

Rui Pina Coelho



<
Gonçalo Amorim,
fot. António Pedro Santos.

Gonçalo Amorim (Porto, 1976) tem tido um percurso discreto, mas persistente. Como actor, a sua presença destaca-se pela sólida segurança do trabalho físico e por uma atenção meticulosa à gestualidade. Como encenador, cedo despertou o interesse da crítica recebendo o Prémio da Crítica em 2007 (ex-aequo com A tragédia de Júlio César, pelo Teatro da Cornucópia), com Foder e ir às compras, de Mark Ravenhill. Profissionalmente, encenou textos de Fernando Dacosta (Rumor clandestino, 2007), Miguel Castro Caldas (Casas, 2008, e Inês Negra, 2009), Bertolt Brecht (A mãe, 2009) e José Luís Peixoto (Cal, 2009). A estes, acrescentam-se inúmeros trabalhos com amadores ou estudantes de teatro, desenvolvidos em contextos de formação em diversas instituições. Cooperante do Teatro O bando desde 1999, é membro dos Primeiros Sintomas e já trabalhou com Útero, Companhia Olga Roriz, Cão Solteiro, Truta, Artistas Unidos e Comédias do Minho. No teatro e na dança, integrou espectáculos de Ana Nave, Bruno Bravo, João Brites, Madalena Victorino, Mathias Poppe, Miguel Moreira, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Olga Roriz, Ricardo Aibéo, entre outros. Em cinema trabalhou com Edgar Feldman (Lianor, 2007), Raquel Freire (Rasganço, 2001, e Veneno Cura, 2007), José Filipe Costa (Domingo, 2006) e Edgar Medina (Peixe aranha, 2009). Nesta conversa, este jovem actor e encenador confessa-se artisticamente, olha para a sua geração e para a crítica, lembra amigos e cumplicidades electivas, revela influências, fala de política e de arte; em suma, expõe os lugares preferidos do seu itinerário artístico e pessoal.

Quando preparava esta entrevista pensei que talvez pudéssemos começar por lembrar o teu último espectáculo, *Inês Negra*, pelas Comédias do Minho, apresentado em Melgaço. Pensava na altura que esse seria um começo feliz. A ideia era começar num tom de celebração, mas esse espectáculo acabou por ter um significado bem amargo.

Sim. Soubemos da morte da Isabel Alves Costa uns momentos antes do ensaio geral. Foi um momento crítico. Caiu um grande balde de água fria sobre uma equipa enorme, com mais de 40 pessoas. Os actores das Comédias do Minho, os grandes dinamizadores do projecto, ficaram muito abalados. Mas a Isabel haveria de gostar que nós continuássemos. Depois de uma pequena reunião

>
A porca,
de Marie Dariesseca,
enc. João Brites,
Teatro o bando, 1999
(Ana Brandão
e Gonçalo Amorim),
fot. José Frade.



avançámos com toda a força, homenageando-a. A Inês Negra é uma daquelas mulheres do Minho de pêlo na venta. Um bocado à imagem da Isabel Alves Costa e daquilo que foi a vida dela. Ainda por cima, o texto do Miguel Castro Caldas valorizava muito o lado anti-poder, ou contra-poder da Inês Negra. Esta figura aparece num momento em que não temos ainda o D. João I a governar todos os castelos de Portugal, e em que ainda temos alguns nobres pró-espanhóis a governá-los. A Inês Negra combate a favor dos Portugueses, mas o Miguel Castro Caldas valorizou principalmente a questão de se estar num momento em que não há ninguém a mandar – nesse momento manda o povo. Mandam as pessoas, que tomam as rédeas das suas vidas. Nesta versão da Inês Negra, acho que a Isabel ficou bem homenageada. Escrevemos numa muralha: "À memória de Isabel Alves Costa". Acho que ficou muito bonito.

As Comédias do Minho são um projecto que a Isabel acarinhava muito. E estes trabalhos principalmente, os chamados "comunitários", que envolviam a comunidade. Neste caso em particular, estiveram envolvidos um grupo de teatro amador de Melgaço, alguns membros do Coro dos Bombeiros, do Rancho Folclórico de Paderne, e um grupo de *hip-hop*. Um pouco à semelhança do trabalho do Pierre Voltz, um dos formadores artísticos da Isabel Alves Costa, este era um trabalho de grande proximidade com o público. Apareceu como resposta a um convite da Isabel – e só mais tarde é que eu percebi onde me estava a meter. Foi um projecto que envolveu a comunidade toda, apresentado no Castelo, durante as festas de Melgaço, em pleno Agosto. Mas a Isabel era tão persuasiva e tão cativante que nunca me passou pela cabeça dizer que não.

Os afectos têm tido uma presença forte na maneira como os teus trabalhos se vão organizando. Tens um perfil muito pouco mercantilista da profissão. É militante esse desinteresse pela televisão, por exemplo?

Não. Eu gosto da televisão. Somos da geração formatada pela imagem, que nos entra casa dentro. Gostamos da televisão e dos produtos televisivos. Mas artisticamente tenho cada vez menos necessidade de fazer coisas que não me apetece.

E tens conseguido não as fazer? Nunca te viste na necessidade de encontrar um meio de subsistência mais imediato?

Felizmente, sempre tive muito trabalho em teatro. Como formador, ou actor, ou encenador, nunca tive a necessidade económica de procurar outras coisas. Aconteceu-me fazer publicidade, coisa que agradei economicamente. Aliás, a publicidade tem meios de produção inacreditáveis. E eu gosto de conhecer os meios por onde passo. Acho que isso faz parte da tua aprendizagem como artista. Gosto de conhecer os sítios onde as pessoas trabalham. Como também fiz uma ou outra sessão de televisão, sinto que já experimentei. Volta e meia sinto a necessidade de ir espreitar meios onde não me mova tão bem, ou onde seja um estranho. Mas também já aconteceu deixar de ir aos *castings* por falta de tempo. Falavas dos afectos: não sei se será sempre assim, mas, olhando para trás, é verdade que tive sempre a sorte de trabalhar com pessoas de quem gostava e admirava artisticamente. Mesmo na publicidade, fiz um anúncio em que o Rui Poças era o director de imagem e o Emídio Buchinho fazia o som. Estavam lá pessoas com grande competência técnica e artística.

Imagino que num meio relativamente pequeno como é o português seja difícil um jovem actor conseguir ter o controlo absoluto da sua carreira.

Eu considero-me sortudo, mas também procuro essa sorte. Procuro que, em cada projecto, quem me convida não tenha só um intérprete, mas alguém que ajuda na criação. E que tenha uma palavra artística forte. E fui conseguindo passar isto de projecto para projecto. Consegui trabalhar



<
Merlim,
de Tankred Dorst,
enc. João Brites,
Teatro o bando, 2000
(Gonçalo Amorim),
fot. Mário Sérgio.

>
Percival - em fuga,
de Tankred Dorst,
enc. João Brites,
Teatro o bando, 2000
(Gonçalo Amorim),
fot. Lia Costa Carvalho.

<
Dias felizes,
de Samuel Beckett,
enc. Madalena Victorino,
Artistas Unidos, 2001
(Isabel Muñoz Cardoso
e Gonçalo Amorim),
fot. Jorge Gonçalves.

Alma grande,
de Miguel Torga,
(versão de câmara),
enc. João Brites,
Teatro o bando, 2002
(Gonçalo Amorim
e Sara Castro),
arquivo Teatro o bando.
>

recorrentemente com algumas pessoas, como o João Brites, o Bruno Bravo ou o Miguel Moreira. São pessoas com as quais fui trabalhando, se calhar por apreciarem a maneira como eu estou nos projectos. E depois fui conseguindo "namorar" com muita gente: com a Olga Roriz, com a Madalena Victorino, por exemplo. Olhando para o panorama teatral português, sinto que faltam projectos que marquem a diferença: ou há uma visão demasiado idealista do que é fazer teatro, ou há uma visão demasiado mercantilista do que é fazer teatro. Falta conteúdo e uma real necessidade de fazer. Nos ensaios, pergunto muitas vezes: "Qual é a necessidade disto?". Não falo só da necessidade de cada criador em criar, mas também da necessidade de cada elemento, de cada proposta cénica. E mais, de encontrar na própria maneira de representar dos actores o necessário, o que é justo, um equilíbrio energético ajustado à dramaturgia e ao tempo presente, seu e do espectador. Acho que já não é suficiente o gozo de fazer teatro.

Queres explicar?

Terá que ver com a noção de tempo. O encontro entre quem faz e quem observa é muitas vezes um encontro mercantilista. Compro o bilhete e vou assistir a um

espectáculo. Aí, julgo que há um grande trabalho a fazer por parte dos criadores que é mudar a maneira como as pessoas se deslocam a uma sala de espectáculos. Para cada espectáculo devemos pensar de que forma é que a imprensa vai falar sobre ele, como vai ser promovido. Devemos tentar romper com esta falta de conteúdo. Os artistas são uma espécie de farol e quando começa a haver falta de conteúdos na arte é preocupante para toda a sociedade. Portanto, o que é necessário é aquilo que tem uma relação com o tempo e com o lazer. É aí que estou a encontrar-me. Uma arte anti-trabalho. Uma arte contra o trabalho. Contra a rotina. "Eu ocupo o meu tempo livre a ir a um espectáculo", dizemos. E a certa altura já não se sabe o que é tempo livre e o que é trabalho.

A própria ideia de tempo livre é profundamente capitalista.

Sim. Portanto, neste momento, coloco-me numa posição em que a arte deve questionar a própria necessidade de se fazer arte, ou a maneira de se fazer arte. E isso deve estar na representação. Devíamos caminhar para um nível civilizacional em que o teatro não fosse pago, em que não houvesse propriamente actores. Sobretudo, porque já não há actores mal preparados. Chegámos a um nível

>

Ensaio sobre a cegueira,
de José Saramago,
enc. João Brites,
Teatro o bando, 2004
(João Ricardo
e Gonçalo Amorim),
fot. de ensaio, arquivo
Teatro o bando.



>

O morto e a máquina,
de Fernando Villas-Boas,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas, 2006
(Gonçalo Amorim
e Ricardo Neves-Neves),
fot. Karina Jeppessen.

de especialização em que não há maus actores. Chegámos a um momento em que é preciso saber o que faz falta, o que é necessário.

Em termos muito pragmáticos, como é que isso se traduz no dia-a-dia de um jovem criador que tem pretensões artísticas, responsáveis, em fazer uma obra com conteúdo. Como é que subsiste?

Primeiro, isso deve deixar de ser, muito rapidamente, uma preocupação. A tua preocupação deve ser a criação. Eu tento sempre colocar a possibilidade de mudar. De ir para outro sítio. O teatro deve ser colocado numa posição em que não consegues fazer aquilo em que te especializaste. O teatro está a ficar demasiado burguês e fechado. Há uma espécie de ritual em ir ao teatro.



>

v

Rumor clandestino,
de Fernando Dacosta,
enc. Gonçalo Amorim,
Teatro o bando, 2007
(Nicolas Brites
e Susana Branco),
fot. Jorge Barros.

Estava a pensar no que dizias e no facto de teres apresentado *A mãe*, de Brecht, na Culturgest, no edifício da Caixa Geral de Depósitos...

Foi propositado. Eu dizia: "Se não houvesse protesto e insatisfação com o facto de ter sido ali apresentado, não tinha servido para nada ter sido feito ali."

E houve insatisfação?

Houve, pois. Mas fazia parte do seu conteúdo. *A mãe* apelava a isso. Acho que os conteúdos devem voltar. Por exemplo, com os Primeiros Sintomas vamos agora fazer uma revista no Teatro Maria Matos, chamada *Maria mata-os*. Interessame pegar nas formas. Interessa-me que as formas estejam na cabeça das pessoas. Foi por isso que fizemos *A mãe* na Culturgest ou o *Foder e ir às compras* no Centro Cultural de Belém. A peça de Mark Ravenhill tem muito mais força no respeitável CCB do que num barracão alternativo. Ou a *Hedda Gabler*, como o Bruno Bravo a encenou, tem mais força no Negócio ZDB do que teria num espaço convencional. Não é indiferente o sítio onde se apresentam os trabalhos, nem o público a atingir. Gosto de pensar os espectáculos desde o início, desde a semente.

Por um desejo de controlar o resultado?

Sim, também, mas sobretudo pelo lado lúdico e excitante da criação.

A tua formação como actor: começaste como actor na escola secundária, com o teu pai, o Tito Amorim. O meu pai sempre quis ser actor. E foi sempre, ou quase sempre, professor de liceu. Mas também viajante. Esteve no CITAC, durante a crise académica de 69, sempre muito envolvido nas questões políticas da altura, viveu na clandestinidade, com a minha mãe, como operário têxtil





<

Jump-up-and-kiss-me,
Companhia Olga Roriz,
2003 (Gonçalo Amorim),
foto de Alceu Bett.

na zona de Guimarães (onde começámos o projecto de *A mãe*). Foi encenado pelo Ricardo Salvat e pelo Juan Carlos Oviedo no CITAC; ainda fez teatro em Barcelona, depois em Paris, numa altura em que havia muita gente lá: o João Botelho, o José Mário Branco, o Hélder Costa, enfim, a geração dele. Mas, depois, a maneira como a revolução foi feita resultou em grandes desilusões no casal que me concebeu (*risos*). Eles investiram muito na política, naquele período de 74. De alguma maneira, o final dos anos 70 e o início dos anos 80 ficaram hipotecados pela construção de um país que não foi nada do que eles estavam a pensar. Isso provocou-lhes várias desilusões. Acho que isso fez com que o meu pai nunca fosse actor. Só percebi uma coisa mais tarde: ele via em mim uma pessoa que ia ser actor – o actor que ele não foi.

O teu pai foi um grande dinamizador do Teatro na Escola.

Sim. É um dos fundadores dos encontros de teatro na Escola [é autor de *Encontros de Teatro na Escola*, Porto: Porto Editora, 1995]. Foi um teorizador, um pedagogo, um dinamizador do teatro nas escolas. E foi importante para os alunos que foi tendo e para várias pessoas que se cruzaram com ele.

E na tua formação enquanto actor?

Há uma coisa forte na minha formação que tem que ver com o meu pai: a ideia de que o teatro na escola não serve para formar actores. Neste momento, vejo muita especialização na escola. Muita formatação, muito ensinar da técnica. É importante dominar a técnica, mas o mais importante é a questão ética. Ter a noção de que isto não é para formar actores, é para formar pessoas, para conhecermos melhor o nosso corpo, para trabalhar em grupo. Claro que isto pode fazer-se sem se explicitar. Faz-se teatro de uma forma especializada e está-se a trabalhar o grupo. Mas é importante que haja quem saiba dizer isto. Porque ser actor não é nada de especial. Há momentos em que tu te sentes mais actor que noutros. Não é actor quem quer ou quem estuda para isso. É actor quem consegue ser mediador, ser médium, quem consegue falar com o diabo. Há momentos que te sentes conectado: e nesses momentos transportas conteúdo. Tem que ver com a capacidade de escutar.

O que muda com a vinda para Lisboa?

Venho estudar antropologia para a FCSH e continuo a fazer teatro na universidade – com a Natália Luiza. Houve também um período em que dirigi algumas sessões – com

>

v

*Gurugu,*baseado na *Odisseia*,
de Homero, direcção

Gonçalo Amorim,

Mil Ardis, 2005

[> Elsa Ferreira,

Joana Oliveira,

Rita Gonçalves

e Nélia Marquez, Rita;

v Elsa Ferreira,

Rita Gonçalves),

fot. Jan-Willen Kruyssen.

uma grande lata! Ao mesmo tempo comecei a dar aulas no [grupo de teatro do Instituto Superior] Técnico. Sempre tive pudor em encenar – como se me faltasse algo para dizer – mas, no que diz respeito à formação, nunca tive pudor nenhum. Tudo o que ia aprendendo ia passando e mostrando.

E depois a Escola Superior de Teatro e Cinema. Como foi passar de jovem estudante de antropologia, envolvido no teatro universitário e no movimento associativo da luta contra as propinas, para a condição de estudante-actor?

Tive uma passagem pela ESTC também com alguma actividade política. Estava ligado à Associação de Estudantes, na primeira associação da nova escola na Amadora. Mas a impressão mais forte que os anos de formação me deixaram foi o contacto com a minha geração.

Começam aí a exercitar-se cumplicidades futuras?

A perceber com quem gostas de trabalhar. É um tubo de ensaio artístico. Claro que depois há professores marcantes. O João Mota, por exemplo. Com quem discutia muito, sobretudo por causa das propinas – ele era o director da Escola, na altura. Mas percebi depois como tinha sido importante, enquanto pedagogo e na maneira de encarar o teatro e a vida. E também a Madalena Victorino e o João Brites, que me leva para o Bando.

>

Foder e ir às compras,

de Mark Ravenhill,

enc. Gonçalo Amorim,

Primeiros Sintomas, 2007

(Carloto Cotta,

Romeu Costa

e Pedro Carmo),

foto de ensaio.

Começaste a trabalhar como formador muito cedo.

Sim, estava ainda no primeiro ano do conservatório quando comecei como formador no Técnico, onde estive durante dez anos.

Como é trabalhar com actores amadores (como no Teatroàparte), com actores-estudantes, ou com jovens actores durante tanto tempo? Que marca deixa isso no teu trabalho?

É uma parte do meu percurso que estou a fechar. Não aceito mais solicitações. Tenho um projecto que envolve a terceira idade – vai chamar-se Centro de Dia e é sobre amor e sexo na terceira idade. Mas agora sou eu quem vai à procura do grupo. Quando trabalho com um grupo, faço-o sempre sobre o grupo e sobre a individualidade – através do desbastar de território pessoal. É esse território pessoal que se torna expressão artística.

E isso é mais fácil ou mais rico de encontrar num grupo de amadores? Isso não acontece também com profissionais? Onde está a diferença?

É um trabalho diferente. Com profissionais tenho muito





mais tempo para trabalhar – e eu gosto de ter muito tempo. O trabalho como formador forçou-me a ter que estruturar muito bem o meu pensamento, a pensar sobre a minha actividade, a verbalizar. E acho que isso, depois, na abordagem a cada projecto, faz com que as coisas possam ir mais fundo. Ou deixar que as coisas nos toquem. Nos actores e na classe artística, chegámos a um momento em que não deixamos que as coisas nos toquem. Há uma ironia latente, uma higiene – que acho inteligente, que acho "glamouroso", que dá protecção, que até tem força artística – mas não me interessa.

Falavas há pouco do João Brites, do Miguel Moreira, do Bruno Bravo, da Olga Roriz, da Madalena Victorino... quem mais tens na tua galeria de influências?

A Madalena Victorino é uma grande influência como pedagoga. Cada aula, momento, cada minuto era "escola". Mas isto não tem que ver com o facto de ser na Escola. Escola é isto que estamos aqui a fazer agora. É a qualidade e interesse do encontro numa determinada fase da tua vida. Com alunos, o que lhes digo pertence àquele momento, nada é estanque. Mas isso obriga-te a ser muito claro e directo com as pessoas. Porque só assim as pessoas conseguem ter uma avaliação do momento e do

encontro. E a Madalena Victorino é muito clara, muito transparente. E o João Brites, é evidente. Trabalhei muito com ele. Não me considero filiado esteticamente no trabalho do João. Mas temos uma sintonia... ética. Há uma abordagem que o João tem em relação à arte e às pessoas que me agrada muito. É como se fôssemos da mesma família.

É curioso reparar que há uma série de novos criadores que têm aparecido com trabalhos muito interessantes, como o Pedro Gil ou o Bruno Bravo, que se cruzaram artisticamente com o João Brites.

O João também é professor. Tem feito um trabalho notável na Escola [Superior de Teatro e Cinema]. E isso faz com que ele esteja muito aberto a novas propostas. É uma pessoa que vê muitos espectáculos – e que ainda via mais quando a Natércia Campos era viva. A Natércia puxava muito o João para o trabalho dos criadores mais jovens. O João tem tentado manter isso. A Natércia faz falta ao teatro em Portugal e ao Bando. São estas pessoas que fazem as pontes. Isto não se faz só com protagonistas. A Natércia é para mim uma referência.

Consegues identificar aquelas que são para ti influências ou referências artísticas?

Em Portugal, o Teatro Meridional será a companhia de que vi mais espectáculos. Não será exactamente uma "referência estética", mas é uma referência em termos da procura daquilo que falava há pouco, do que o que se diz possa tocar. Há neles qualquer coisa que encontra no corpo e na voz do actor a base do teatro. Depois tenho muitas referências também do campo da dança. Durante muito tempo gostei muito dos trabalhos do Alain Platel e da Meg Stuart. Tive um fascínio muito grande pelo Frank Castorf, pelo Kresnik. Logo a seguir pelo Ostermeier. O Nekrosius apardalou-me completamente. Mais tarde, quando fiz uma digressão pelo Leste, trabalhei com um actor russo fantástico, o Alexander Kabanov, que me despertou para a importância da situação que se está a representar, como ele dizia a "*situasi*".

Muitas vezes faltam encenadores, faltam pessoas que saibam dosear um espectáculo do princípio ao fim. Há a ideia de que tudo tem que ser bom. Não! É um erro. Pode ser terrível um espectáculo que obrigue os espectadores a estarem permanentemente atentos. Um dos melhores elogios que tive a propósito de *A mãe* foi que era possível pensar noutras coisas. O que mais me fascina na arte é o abstraccionismo. O Malevitch, por exemplo: arrepiam-me os quadrados do Malevitch. Ou do [Nicholas de] Stael. Os movimentos que mais me seduzem são o abstraccionismo puro e o realismo.

<

v

Ricardo II,
de William Shakespeare,
enc. Nuno Cardoso,
Teatro Nacional
D. Maria II, 2007
(Gonçalo Amorim),
fot. Margarida Dias.

<

A resistível ascensão de Arturo Ui, de Bertolt Brecht, dir. Joaquim Horta, A Truta, 2008 (Joaquim Horta, Ruben Tiago, Tónan Quito, Gonçalo Amorim, Duarte Guimarães e Pedro Martinez), fot. Henrique Figueiredo.



<

Repartição, de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo, Primeiros Sintomas, 2008 (Ricardo Neves-Neves, Raquel Dias, Gonçalo Amorim e Ana Brandão), fot. Filipe Folhadela.



>

Casas, de Miguel Castro Caldas, enc. Gonçalo Amorim, Teatroàparte, 2008, (Maria do Céu Bártolo e Alexandre Andrade), fot. António Delicado.

Realismo que é uma palavra quase obscena em alguma da criação contemporânea.

Fascina-me quando se consegue que uma obra de arte te emocione sem uma ponta de realidade. E isso é muito difícil de fazer. Mas é impressionante quando consegues que a realidade te arpie: o realismo do Cassavetes, ou o do Hal Hartley – grandes referências para mim – ou o do Godard (se bem que seja quase um sacrilégio falar de realismo em Godard), ou o da Agnès Varda. E sabes que aquilo pode ser verdade, mas não é, vive ali numa fronteira entre o real e o irreal, o ver e o fazer.

Há um trabalho teu, o *Rumor clandestino*, do Fernando Dacosta, que namorava com uma ideia de apropriação do real e da cidade. Que lembra também trabalhos dos Rimini Protokoll.

No trabalho em Telheiras, com o Teatroàparte [*Guarda sol amarelo*], os Rimini Protokoll foram uma grande referência.

É importante para ti essa atenção ao real, ao biográfico, ao documental?

Começo a perceber que há alguns vértices no meu trabalho, ou melhor, ligações temáticas importantes sobre as quais quero continuar a trabalhar: são observações do real, são observações sobre aquilo que acontece na sociedade, são observações contemporâneas através do teatro (não são, portanto, manifestos políticos). São objectos artísticos que estão atentos ao que acontece. Ou, pelo menos, encenações que procuram isso. Mesmo que o texto só indicie isso, gosto que a encenação persiga essa observação.

Não sei se estou a pensar exactamente na mesma coisa, mas lembro-me de, na tua encenação de *A mãe*, ter sido sensível a isso que dizes: lembro-me do Pedro Carmo de costas para o público, prostrado numa cadeira branca de plástico enquanto a acção era jogada à frente, e pensar que esse imaginário resultava do



trabalho prévio desenvolvido no Vale do Ave, uma zona marcada pelo desemprego.

Sim. Havia essa atenção ao que estava à nossa volta. O que se relaciona com os projectos para a comunidade, à semelhança daquilo que aconteceu em Telheiras. Trabalhos mais documentais, onde possa não trabalhar com profissionais. Claro que também me interessa trabalhar com profissionais, com pessoas que admiro pessoal e artisticamente, mas também começo a perceber que me interessa trabalhar com a comunidade. Até aqui tenho trabalhado mediante solicitações, mas agora quero ser eu a iniciar os projectos, porque pode levar-nos mais longe artisticamente sermos nós (com a Ana Bigotte Vieira, com quem tenho trabalhado) a iniciar os trabalhos.

Denota-se aí uma ideia de projecto a longo prazo...

Sim, sinto que há projecto e que há uma tentativa de definição daquilo que quero fazer agora. Já tenho alguns projectos – mas não muitos! E isso também é uma coisa importante: gosto mesmo muito de tempo. Preciso de tempo para cada projecto. Uma coisa boa que *A mãe* teve foi a ideia de que o teatro não pode ser só feito por especialistas. Tivemos lá pessoas de várias áreas a assistir aos ensaios: historiadores, professores, engenheiros, politólogos, empregadas de limpeza. Identifico-me imenso com a ideia de ensaio aberto. O teatro é da sociedade, habita uma zona de discussão da sociedade, de mudança, de termómetro.

É fácil perceber que gostas de estar em todos os momentos da criação e da produção. Apetecia-te ter um espaço onde pudesses controlar melhor os espectáculos?

Sem dúvida. E Lisboa precisa mesmo de um espaço para os criadores – e não tem. Um espaço onde possas arrumar as tuas coisas, para onde possas convidar pessoas para assistir aos ensaios. É preciso que os artistas comuniquem,



<

Casas,
de Miguel Castro Caldas,
enc. Gonçalo Amorim,
Teatroà parte, 2008,
(José Miguel Mendes Lopes,
Maria do Céu Bárto, Alexandre Andrade,
Leonor Costa,
Diana Dionísio,
Pedro Rodrigues,
Leonilde Timóteo,
Catarina Ribeiro,
Catarina Rosa,
Isabel Mendes Lopes,
Ana Marques da Silva,
e Cecília Brito),
fot. António Delicado.

mas também é preciso teres "casa". Não precisa ser uma casa só tua. O que acontece agora é que há programadores que pensam por ti, pessoas que organizam as casas.

Como é que os Primeiros Sintomas, o Teatro Praga, a Truta, o Miguel Moreira, a Cão Solteiro, a Mala Voadora, a Patrícia Portela, o Tiago Rodrigues, o John Romão, entre tantos outros, como é que novos criadores conseguem ir trabalhando e ganhando reputação? O que muda com os prémios e com o ganhar prestígio?

Fala-se muito em Portugal da geração perdida. Daqueles que viveram na sombra da geração do teatro independente. E diz-se, um pouco à boca cheia, que agora estamos libertos desse estigma e que vamos conseguir caminhar mais depressa. A Garagem, o Meridional, a Mónica Calle, a Lúcia Sigalho, o João Garcia Miguel estarão na fronteira dessa mudança. Foram os primeiros a conseguir furar. Mas fala-se muito dos novos criadores (que já nem somos assim tão novos...). Eu não penso muito nisso. Nunca tive aquela ideia de "matar o pai". Sempre convivi bem com gente de todas as idades. Acho que a geração mais nova trabalha mais porque sente a necessidade de explicar melhor ao que vem as razões dos seus projectos.

Uma diferença será também a maior facilidade com que a internacionalização é promovida?

A internacionalização ajuda no que diz respeito à diversidade dos espectáculos que vês e na construção de uma certa vivência, mundividência ou clarividência. Mas de alguma maneira também prejudica. Há aqui dois aspectos: eu gosto de pensar um espectáculo para um espaço convencional. A caixa preta continua a ser uma mais-valia. Isso dá-te alguma universalidade e esses espectáculos podem viajar mais facilmente. Esta é uma visão conservadora – que me agrada – da internacionalização. Por outro lado, acho que aquilo que é mais importante é a necessidade. É o facto de conseguires tornar uma experiência artística

em algo único. Não é o espectáculo que se desloca, mas são as pessoas que vêm a Portugal ver "aquele" espectáculo. A facilidade com que se viaja agora faz com que se saia para ir ver algo realmente único – algo que não possas ver na internet. Cria uma grande necessidade de autenticidade. Os espectáculos formatados, que se fazem por essa Europa fora, muitos são feitos para agradar à crítica, feitos para Avignon. Os críticos também têm que perceber isso. De alguma forma, os críticos têm que ser convocados para o processo artístico. Assim como tem que deixar de haver actores, também tem que deixar de haver críticos. As coisas fazem-se em conjunto.

Essa é uma ideia absolutamente fora de moda.

O crítico neste momento é o *gourmet*. É um indivíduo que tem que fazer uma avaliação independente para te permitir escolher.

Um conselheiro ao consumo.

E o actor é o *entertainer* do consumidor.

Como se dá a passagem para a encenação? Faltava-te alguma coisa no trabalho como actor?

É para satisfazer algo que está dentro de mim. Que é um pouco mais racional. No trabalho de actor e no trabalho de encenador há duas metades do cérebro que trabalham de maneira diferente. O trabalho de actor é um trabalho de grande disponibilidade, de generosidade, de entrega a ideias de outros. E eu gosto imenso de fazer e gosto muito de me entregar a quem me dirige. Mas muitas vezes queria dizer mais e não queria sabotar o processo dos outros com as minhas ideias. O actor não deve dizer a tudo que sim nem pode entrar na zona do "eu fazia melhor".

Então aborrece-te que haja actores que tragam ideias próprias para as tuas encenações?

Não, porque preciso imenso que as pessoas tragam ideias.

>
A mãe,
 de Bertolt Brecht,
 enc. Gonçalo Amorim,
 2009 (Mónica Garnel,
 Carla Galvão, Carla Maciel
 e Paula Diogo),
 fot. Catarina Barata.



Mas imagino que reagisse mal a alguém que se esteja a enganar ou que esteja frustrado.

Tentas ser um encenador diferente daqueles com quem trabalhaste?

Tento fazer uma mistura das coisas que gostei que fizessem comigo. Mas é curioso que, quando comesças a encenar, essa necessidade vai desaparecendo. Primeiro, comesças a usar aquilo que sabes que funciona ou o que gostaste de ver outros fazer. Mas, a partir de certa altura, a tua personalidade começa a aparecer e passa a ser mais fácil para quem trabalha contigo assinalar os teus defeitos. E isso tem tendência a piorar com a idade, dizem. (*risos*).

E ainda há necessidade de haver encenadores?

Não sei responder a isso. Depende do processo. No teatro, cada projecto é uma proposta de sociedade. Acho que a decisão de haver encenador ou de não haver encenador pode ser uma questão dramática que depende de cada projecto.

Vês-te como um encenador ou como um criador que encena, dependendo da dramaturgia de cada projecto?

No programa de *A mãe* escrevi que não me tinha sentido como um encenador, mas mais como um produtor, como aquele que faz o projecto avançar, que junta as pessoas, coordena e também encena. Mas ainda não tenho uma carreira que me permita definir enquanto encenador. Ainda estou a experimentar.

De um modo muito geral, durante algumas décadas, em Portugal, as carreiras no teatro iam sendo feitas um pouco à medida que iam aparecendo os convites ou do surgimento de projectos pontuais – nos criadores mais recentes nota-se uma grande vontade de controlar os passos artísticos.

A arte e a economia estão muito ligadas. O sistema

económico reflecte a arte e vice-versa. Um sistema económico liberal e competitivo obriga o artista a ser também autónomo. Temos um mundo em que consegues fazer teatro sozinho – em casa, na *Internet*. De repente, num trabalho que é tradicionalmente de grupo, podes estar sozinho. E isto reflecte o modo como as pessoas vivem e a economia. Aproximas-te da ideia de "estar sozinho". O que me entusiasma mais é o trabalho de grupo. É o procurar afinidades com outros artistas. Não propriamente contratar, mas procurar os artistas que querem colaborar comigo numa obra.

A tua relação com o cinema. Responde à mesma ideia de acção artística?

Sou muito menino no cinema. E entusiasma-me a maneira como as equipas se organizam para uma rodagem, o grau de empenho e motivação. Do que mais gostei foi de estar metido naquilo tudo. Já fiz alguns filmes, mas não me considero – nem acho que alguma vez me considerarei – um actor de cinema. Vejo-me mais a realizar. Sou um fascinado pelo cinema e inspiro-me muito em filmes: no Jim Jarmush, no Cassavetes, no Godard. Embora o cinema seja uma máquina de ilusões, quase religiosa. O teatro é muito mais terreno, está ao nível da assembleia política, do presente. Portanto, para já, não me vejo a sair do teatro para ir realizar.

Quando estou em filmagens adoro tentar perceber como fazem a imagem, onde colocam a câmara, o nome dos planos... e convoco isso frequentemente para os meus processos. Como convoco também a pintura ou a fotografia. *As meninas*, de Velázquez é uma lição de encenação. Ou os escritos sobre arte do Paul Klee: são um tratado de encenação.

Olhando para os teus espectáculos confesso que não sinto isso. Essa pulsão plástica, de moldura. Vejo mais uma base orgânica, dependente da energia entre actores...



<>
Guarda-sol amarelo,
 enc. Gonçalo Amorim,
 Teatroáparte, 2009,
 (< Miguel Gaspar
 e Maria do Céu Bártolo;
 > José Miguel Mendes
 Lopes, Catarina Ribeiro
 e Leonor Costa),
 fot. António Delicado.



No caso de *A mãe* isso estava muito presente. Começámos a construir a dramaturgia a partir da ideia de mudança. É uma peça sobre mudar o que não está bem. Sobre temer menos a morte do que a vida que não satisfaz. Sobre a ideia de estar sempre a tempo de mudar.

<
Col,
 de José Luis Peixoto,
 enc. Gonçalo Amorim
 e Maria João Luis,
 Teatro da Terra, 2009
 (Gonçalo Amorim
 e Maria João Luis),
 fot. Gonçalo Luz.

Mas fazes teatro para mudar o mundo? A prática teatral faz parte de uma actividade política?

Essas são perguntas difíceis. É como se eu tivesse uma espécie de raiva de intervir. Mas depois, quando estou em processo de construir um espectáculo, sinto sempre que o que devo mostrar são pulsões, momentos do inconsciente. Sinto que devo abafar o lado mais racional da minha raiva. Não é precisamente política que eu quero fazer no teatro. Não quero fazer campanha ou servir interesses. O pensamento sobre o teatro político faz-me imensa confusão. O teatro é necessariamente político. Não há teatro político nem há teatro para fazer política. Teatro e teatro político são a mesma coisa. Mas não é por isso que faço teatro. Eu não me demito da minha intervenção social e política. Não preciso dos espectáculos para fazer essa intervenção.

Como as intervenções artísticas que fazes em campanhas políticas?

Não é exactamente teatro o que faço aí. Consoante cada chamamento, ou cada campanha, tento ver no que quero intervir: na campanha do aborto, na marcha pelo emprego, nas comemorações do centenário da CUF, no Barreiro. Há causas a que vou com gosto. Mas não considero que seja arte – que tenha o nível de inconsciência que a arte precisa. Mas isto não é, obviamente, uma questão encerrada. Há aqui uma fronteira que não está bem delimitada. Quando digo que não é arte, lembro-me do Obama e penso: “Quem me dera ter um actor como o Obama, com aquela intensidade”. Isto tem que ver com a questão: Como é que fazemos a arte desaparecer? Penso que arte pode tender a desaparecer. Principalmente a arte como produto ou mercadoria. O teatro tem estado muito interessado em perceber como o actor é sedutor, como consegue cativar através do presente. Mas não procuro que o meu discurso político dentro da arte seja coerente. O que te faz estar vivo não é a utopia. É a acção.

Que teatro é que faz falta, agora?

É o teatro que for necessário. O que tiver interesse. Teremos cada vez mais um teatro para públicos diferentes. A ideia de que tem que haver tudo para todos será cada vez mais obsoleta. Se fazes o teu projecto para ganhar dinheiro, digamos assim, estás mal. Mas se o fazes porque é necessário – para ti ou para alguns –, acho que estás muito

A minha preocupação não é que fique bonito. O que quero é que dramaturgicamente a colocação em cena tenha uma carga energética. No *Foder e ir às compras* isso era muito claro. É como o Barcelona joga: avança com base num triângulo em que todos correm à volta de quem tem a bola. A questão do triângulo prende-se com a da desmarcação – que é do futebol, mas antes já era da pintura e depois da fotografia. A minha preocupação não é plástica, mas sim de tensão. Claro que a dimensão plástica de um espectáculo é muito importante, mas aquilo que faz um espectáculo funcionar realmente é sempre a dramaturgia e a tensão que existe nessa dramaturgia. Não tenho dúvidas sobre disso. São as justificações que tu encontras para aquilo ser coerente e para que algo evolua; para que o início não seja igual ao fim – justificações que não têm que ser racionais, claro.

Ainda que resulte menos bonito, mais rude?

Pode tender para o desarrumado. Pode tender para o realismo que perpassa estes dois séculos: a procura do real através da arte. E a realidade é rude.

Essa tua relação com o realismo inscreve-se numa história política, cívica. No programa do espectáculo *A mãe*, escrevias: “Vamos imaginar uma guerra perpétua entre ricos e pobres. (...) Num mundo de incertezas, esta é uma tentativa de apresentar provocações/soluções outras que nos façam questionar este caminho político único e difuso que, evidentemente, não nos serve. Enquanto artistas vemos *A mãe* como uma possibilidade de reflectirmos sobre as ideologias, a família (à luz do ‘Drama familiar no teatro épico’ de que nos fala Benjamin), a loucura, a guerra... Uma possibilidade de começarmos desde já a pensar o futuro”. É isso que buscas enquanto artista? – uma possibilidade de pensar o futuro? Mesmo sabendo que o teatro é irremediavelmente do aqui e do agora?

<>

v

*Inês negra,*de Miguel Castro Caldas,
enc. Gonçalo Amorim,

Comédias do Minho, 2009

(< Mónica Tavares

e Tânia Almeida;

> Luís Filipe Silva),

fot. Susana Neves.



bem. Claro que isto obriga o artista a uma constante auscultação, de modo a perceber se ainda é necessário para ele o que está a fazer. Ao ponto de se poder mesmo colocar a hipótese de poder parar. Voltando ao início da entrevista, comecei a encenar porque já não me era necessário ser actor. E tenho a certeza que isto me vai acontecer com a encenação. Vou acabar pedreiro, tenho a certeza. Que é o caminho normal para o criador português: de Marx para Nietzsche. Acabarmos irracionalistas, sem expectativas, sem esperança, pessimistas e cáusticos.

Não obstante, dizias há pouco que sentes que tens um projecto. Trabalhas com um grupo de actores mais ou menos regular, construiste uma equipa. Consegues caracterizar esse projecto?

Chamamos-lhe Dona Vlassova. Às vezes é Dona Vlassova *and guests* (*risos*). A Dona Vlassova é curiosa, gosta de viajar, de ter os amigos em casa, de dançar, de foder, de comer, de boa vida, de passear, de fazer acção política, de tentar mudar o mundo, de violência – preferia que não houvesse, mas não tem medo de recorrer a ela. O projecto passa por aqui. É um projecto que nasce velho. Que tem respeito pelas idades todas.

Quem faz parte deste projecto?

Eu, a Ana Bigotte Vieira, a Marta Figueiredo, o Frederico Lobo, e depois há muitos *guests* que nos são queridos: a Rita Abreu, a Ana Limpinho, a Maria João Castelo, o Miguel Castro Caldas, a Raquel Castro, o Romeu Costa, a Carla Maciel, o Pedro Carmo, o Pedro Gil, a Susana Cecílio, a Vânia Rovisco, a Mafalda Gouveia, a Ana Pereira, a Rosa Baptista, o Carloto Cotta, e por aí fora.

E têm noção para onde o projecto vai progredir? Têm uma agenda?

Sim, há espectáculos que queremos fazer neste espírito. Vamos falando sobre teatro e sobre a vida. Queremos ter curiosidade por textos novos e por adaptar romances de que gostamos. Queremos tornar-nos um projecto com muita gente, com meios de produção, com a casa cheia de amigos, com cenário e maquinaria. Também queremos procurar o não traduzido, o não estreado. E também é procurar a vida, o documental, com as pessoas, com amadores. Temos estes três interesses: o prazer, a curiosidade e a persistência. Temos que estar atentos a quem anda aí, no dia-a-dia, a quem anda à procura de trabalho, ouvir conversas sobre estatísticas ou sobre transportes públicos – não quero estar fechado num núcleo de artistas.

Palcos da crítica

Maria Helena Serôdio



<>

Peer Gynt,
de Ibsen,
enc. Jung-woong Yang,
LG Art Center
e Yo-hang-ja
(The Travelers),
Seoul, Korea, 2009,
fot. LG Art Center.

Na sua já longa história, a Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT-IATC), criada em 1956, em Paris, no âmbito da UNESCO, tem promovido, a um nível verdadeiramente internacional, a actividade crítica nas suas várias vertentes: procura, acima de tudo, diálogos produtivos com as artes do palco (que interroga, analisa e avalia), mas não dispensa a reflexão teórica, o argumentário crítico, a ponderação deontológica, bem como a necessária investigação inter- e multicultural no plano da recepção crítica, privilegiada como é nas relações que estabelece entre profissionais (da crítica e da investigação teatral) em tantos lugares do mundo.

Com cerca de 50 secções nacionais – a que deveremos acrescentar membros individuais em países onde ainda não foi possível criar uma secção nacional –, a AICT vem organizando – para além dos seus Congressos de dois em dois anos – simpósios temáticos, conferências, seminários para jovens críticos (estes geralmente no âmbito de Festivais Internacionais), mas participa ainda em júris de festivais, concursos e exposições – bem como outras manifestações de âmbito nacional e internacional em vários países – oferecendo-se, naturalmente, como espaço privilegiado de contacto e troca de conhecimentos entre profissionais.

Para além de manter a sua página web – www.aict-iatc.org – actualizada e rica em informações sobre iniciativas passadas e futuras, a AICT pôs recentemente em prática uma das propostas apresentadas pelo seu actual Presidente – o sul-coreano Yun-Cheol Kim, crítico, autor de vários livros, director da *Revista de Teatro Coreano* e Professor da Universidade das Artes da Coreia – ao Congresso que o elegeu em 2008 em Sofia, Bulgária: a criação de uma revista semestral *online* que, em discussão alargada, acabou por receber o nome *Critical Stages / Scènes critiques*. Encontram-na no endereço www.criticalstages.org e poderão constatar como no seu corpo redactorial estão críticos e estudiosos de vários continentes – Europa, África, Ásia e América (do Norte, Centro e Sul) – e como, neste primeiro número, lançado em Outubro deste ano, contamos com a "presença" de dezasseis países, enquanto nacionalidade de autores ou de realidades recenseadas: África do Sul, Alemanha, Canadá (anglófono e Quebeque), Coreia, EUA, Finlândia, França, Grécia, Hungria, Índia, Israel, Japão, México, Polónia, Portugal e Reino Unido. Sendo uma revista bilingue – que usa o inglês e o francês enquanto línguas oficiais da AICT –, só em artigos um pouco mais longos é que, no início, se apõe um breve resumo na outra língua que não aquela em que o autor escreveu.

>

*Leichtes Spiel: Neun**Personen einer Frau*

[A leveza do jogo:

*Nove figurações para**uma mulher],*

de Botho Strauss,

enc. Dieter Dorn, Residenz

Theater München, 2009

(Gina Henkel),

fot. Patrice Pavis.

<

Le collier d'Helène

[O colar de Helena],

de Carole Fréchette,

enc. Lucette Salibur,

Théâtre du Flamboyant,

2009 (Daniely Francisque

e Lucette Salibur),

fot. Théâtre du

Flamboyant.

>

Medea sueña Corinto

[Medeia sonha com

Corinto],

de Abelardo Estorino,

Cia Teatral Hubert de

Blanc, La Habana, Cuba,

2008 (Adria Santana),

fot. Jorge Luis Baños.

¹ Trata-se de uma espécie de jogo originariamente inglês ("Confissões", que remonta a 1860) e a que Marcel Proust "responde" a título confessional e com espírito lúdico, por volta de 1890. Vem a público só em 1920 e, mais recentemente, tem vindo a ser usado nos *media* para interpelar criadores e artistas em geral, cruzando, de forma algo aleatória, perguntas sobre a obra, derivas sobre aspirações e autocríticas, mas também indiscrições pessoais e íntimas (v. http://fr.wikipedia.org/wiki/Questionnaire_de_Proust).

² O segundo crítico premiado – o teórico, professor e encenador francês Jean-Pierre Sarrazac – será o entrevistado do n.º 2 de *Critical Stages/Scènes critiques*, a sair em Abril de 2010.



Em formato digital, acedemos a uma barra superior onde se enunciam secções integrando "críticas", "entrevistas" e "artigos", contando ainda este número com uma longa e curiosa entrevista – conduzida pelo jovem crítico norte-americano Randy Gener em formato proustiano¹ – a Eric Bentley, o primeiro a receber o Prémio Thalia, que a AICT criou para destacar um pensador que tenha marcado de forma indelével o pensamento crítico a nível internacional². Discutem-se ainda alguns legados artísticos – de Jerzy Grotowski, principalmente, mas também de Eugene Ionesco e Augusto Boal –, e em lugar inicial e final alinham-se artigos que reflectem sobre o que tem sido a crítica de teatro ao longo da história. Em larga medida, esta reflexão sobre os caminhos da crítica – ou, de forma mais genérica, do comentário – de teatro faz parte de uma das linhas que se procura desenvolver no âmbito da AICT e que prevê a eventual publicação em livro de uma visão histórica por regiões do mundo (com anexo antológico de vozes decisivas nos diversos planos nacionais ao longo da história) e de uma espécie de *vade mecum* sobre o ensino e a prática da crítica, com base nos programas que vêm sendo seguidos em universidades e escolas superiores em vários países.

Na secção das entrevistas, registe-se a participação de Rita Martins em conversa com José Maria Vieira Mendes e Marta Carreiras, e da Coreia vem o outro entrevistado: o celebrado dramaturgo e encenador Yun-Taek Lee. Entre os artigos, chamaria a atenção para a reflexão – argumentada e iconografada – de Patrice Pavis sobre o ponto de encontro entre o teatro e a filosofia, e na secção das críticas a espectáculos, veja-se a riqueza de perspectivas que nos chega pelas reflexões analíticas de Kyoung-hee Kwon, Vivian Martínez Tabares, Irène Sadowska Guillon, Tomasz Miłkowski, Robert Greig, Alvina Ruprecht, Patrice Pavis e Savas Patsalidis.

Em "lugares" cardinais – de exórdio e coda – desta publicação, encontramos refracções do que se falou num

simpósio organizado por Don Rubin em Toronto (Canadá) em Outubro de 2008, incluindo curiosas deambulações pelo tratado apaixonante de Bharata em sânscrito – *Natyashastra* – de que falou com saber e sentido analítico Ravi Chaturvedi. Como nos elucida o crítico, professor e investigador indiano, o tratado foi escrito mais ou menos por volta do séc. IV a.C., pouco depois, parece, da *Poética* de Aristóteles, e inclui observações sobre todos os aspectos relativos ao teatro, desde teorias estéticas a práticas histriónicas, incluindo ainda o trabalho técnico de palco e problemas de gestão. De resto, o seu próprio título reflecte esta metodologia sistemática uma vez que "Naty" significa teatro e "shastra" significa "ciência". O que tem sido menos divulgado e trabalhado desse tratado são justamente as formas de recepção e crítica, de que aqui nos fala, com um sentido de genuíno deleite – e percebe-se bem porquê –, o autor do artigo.

Na secção final – "Críticos sobre a crítica" – John Elsom (Presidente Honorário da AICT), Manabu Noda e Yun-Cheol Kim dão-nos preciosas informações sobre as "origens" da crítica de teatro, respectivamente, na Inglaterra (do séc. XVIII), no Japão (desde meados do séc. XI) e na Coreia (há apenas 100 anos), provando como a crítica foi sendo um pólo decisivo de configuração da própria arte do teatro, dialogando a favor de formas e temáticas relevantes e ajudando a firmar tradições, preparar públicos e registar para a História o que se foi fazendo em palco. E, prossequindo esse que foi sendo o sentido primeiro e incontornável do comentário e crítica de teatro ao longo da história, aqui está a revista que a Associação Internacional de Críticos de Teatro concebeu para cumprir o que hoje se espera deles – críticos – e que as novas tecnologias permitem que chegue a qualquer hora e gratuitamente a todos os que se interessam por teatro e as artes do palco, em geral. Mas que aguarda, dos críticos e leitores em geral, sugestões, lembretes e propostas para melhor cumprir essa missão.

Dramaturgias do silêncio na tragédia grega

José Pedro Serra



<

Oresteia,
de Ésquilo,
Istituto Nazionale del
Drama Ático,
Teatro Antigo de Siracusa,
Maio-Junho de 2008,
fot. Ana Paula Lemos
e Maria de Jesus Pires da
Rocha / Europa Viva.

A dramaturgia contemporânea outorgou ao silêncio um relevo nunca antes concedido, não o entendendo apenas como potencial recurso da encenação, de algum modo deixado ao arbítrio do encenador ou do actor, mas transformando-o em objecto e em tema do drama.

As modernas didascálias que ao silêncio se referem provam a atenção e a importância que lhe são atribuídas. Ionesco, Pinter, Strauss, Beckett colocam dramaticamente a questão do significado substancial do silêncio, atirado contra o espectador como algo muito mais profundo e decisivo do que uma estratégia dramática. O anúncio da "morte de Deus", o desamparo existencial que dessa suprema morte decorre, o sentimento de abandono, de incomunicabilidade e de solidão extrema, agravado por se dar e crescer no meio das multidões, deram à linguagem, ao que nela é falhanço, manipulação e incompletude, uma ressonância e um amargo sabor até agora desconhecidos. A emergência da importância dramática do silêncio não é separável da agonia existencial e da ameaça do vazio que atravessa o quadro cultural do século XX.

Os tragediógrafos gregos conheceram e deram a ver o que a seus olhos parecia como os grandes horrores da existência: homens, nobres e heróicos, esmagados às mãos do destino; deuses que brincam com a nossa mortal condição; terríveis e enganosos equívocos que fazem colher morte e infelicidade em campos semeados de justas intenções; parricídio e incesto encontrados no fundo inconsciente de um acto libertador. O rol das desgraças e das visões inquietantes é longo. Ainda assim, jamais se duvida da verdade e da autenticidade do sofrimento dito e exposto. A dor, o medo, a vulnerabilidade do coração humano, os limites da sua compreensão ali estão confiadamente ditos e percebidos, numa formulação verbal que palpita de verdade. A visão faz tremer, mas não desconfiar da palavra; cria um inquietante trilho de pensamento, mas não um asfíxiante deserto mudo e vazio. O absurdo não integra o trágico grego, nem na tragédia grega as palavras definham ao sopro de uma gélida brisa que perdeu ou esqueceu o sentido do mundo e da vida. O horror ali está, dito e visto, mas a possibilidade de o envolver pela palavra e de o identificar marca o início da

José Pedro Serra
é Professor do
Departamento de
Estudos Clássicos da
Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa
e investigador do
Centro de Estudos
Clássicos da mesma
Faculdade.

<>

v

Oresteia,
de Ésquilo,
Istituto Nazionale del
Drama Ático,
Teatro Antigo de Siracusa,
Maio-Junho de 2008,
fot. Ana Paula Lemos
e Maria de Jesus Pires da
Rocha / Europa Viva.



batalha para o defrontar e vencer. Não obstante esta confiança na palavra e no que dela pode resultar, os tragediógrafos gregos não foram indiferentes às potencialidades dramáticas do silêncio e aos efeitos emocionais da sua presença. Tais factos eram conhecidos não apenas dos autores dos textos, mas também dos espectadores. Em *As rãs*, Aristófanes imagina um diálogo entre Dioniso, Ésquilo e Eurípides, estes disputando a primazia na fama e na glória da criação de tragédias:

EUR. – (...) Logo de entrada, ele fazia sentar uma figura qualquer velada, um Aquiles ou uma Niobe, ocultando-lhe o rosto, figuras de tragédia que não tugiavam nem mugiam... (...)

E o coro apoiava umas nas outras quatro séries de cantos, de seguida, continuamente, enquanto as personagens estavam caladas.

DIO. – (...) Mas porque é que ele procedia assim, esse sujeito?

EUR. – Por gabarolice, para que o espectador ficasse sentado, na expectativa de ver quando Niobe diria qualquer coisa. E o drama prosseguia. (...)

E depois, quando já tinha feito estes disparates e a peça já estava a meio, pronunciava doze palavras do tamanho de bois (...). (Aristófanes 1996: vv. 905ss)

Perdidas das tragédias onde estas cenas eram representadas, uma nuvem de alguma obscuridade envolve as referências de Aristófanes. Descontando o exagero da ironia e da troça próprias à comédia, é, porém, indiscutível o peso e o significado dramático dos silêncios de Aquiles e de Niobe e da sua ressonância junto do público ateniense. Se assim não fosse, Aristófanes não os usaria na sua mordaz crítica. O renitente e persistente silêncio de Niobe junto à sepultura dos seus filhos, esse silêncio que tarda a abrir-se em palavra, tem uma força trágica que se impõe. Igualmente relevante e teatral é o silêncio de Aquiles, cabeça coberta tal como Niobe, em mudez chorando a sua sorte de herói publicamente insultado por Agamémnon. Neste contexto, mais do que as palavras, o resistente silêncio de Niobe ou de Aquiles marca uma ruptura e uma incompatibilidade com o mundo, uma impossibilidade de se tornar cúmplice com a vida quando dela foram ceifados os mais amados. A dor, de tão intensa, trespassa a palavra e coroa-se em silêncio. Não há absurdo, há dor extrema, e, de tal extremidade, silêncio.

Há diversos tipos de silêncio que correspondem a diversas situações dramáticas; entre outros, há o carregado silêncio de Prometeu no início do *Prometeu agrilhoado*, surdo desafio lançado aos altos poderes; ou o silêncio que Orestes, nas *Euménides*, opõe às Erínias; ou o silêncio com que Antígona, desobedecendo ao édito e obedecendo às



leis eternas e não escritas, resiste ao poder de Creonte; ou o cúmplice silêncio de Fedra no *Hipólito* de Eurípides. Refiro apenas duas situações extraídas da *Oresteia*.

Regressado de Tróia, glorioso vencedor da guerra, Agamémnon traz consigo Cassandra, a filha do vencido rei Priamo. A princesa é o sinal evidente da vitória, nobre rosto dominado às mãos do rei poderoso entre os poderosos. Por ter sido avessa aos amores de Apolo, Cassandra arrasta consigo a vingativa maldição do deus: traído no desejo amoroso e enganado na palavra, Apolo concede-lhe o dom da profecia, mas retira-lhe o crédito, esterilizando e amargando a dávida – Cassandra profetizará a verdade, as suas palavras anteciparão o que o tempo trará, mas ninguém acreditará nela. A voz próxima tornou-se estranha e distante, o prudente e avisado gesto tornou-se inconsequente e petrificou-se numa impotente passividade.

Em Argos, Clitemnestra, simulando os cuidados de uma boa esposa, prepara para Agamémnon uma morte cruel: nas suas maquinações, projecta assassinar o rei enquanto este se banha. Nú, enredado, e por isso domado, às mãos de uma mulher e não de um bravo guerreiro, assim, por ironia, cairá o vencedor dos troianos. O espectador não o sabe. Não ignora a perfídia da rainha ilustrada na desordem da cidade, mas o seu olhar não alcança a negritude que se aproxima.

Cassandra acompanha Agamémnon desde que este entra em cena (v. 784) e mantém-se silenciosa durante um logo tempo (v. 1073). Sob os seus olhos oraculares desenrola-se o logro, a enganosa sedução; com palavras hábeis, mascaradas de belas intenções, Clitemnestra leva o filho de Atreu a pisar o tapete de púrpura (honra reservada aos deuses) e a entrar no palácio. A presença muda, grave e austera da princesa troiana não pode deixar de impressionar o espectador e de prender, inquietantemente, a sua atenção. É certo que ela é uma cativa, um prémio de guerra, mas o seu porte é real. Hirta, imóvel, orgulhosa na sua infortunada altivez, austera e gravemente



<
Oresteia,
 de Ésquilo,
 Instituto Nazionale del
 Drama Ático,
 Teatro Antigo de Siracusa,
 Maio-Junho de 2008,
 fot. Ana Paula Lemos
 e Maria de Jesus Pires da
 Rocha / Europa Viva.

desdenhosa na certeza da perdição irremissível – assim a imagino eu, seguindo a lógica do “drama”.

O significado desse silêncio, porém, revela-se quando se quebra, quando explode em palavras proféticas, iniciadas por um lamento que repetidamente profere: “Ai, Oh Apolo, Apolo!” Poderoso mas inconsciente, forte na força, mas fraco na previdência, Agamémnon, inchado de vaidade, prepara-se para entrar no palácio onde encontrará uma morte vergonhosa. A sua morte arrastará com ela a morte de Cassandra. Esta, fraca na força, mas forte no arguto olhar com que olha o futuro, sabe o que irremediavelmente os espera. A voz da princesa, que por excesso de lucidez é incompreensível para o coro, ergue-se amarga porque o deus transformou o saber em coisa cruel. Cassandra não representa apenas o imenso risco do desejo e da aventura do conhecer, estrada gloriosa que penosa e incompletamente há muito vamos percorrendo, representa também a tragédia da esterilização do saber, limitado a uma petrificada visão privada do gesto. Nela, a graça do conhecimento tornou-se em maldição. Nem as humanas ilusões, que o passar do tempo vai vestindo, a protegem. O olhar de Cassandra atravessa o tempo e nessa visão profunda encontra sempre o triunfo da morte.

Em *Coéforas*, encontramos um outro exemplo de um prolongado silêncio. Em apagado e desprezado exílio depois da morte de Agamémnon, tal como ultrajada e desprezada é Electra, Orestes regressa a casa para vingar o assassinio de seu pai, terrível tarefa para a qual encontra o entusiástico apoio da vingativa irmã. Píades, o leal amigo, acompanha o vingador no regresso a Argos e ainda na ida ao palácio de Clitemnestra, onde o matricídio terá lugar. A sua presença, porém, é sempre silenciosa. Em silêncio partilha o encontro entre Electra e Orestes; em silêncio assiste ao pacto entre os dois irmãos e ao reforço da intenção de vingar o pai; em silêncio torna-se cúmplice no disfarce que os cobre, a ele e a Orestes; em silêncio assiste ao dramático encontro entre Clitemnestra e o filho.

A persistente presença de Píades não pode deixar de inquietar o espectador e de atrair sobre ele alguma atenção. Apenas por uma vez, numa breve fala e talvez no momento mais crítico de toda a tragédia, quando a patética súplica da mãe faz hesitar o braço matricida de Orestes, a voz de Píades se faz ouvir.

CL. – Espera, meu filho, respeita, meu menino, este seio, contra o qual muitas vezes a dormir com os lábios mamaste o leite que bem te nutriu.

OR. – Píades, que hei-de fazer? Será legítimo matar uma mãe?

PÍL. – O que será então, no futuro, dos oráculos de Lóxias proferidos pela Pitia, e da confiança dos juramentos? Antes ter todos os homens como inimigos do que os deuses.
 (Ésquilo 1998: vv. 896-902)

A sua intervenção, iluminada pelo longo silêncio que a antecede, é decisiva no decorrer da ação dramática e é facilmente perceptível. Paralisado no soluço emocional que o tolhe, Orestes encontra nas palavras de Píades a orientação e o sentido do seu gesto que por momentos lhe escapa. Por Píades, Orestes retoma o caminho que é o seu e, finalmente, o matricídio consumir-se-á. Como *alter ego*, como voz da consciência, do destino ou do *daimon*, o silêncio e a voz de Píades abrem-se a múltiplas leituras.

No fundo, também em silêncio se vai desenhando o gesto.

Referências bibliográficas

- ARISTÓFANES (1996), *As rãs*, trad. Américo da Costa Ramalho, Lisboa, Edições 70.
 ÉSQUILO (1998), *Coéforas* in *Oresteia*, trad. Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70.

O *Hipólito*, de Eurípides e o orgulho ateniense na parrésia

Manuel Fialho Silva

>
Jean-Baptiste Lemoyne
(1679-1731),
A morte de Hipólito,
Louvre, Paris.



A parrésia é um conceito complexo, normalmente traduzido como "liberdade de expressão" ou "discurso franco", que se reinventa de acordo com o espaço e o tempo a que pertence. Neste artigo iremos referir-nos ao conceito de parrésia exclusivamente como era entendido na Atenas do séc. V a.C., quando Eurípides produzia as suas peças, focando mais especificamente a presença deste conceito no *Hipólito* de Eurípides, e sublinhando as intrincadas ligações entre parrésia, liberdade e honra.

Antes de abordar o tema da parrésia no teatro grego antigo, é crucial entender o orgulho e alta estima que os atenienses sentiam pela sua democracia. Na visão ateniense, o sistema democrático era o único que permitia verdadeira liberdade e autonomia aos cidadãos da *polis*. Devemos ter em conta que o ateniense do séc. V considerava a possibilidade de tomar parte no exercício do poder uma componente indispensável da sua cidadania. Neste sentido, a parrésia (que podemos entender aqui como "liberdade de expressão") *ἡ Ἐκκλησία*, a Assembleia, era considerada uma condição essencial para a execução da democracia. Na Assembleia, perante milhares de cidadãos, o Arauto questionava: *τί ἀγορεύειν βούλεται*, "Quem quer

falar?"¹. De facto, qualquer cidadão sabia que poderia realmente falar e contribuir activamente para as decisões tomadas na Assembleia. Esta capacidade de o cidadão poder afirmar a sua opinião livremente sobre os assuntos da *polis* constituía um verdadeiro orgulho para os atenienses, pois marcava a diferença entre a democracia e a monarquia e também relativamente a todos os outros sistemas políticos.

A necessidade de marcar a diferença e a superioridade da democracia está intimamente ligada com o momento histórico que Atenas vivia nesta época. Em 428 a.C., quando a tragédia *Hipólito* foi produzida, Atenas estava intensamente envolvida na segunda guerra do Peloponeso, que tinha começado apenas três anos antes. Além disso, em 430, os atenienses sofriam tremendamente com a peste que Tucídides nos descreve². Além de tudo isto, Péricles, o grande general ateniense, acabara de morrer no Outono de 429. Atenas perdia assim o seu general para sempre, embora seja importante notar que, algum tempo antes da morte de Péricles, os atenienses se tinham virado contra ele e contra a sua estratégia na guerra, apenas para mais tarde voltarem a mudar de direcção e o

¹ Cf. Eurípides, *As suplicantes*, 438-441; Aristófanes, *Acarnenses*, 45, e *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, 379; Demóstenes, *Sobre a coroa*, 169-73.

² *História da Guerra do Peloponeso*, II, 47-53.



relegerem. Esta sequência de indecisões da *Ἐκκλησία*, nomeadamente, sobre as suas escolhas políticas e militares, é muito relevante porque deixou marcas evidentes na peça de Eurípides.

Deste modo, devemos referir que, em 428 a.C., os atenienses seriam, com certeza, cidadãos muito preocupados e teriam um profundo sentido de envolvimento e responsabilidade nas escolhas políticas e militares da *polis*. O clima político e social que Eurípides e a sua audiência viviam nesta altura é essencial para o nosso entendimento da tragédia e, especialmente, para a importância da menção da parrésia como uma característica fundamental da "gloriosa Atenas" (v. 423).

A tragédia *Hipólito* de Eurípides é considerada uma obra excepcional, tanto pelos críticos actuais como pelos públicos do séc. V a.C. Demonstrando este facto, no fim de Março de 428 a.C., esta tragédia recebeu o primeiro prémio nas Grandes Dionísias, o grande festival de drama celebrado em Atenas. Devemos notar que Eurípides ganhou o primeiro prémio nas Grandes Dionísias apenas quatro vezes na sua longa carreira.

Vários aspectos desta obra contribuem para a sua excepcionalidade. Em primeiro lugar, é a única tragédia antiga conhecida que foi apresentada como sendo uma remodelação de uma versão anterior. Segundo, devemos referir a dificuldade em escolher que personagem encaixa melhor na concepção aristotélica do herói trágico, visto que Fedra, Hipólito e até a Ama concorrem para este estatuto.

O que nos importa aqui referir é que *Hipólito* é uma tragédia baseada nos infortúnios causados pelo silêncio e pelo discurso erróneo das personagens centrais. Em suma, a sequência de eventos ocorre da seguinte forma: Fedra é descrita como uma mulher que tenta resistir a uma trágica paixão por Hipólito, filho de Teseu, seu marido. Ao tentar bloquear a sua paixão, ela é profundamente

afectada pelo silêncio a que está submetida, e acaba por confessar os seus desejos à Ama, que os revela a Hipólito, um jovem que dedica a sua casta vida à adoração de Ártemis. Hipólito repudia as propostas da Ama, o que leva Fedra ao suicídio, momento em que deixa uma nota incriminando Hipólito de a ter violado. Teseu, ao tomar conhecimento do suicídio e da nota, amaldiçoa o seu filho, que mais tarde é fatalmente ferido por um touro que surge do mar, enviado por Posídon, a quem seu pai tinha pedido a fatal maldição. No êxodo, Ártemis revela a verdade a Teseu e Hipólito perdoa o seu pai.

Tal como foi notado por vários críticos, e mais notavelmente por Bernard Knox (1952: 3-31), o motor desta tragédia de Eurípides é alimentado pela escolha entre o silêncio e a produção de discurso pelas personagens. Esta situação oferece coesão à relação entre os quatro personagens centrais – Fedra, Hipólito, Ama e Teseu – pois contribui para a concepção da tragédia. Assim, na tragédia *Hipólito* estamos na presença de um drama sobre a palavra que é proferida no momento errado e o silêncio feito na pior ocasião.

Notemos que, no início da tragédia, o silêncio de Fedra sobre a sua paixão por Hipólito aparenta ser a única solução que permite uma morte honrosa para Fedra. Mas Fedra não respeita a sua primeira escolha e confessa a sua paixão à Ama. Neste ponto, devemos mencionar que a revelação da paixão de Fedra é a principal causa da sua ruína e é o primeiro incidente na sequência narrativa da tragédia. A Ama continua no mesmo caminho, escolhendo contar a Hipólito os desejos de Fedra. Estas duas acções marcam claramente o erro e o mal que pode advir da palavra dita no momento errado.

Hipólito, por sua vez, parece começar por querer relatar a seu pai a verdade, o que seria a escolha mais sensata, pois permitiria que continuasse vivo, mas acaba por preferir um silêncio fatal sobre as verdadeiras intenções de Fedra. Assim, no caso de Hipólito, o erro consiste em a personagem escolher um silêncio que se revela totalmente desastroso. Continuando este desfile de erros e equívocos, Teseu faz mais uma escolha infeliz, optando por amaldiçoar o seu filho e causando a sua morte através de palavras dirigidas ao alvo errado.

Apesar de todas estas escolhas erróneas, devemos referir que a tragédia termina com um final muito curioso, em que se prova que uma acção errada não condena para sempre quem a pratica e que, se forem tomadas as escolhas acertadas, este é perdoado, tal como Hipólito perdoa o seu pai.

<

Reconstituição do Teatro de Dioniso em Atenas.

Fonte: Joseph Kürschner

(editor): *Pierers*

Konversationslexikon

Encyclopedia, 1891.

Depois de termos referido os momentos chave da tragédia e a sua relação com o discurso e o silêncio, foqueemos a nossa atenção em alguns versos de Fedra, quando esta confessa a sua paixão à Ama, mencionando a parrésia:

ἡμᾶς γὰρ αὐτὸ τοῦτ' ἀποκτείνει, φίλοι,
ὡς μήποτ' ἄνδρα τὸν ἕμὸν αἰσχύνασ' ἄλω,
μὴ παῖδας οὖς ἔτικτον: ἀλλ' ἐλεύθεροι
παρρησίᾳ θάλλοντες οἰκοῖεν πόλιν
κλεινῶν Ἀθηνῶν, μητρὸς οὐνεκ' εὐκλειεῖς.
δουλοὶ γὰρ ἄνδρα, κἄν θρασύσπλαγχνός τις ἦ,
ὅταν ξυνειδῆ μητρὸς ἢ πατρὸς κακά.
μόνον δὲ τοῦτό φασ' ἀμιλλάσθαι βίω,
γνώμην δικαίαν κάγαθήν ὅτῳ παρῆ.
κακοῦς δὲ θνητῶν ἐξέφην' ὅταν τύχη,
προθεῖς κάτοπτρον ὥστε παρθένῳ νέᾳ,
χρόνος: παρ' οἴσι μήποτ' ὀφθείην ἐγώ.
(Eurípides, 1995: vv. 419-430)

Amigas, o que me destrói é isto: que eu nunca seja surpreendida a desonrar o meu marido ou os filhos que dei à luz. Que possam viver, florescentes e livres de dizer o que quiserem, na ilustre cidade de Atenas, prestigiados por causa da mãe. Mesmo que seja de espírito corajoso, é escravo o homem que vive na consciência das coisas vergonhosas praticadas pela mãe e pelo pai. Diz-se que na vida só concorre uma coisa: a posse de uma mente justa e boa. O tempo expõe à luz, sem data marcada, os que são perversos dentre os mortais, como que pondo um espelho à frente de uma jovem virgem. Que eu nunca me veja na sua companhia!
(Eurípides, 1996: vv. 419-430)

Fedra refere os seus filhos no último momento da sua confissão velada, falando directamente para o Coro, e expondo o seu argumento para o suicídio. O seu principal argumento apoia-se no facto de não poder ser "surpreendida a desonrar o meu marido ou os filhos que dei à luz", tendo o cuidado, note-se, de não referir o filho de Teseu que ela não deu à luz, Hipólito, filho de Hipólita, rainha das Amazonas. Fedra deseja que os seus filhos "possam viver, florescentes e livres de dizer o que quiserem, na ilustre cidade de Atenas". Ora, de acordo com a mitologia grega, um dos seus filhos, Demofonte, irá de facto herdar o trono de Atenas. Interessa-nos sobretudo aqui notar a sua referência à liberdade de expressão, *παρρησία*, intimamente ligada à liberdade, num sentido mais alargado, dos seus filhos (vv. 421-422). Estes dois aspectos, parrésia

e liberdade, marcam a diferença e superioridade da democracia, um aspecto que, tal como já referimos, era de extrema importância para todos os cidadãos atenienses, pois estavam em guerra com Esparta e os seus aliados. Atenas era, para os seus cidadãos, e Eurípides não era excepção, o único lugar onde verdadeira liberdade em geral, e liberdade de expressão em particular, poderiam ser uma realidade na vida da *polis*. De facto, Eurípides não foi o único dramaturgo que considerou o tema da parrésia, pois a problemática da liberdade de expressão estava presente no teatro grego antigo, tal como o demonstram as tragédias de Ésquilo e as comédias de Aristófanes.

Se considerarmos que fazer parte da audiência de uma tragédia grega era "acima de tudo fazer o papel do cidadão democrático", seguindo Simon Goldhill (1997: 54), notamos que a parrésia tinha um papel essencial no drama ateniense, visto que era uma necessidade para os poetas, pois a parrésia escudava-os de serem perseguidos ou punidos, quer por indivíduos quer pela *polis*. Além disso, a parrésia era também um factor fundamental da democracia, porque permitia uma contribuição para o governo da *polis* por parte de qualquer cidadão que estivesse presente na Assembleia.

Michel Foucault, nas suas lições dedicadas à noção grega da parrésia, notou a importância da tragédia *Hipólito* de Eurípides para a compreensão do conceito grego de parrésia. Para o filósofo francês, o discurso de Fedra, anteriormente citado, demonstra uma "relação entre a falta da parrésia e a escravatura" (2001: 30). Isto porque, quando um cidadão estava consciente de desonra na sua família, a liberdade de expressão seria afectada pela vergonha, tornando a parrésia impraticável. Na verdade, a principal preocupação de Fedra parece ser a desonra que ficará eternamente associada ao seu nome, o que acaba por acontecer. A honra era uma das qualidades que o cidadão ideal deveria possuir, sendo também necessária quando alguém se dirigia à Assembleia, pois um cidadão sem honra não era ouvido e a sua opinião não teria qualquer valor para o *demós*. Além disso, sabemos que alguns crimes específicos desqualificavam os cidadãos do direito de falar na Assembleia, tal como bater nos seus pais, desertar, ou ser três vezes culpado de crimes de corrupção. É notório que estes crimes causavam uma ferida profunda na honra da pessoa e consequentemente inibiam o direito à parrésia.

Neste ponto devemos lembrar, mais uma vez, que os atenienses estavam então a viver os delicados anos da segunda guerra do Peloponeso. Para Eurípides, tal como



<
Sir Lawrence Alma-Tadema, *The Death of Hippolytus*, 1860
(direitos: PD-art).

para qualquer ateniense, a glória e superioridade de Atenas em relação a Esparta apoiava-se, como já referimos, na diferença dos sistemas políticos, a democracia e a oligarquia, respectivamente. Outra questão relevante consiste no facto de que o tópico do silêncio e do discurso era de grande interesse para qualquer cidadão do *demós*, pois este deveria saber qual a altura certa para se dirigir à Assembleia e quando não o deveria fazer. Tal como na tragédia, decisões erradas poderiam ocorrer, como ocorriam de facto, no governo da *polis*, mas estas deveriam ser minoradas e controladas, sendo a parrésia uma arma muito eficaz para expor as decisões erradas.

Notemos também que, para os antigos gregos, neste caso os atenienses, a "liberdade de expressão", em relação ao conceito actual nas democracias ocidentais, não tinha o mesmo sentido, pois não significava apenas a possibilidade de se poder dizer tudo o que se pretende. Para um ateniense do séc. V a.C., a parrésia implicava uma parcela de responsabilidade que actualmente não reconhecemos no nosso conceito, sobretudo porque o cidadão podia dizer tudo o que queria na Assembleia, mas a sua honra e o seu estatuto estavam realmente em jogo quando ele se dirigia ao *demós*. Isto porque as decisões que a *polis* tomava sob o seu conselho eram realmente da sua responsabilidade. Por outras palavras, se acontecesse algo de mau para a cidade, a pessoa que tinha direccionado a *polis* em determinada escolha era responsável por essa escolha e era realmente punido por esse facto.

A escolha entre o silêncio e o discurso, tópico tão bem problematizado pelas personagens do *Hípólito* de Eurípides, era um problema real para a *polis*. Tal como já referimos, decisões apressadas ou irreflectidas eram por vezes tomadas na Assembleia, mas eram muitas vezes repensadas e refeitas, tal como aconteceu no caso do afastamento, e posterior retorno, de Péricles como general de Atenas.

De tudo isto podemos concluir que o tema da revelação através das palavras, presente no *Hípólito* de Eurípides, é relevante não apenas para o estudo da literatura, mas também muito significativo para o nosso entendimento do funcionamento da *polis* e das suas singulares instituições.

A escolha entre guerra e paz, entre decisões correctas e incorrectas, era responsabilidade dos mesmos cidadãos que participavam na Assembleia e no teatro de Dioniso, assistindo às escolhas erróneas de Fedra e Hípólito.

Referências bibliográficas

- EURÍPIDES (1995), *Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba* (Vol. 2), ed. and translated by David Kovacs, Cambridge, Harvard University Press.
- EURÍPIDES (1996), *Hípólito*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Edições Colibri.
- FOUCAULT, Michel (2001), *Fearless Speech*, Los Angeles, Semiotext.
- GOLDHILL, Simon (1997), "The audience of Athenian Tragedy" in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KNOX, Bernard (1952), "The Hippolytus of Eurípides" *Yale Classical Studies*, 13, pp. 3-31

Todas as imagens foram recolhidas na internet sob a licença Creative Commons (www.wikipedia.com).

As suplicantes, de Eurípides

Justiça, política e imperialismo no séc. V a.C.

Sofia Frade

<
As troianas,
 de Eurípides,
 enc. Bernat Pujol,
 Companhia Sa Boira-
 Agrupación Artística da
 ONCE, Illes Balears, 2003
 [Cortesia da revista ADE
 Teatro, Revista da
 Asociación de Directores
 de Escena de España]

*Eurípides para duas
 mulheres,*
 adapt. Helena Faria,
 José Geraldo
 e Teresa Faria,
 enc. José Geraldo, 1995
 (Teresa Faria),
 fot. Susana Paiva.
 >



A abordagem da produção original de uma tragédia grega é uma tarefa particularmente complexa. Muitos dos pormenores de encenação são desconhecidos: a música que acompanhava a peça, a coreografia do coro, todos os pormenores cénicos. A esmagadora maioria das peças originais perdeu-se ao longo dos séculos. Além disso, é importante deixar claro que a tragédia ática se desenrola num contexto muito particular. Em rigor, todas as peças são marcadamente políticas porque desenvolvidas pela e para a *polis*. Em Atenas a tragédia não era um fenómeno de elites: estava integrada num dos maiores festivais religiosos da cidade, era custeada pelo Estado e pelos cidadãos mais ricos da cidade, era acompanhada de fenómenos marcadamente políticos como os discursos fúnebres anuais, a entrega das armas aos órfãos de guerra e, depois de Atenas assumir claramente o poder da Liga de Delos, era o momento em que as cidades aliadas de Atenas lhe ofereciam o devido tributo.

As suplicantes, juntamente com os *Heraclidas*, foram desde há muito classificadas como peças políticas¹. Esta classificação é geralmente atribuída com sentido marcadamente pejorativo, indicando peças secundárias e menos interessantes. Como vimos, todas as tragédias eram de alguma forma políticas. A classificação pejorativa destas peças deve-se sobretudo ao facto de serem encaradas como um encómio de Atenas. Centremo-nos n' *As suplicantes*. A análise desta peça gira, habitualmente, em

torno de dois diálogos: entre Adrasto e Teseu e entre Teseu e o mensageiro tebano. Estes diálogos apresentam uma retórica claramente encomiástica: como governar uma cidade, os benefícios da democracia contra a tirania e como a cidade deve respeitar a vontade dos deuses.

Em Eleusis, enquanto Etra, a mãe de Teseu, oferece sacrifícios de fertilidade propiciatórios à cidade, um grupo de mulheres suplicantes, aproxima-se implorando a salvação dos cadáveres dos seus filhos mortos e retidos em Tebas, para que lhes sejam prestadas as honras fúnebres. Assim, o prólogo da peça apresenta-nos um santuário dedicado a duas deusas, uma rainha e mães suplicantes. O foco que se estabelece no prólogo é claramente feminino. Este tem sido também o foco dos mais recentes estudos sobre a peça. Ainda assim há um elemento feminino que habitualmente é deixado de lado: o coro.

A leitura atenta das intervenções corais da peça, a par com o *deus ex machina* que resolve o drama, permite-nos ter uma perspectiva bastante diferente daquilo que parece ser uma peça encomiástica. De alguma forma, o coro e a resposta que Atena lhe oferece implicam uma leitura diferente da que nos é dada pelos elementos masculinos da peça, colocando sub-repticiamente em causa a ideia de Atenas como a cidade guardiã da justiça.

À primeira vista, o tema central e único das odes corais parecer ser o lamento. Na primeira ode coral, o coro implora à rainha que convença Teseu a resgatar os corpos

¹ Desde Aristófanes de Bizâncio que a peça é encarada como um encómio a Atenas.

Sofia Frade é assistente no Departamento de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora do Centro de Estudos Clássicos da mesma Faculdade. Prepara a sua dissertação de doutoramento sobre as leituras políticas de Hércules na tragédia de Eurípides.



dos seus filhos. Porém, a presença deste coro é marcada como diferente: não há um párodo, a habitual entrada do coro na orquestra, o coro está em cena desde o primeiro momento. Numa celebração sacrificial, enquanto Atenas pede às deusas que abençoem e beneficiem os frutos da cidade, a presença destas mulheres em lamento pelos frutos da sua fertilidade, agora mortos, põe em risco, de alguma forma, os rituais celebrados.

O tema principal das intervenções corais parece ser o lamento. Estas mulheres choram vez após vez: primeiro suplicam a Etra que convença Teseu, depois choram de ansiedade por o exército ateniense marchar contra Tebas, depois choram quando do retorno dos corpos dos seus filhos e finalmente choram durante os ritos fúnebres.

Qual a importância deste coro senão a de adicionar um terrível *pathos* à acção? Na verdade, imensa. As odes corais constroem-se em torno da ideia de justiça e de lei e esses conceitos não são do domínio do patético reservado às mulheres em momentos de luto, mas fundamentais para a expressão política da cidade de Atenas. Atenas assumia o papel de cidade da justiça, a cidade onde todos os gregos poderiam ter acesso aos tribunais. Este tema é recorrente no tratamento trágico do mito pelo menos desde a *Oresteia* de Ésquilo, trilogia em que Atenas e Atena resolvem um ciclo interminável de vingança e violência com a criação de um tribunal. Sabemos que Atenas se orgulhava do seu sistema judicial, fundamental para o funcionamento de um sistema democrático, e se gabava de ser, entre as cidades gregas, aquela que garantia a justiça, quer aos cidadãos, quer aos estrangeiros.

Desde logo estas mulheres usam essa noção para convencer Atenas a agir: as leis divinas foram quebradas, os Tebanos são os "sem-lei" porque não respeitam os direitos dos cadáveres dos seus inimigos. Na sua segunda intervenção, sublinham a piedade ateniense e suplicam a

Atena que não permita que a lei dos deuses seja poluída pelos homens.

Ainda assim, o conceito de justiça aqui evocado é complexo: por um lado, há as leis divinas; por outro, há as leis humanas, a justiça salvífica, ou seja, a justiça que liberta do ciclo de violência, e há justiça retributiva.

No terceiro estásimo, quando as mulheres afirmam "a justiça chama a justiça e o sangue chama o sangue", a justiça deixa de estar em paralelo com a piedade que visa assegurar o cumprimento dos regulamentos divinos, mas surge acompanhada da ideia de vingança. Ainda assim o coro exprime, no fim deste estásimo, a esperança de que os deuses podem libertar os homens do mal. Perante um ciclo de sangue, a única esperança de salvação parece residir na divindade e em especial em Atena. Afinal, foi esta a deusa que em *Euménides* assegurou o fim de um ciclo de vinganças, transformando as velhas leis vingativas representadas pelas Erínias em novas leis reguladas pela cidade e purificadoras.

Qual é, no entanto, a resposta que estas mulheres obtêm? Atena, de facto, responde à sua prece e surge em cena, mas desta vez para garantir um final muito diferente: Atena assegura que a vingança pela morte dos pais será garantida aos órfãos presentes em cena. As palavras da deusa ecoam as da prece do coro no terceiro estásimo: justiça e sangue. A justiça escolhida pela deusa está longe da simples piedade, em rigor, os cadáveres já tiveram direito aos seus ritos fúnebres, as leis divinas foram cumpridas, mas, desta vez não há fuga ao ciclo de violência. A última esperança do coro foi frustrada. As deusas da fertilidade permanecem em silêncio e a voz divina ouvida promete mais mortes. Não há salvação para os mortais, a sua esperança na justiça é transformada em esperança na vingança, a sua esperança na fertilidade é transformada em esperança de morte sobre morte.

Esta não é a Atenas de Ésquilo e esta não é, certamente, a Atena de Ésquilo que transforma as Fúrias em Euménides, em divindades benfazejas. Esta é a Atena que, cega pela guerra, transforma os seus protegidos em fúrias sedentas de sangue. Atena chama para si a salvação dos suplicantes, mas a salvação que lhes oferece não é senão a crua vingança. Sangue sobre sangue, morte sobre morte são prometidos no santuário da fertilidade e, aparentemente, todos os outros deuses permanecem em silêncio.

< >

v

Eurípides para duas mulheres,

adapt. Helena Faria, José Geraldo

e Teresa Faria,

enc. José Geraldo, 1995

(< Teresa Faria

e Helena Faria;

>Helena Faria

e Teresa Faria;

v Helena Faria

e Teresa Faria),

fot. Susana Paiva.

Presenças de Dioniso em Ésquilo

Maria Mafalda Viana

>
Os Persas,
 trad. Manuel de Oliveira
 Pulquério,
 enc. Pierre Voltz,
 A Escola da Noite, 1999,
 fot. Augusto Baptista
 [cortesia Museu
 Nacional do Teatro].



A imagem de Dioniso interpela sempre o olhar do que se detém a pensar na tragédia grega, no que de fragmentário se vislumbra como sua origem e no cenário das festas onde era representada. Imagem singular, pois, neste palco, Dioniso é uma personagem ausente, cujo movimento fugaz todavia se revela de formas múltiplas. Embora os concursos da tragédia tivessem lugar nas Grandes Dionísias, no texto trágico, o deus prima pela sua ausência. Mas acaso não projectará o seu alento por detrás da máscara? Seria fácil justificar a ausência de Dioniso na tragédia por um preceito formal de género, mas, mesmo admitindo a possibilidade de existir uma tal regra no tempo de Ésquilo, ficaríamos ainda sem saber porque teria esta sido instituída. Uma coisa, porém, sabemos: é justamente característica do deus ser *polumorphos*, desaparecer, metamorfosear-se, aparecer por detrás da máscara, ser num movimento permanente que encontra a sua alteridade. Ser indomável. Na mitologia de Dioniso, este aspecto está simbolicamente associado à água, sendo por vezes o deus representado a bordo de um navio. Como Tétis, a marinha nereide que apenas Peleu soube dominar, Dioniso tem o poder da metamorfose. Poder aterrador neste caso, mas ausente em Tétis, que tomou de imediato o aspecto de uma mulher mal Peleu a agarrou.

O adjectivo grego *deinós* pode exprimir o movimento do deus. Predica o prodigioso, a falta de palavra para dizer a metamorfose imparável do que é uma coisa que

imediatamente deixa de ser. Na tragédia *Os Persas* de Ésquilo, o exército persa é repetidamente classificado no párodo como *deinós*, o que, associado à longa enumeração dos seus combatentes, cria no espectador a expectativa de que estes homens, no recontro com os Gregos, serão vencedores – ilusão também legitimamente alimentada pelos Persas. Sobre as águas de Salamina, dispostos para o combate, – assim o relatava o mensageiro à rainha Atossa – (vv. 353-432), ao ouvirem o canto em honra de Apolo entoado pelos Gregos, os Persas julgam tratar-se de um sinal de retirada, quando, pelo contrário, o canto incitava ao combate. Primeiro vislumbre de Dioniso, o deus da máscara que se escondia por detrás do rosto de Apolo. Ninguém sabia de onde vinha esse *daimon* que estaria por detrás de uma derrota tão retumbante quanto inesperada para os Persas. Gritavam os Gregos pela sua liberdade, mas os Persas mostravam-se já incapazes de uma resposta a este tempo ligeiro por entre cujos caminhos flexíveis e fluidos o deus se movimentava, sendo comparável ao que no texto é (vv. 93-107) um *dólon*, ou a própria deusa Ate – silenciosa, ela caminha sobre a cabeça dos mortais turvando o seu entendimento.

Para nós, hoje, a percepção do significado da figura de Dioniso tem a marca indelével da construção de Eurípides, que o colocou diante da cidade e da sua lei (*As bacantes*). Embora venha no seguimento da tradição anterior do deus, este confronto explícito da cidade em



face de Dioniso parece ser uma novidade do texto de Eurípedes. Colocar diante da cidade o que está fora da cidade e torná-lo explícito sob a forma de um diálogo que permite simultaneamente defender a lei, mas reconhecer a sua fragilidade julgo que não era possível fazê-lo no tempo de Ésquilo, pelo menos da mesma forma que se encontra em Eurípedes. Que havia, pois, nesse antigo deus celebrado nas Grandes Dionísias que permitiu a Eurípedes

modelá-lo diante da cidade? *As bacantes* é o único texto trágico sobrevivente da Antiguidade onde o deus aparece como personagem, mas já os antigos se admiravam com a ausência, dizendo entre si, a propósito de uma representação de Ésquilo: "mas que tem isto de dionísico?" (Plutarco, *Symp. Quaest.* I, 1, 615). Ora, se Dioniso era um elemento tão vital no teatro a ponto de ser estranhada a sua ausência numa representação de Ésquilo, podemos talvez conjecturar que a sua presença, de que tivemos já um vislumbre, se deve esconder de algum modo sob os versos do poeta. Silencioso, ou mesmo ausente, mas ainda assim presente. A frase contradiz-se, mas justamente o deus não se deixa apanhar na predicação da língua.

Numa perspectiva moderna, podemos pensar que a face do deus foi apagada, por se tratar de qualquer coisa oposta à lei da cidade e ameaçadora para a sua ordem. O que procuro dizer, no entanto, é que Dioniso se transforma nesse interdito colocado no tempo de Eurípedes diante da ordem conveniente da cidade, mas que no tempo de Ésquilo o deus tinha ainda uma outra face cujo significado se distancia já do nosso pensamento. Sendo tão vigoroso, violento mesmo, o poder desencadeado por Dioniso, e sendo para nós hoje certo que as Grandes Dionísias eram celebradas em honra deste deus, é difícil aceitar que a sua ausência seja efectiva. Perdeu-se por completo o sentido do brilho, do burburinho, da alegria festiva experimentados pelos Gregos nestas festas, onde os sentimentos de dor e alegria eram postos diante dos seus olhos, no palco, através da recriação de antigos mitos épicos; nem mesmo podemos ter acesso a uma fonte que sem equívoco nos esclareça de que modo a figura de Dioniso, cuja aura preside ao ambiente festivo, atravessa a densidade das cenas onde é "imitada" a vida humana. De facto, em nenhuma das peças sobreviventes é dramatizado qualquer aspecto da tradição mitológica de Dioniso, mas esta circunstância não garante uma ausência efectiva do que este deus simboliza.

Devemos, pois, retomar a pergunta dos espectadores de Ésquilo para pensarmos em que sentido Dioniso está ausente. Na primeira metade do século XX, Murray (1940) sugere que a história de Dioniso enquanto deus da vegetação tem um recorte trágico. Para lá dos pormenores desta tese, importa-me salientar a perspectiva de leitura. O autor não procura na tragédia uma presença explícita do mito de Dioniso, mas o espírito desta figura cuja vida se assemelha à história de "toda" a vida: a das flores e das árvores, como a dos homens e das cidades. Numa perspectiva análoga, pode-se supor que o deus a encontrar em Ésquilo não se mostrará numa figura inteira, porque não é da sua natureza deixar-se apanhar íntegro ou na lógica predicação da linguagem. Um relance sobre *Os Persas*

<
Cassandra em *Oresteia*,
trad. Robert Fagles,
dir. Tony Taccone
e Stephen Wadsworth,
Repertory Theatre,
Berkeley, EUA, 2001.

<
Cassandra
(Vivienne Bennett)
e o coro em *Agamemnon*,
trad. Louis MacNeice,
dir. Rupert Doone,
Group Theatre,
Westminster Theatre,
Londres, 1936.

>

Cena de *Die Orestie*,
trad. e dir. Peter Stein,
Schaubühne, Berlim, 1980.

permite vislumbrar a figura do deus *polumorphos*, cuja fluidez nos obriga a vê-lo como figura em permanente metamorfose de encontro à sua alteridade. Dito assim, podemos pensar que o movimento do deus é sem sentido, que a sua natureza polimórfica se enquadraria num conjunto de figuras retóricas do adorno. Porém, se a este movimento da metamorfose associarmos por analogia o da *vida*, entendida não em sentido biológico, mas enquanto movimento que o tempo humano mostra em permanente alteridade, a figura de Dioniso revela-se uma possibilidade de sentido para o teatro de Ésquilo. É essa a "vida" (esse o "homem") diante da qual se encontra, por exemplo, o herói mítico Édipo, o homem que sabe a resposta à pergunta da Esfinge, mas cujo saber se revela de imediato um "não-saber".

Que é, pois, isso que viam os Persas e os aterrorizava? Que prodígio se esconde sob as águas ou entre os versos do poeta e os espanta? Não sabemos por que razão Ésquilo terá escondido "isso" que não temos a certeza de compreender, mas sabemos estar diante de qualquer coisa que pela sua natureza se esconde. Nada disto se deve confundir com jogo frívolo, pois nesse movimento de encontro à sua alteridade, movimento simbolizado nas águas, é também o mundo do além e da morte que se levanta diante do olhar do homem. Na verdade, não podemos dizer "isso" que é o dionisismo senão de forma metafórica, pois é coisa silenciosa que escapa aos elos da linguagem. Podendo ser associado no texto ao "artifício doloso de um deus" (v. 93), Dioniso não está nem ao lado dos Persas, nem ao lado dos Gregos, mas irrompe mostrando uma face que se deve, mas não pode, olhar de frente diante do que vê no *deinón*, tal como ele é associado aos Persas no início da peça, o seu outro rosto em que o prodígio se mostra indomável para os Persas e se volta contra eles próprios.

A mesma *vida* em toda a sua vastidão indomável e de aspecto metamórfico parece ter diante Agamémnon, na tragédia de Ésquilo. Sabemos pelo relato do mensageiro (*Agamémnon*, 185-225) da hesitação do rei diante do jugo da necessidade. Como Penteu, Agamémnon está diante de qualquer coisa semelhante a esse deus *polumorphos*. No entanto, o que Agamémnon tem diante não se opõe à cidade do mesmo modo que o Dioniso d' *As bacantes* se opõe a Penteu, pois este não quer recebê-lo em qualquer circunstância. No tempo de Eurípedes, o *nómos* era uma lei escrita com o peso de uma instituição que no *Agamémnon* não podemos ver de forma tão assegurada. Agamémnon participa (não se opõe) dessa indomável vastidão, de tal modo que Ihe é imposta a necessidade de decidir sobre o que todavia não compreende: "pois é justa desejar com ardor extremo o



sacrifício do sangue de uma virgem que acalma os ventos. Que seja por bem" (Ag. 214-217). A necessária decisão de Agamémnon, considerada injusta pelo entendimento humano, parece mostrar que em Ésquilo o herói, homem e cidadão, é o rei diante do qual a vida parece apresentar-se nua, isenta de predicação e indomável enquanto *polumorpha*. As consequências do gesto de Agamémnon mostram como não é dada ao homem qualquer possibilidade de saber, por que razão era o seu gesto o necessário e incompatível com a medida da linguagem que decide o que é bom ou mau. Agamémnon é culpado, seguramente, mas apenas enquanto não culpado. E não há outra forma de dizê-lo. Do mesmo modo, os Persas são *deinoi*, pois suscitam espanto e terror ao mesmo tempo que eles próprios experimentam um sentimento de terror sobre as águas, cuja metamorfose os engana e Ihes escapa. Também isto não é um jogo. Hoje podemos pensar que é a linguagem do homem que apenas Ihe concede dois caminhos, mas na verdade não somos mais sábios do que Agamémnon¹.

Este poder que toma o homem de espanto, o *monstrum* ou *isso* que tantos nomes recebe, é porventura o que a princípio se encontrava no teatro de Ésquilo e que, ao longo do séc. V a. C., se metamorfoseou no interdito recusado pela cidade. Na cidade de Eurípedes torna-se o deus mais próximo de uma perspectiva moderna, mas já aí, mesmo presente diante de Penteu, ele está ausente e silencia-se perante este rei que não compreende já as palavras de Dioniso. Como ele, também nós hoje temos dificuldade em escutá-lo.

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles (2003), *Nietzsche et la philosophie* (1962), Paris PUF.
MURRAY, Gilbert (1940), *Aeschylus*, Oxford, Clarendon Press.

¹ Esse todo múltiplo de que Agamémnon participa num confronto não é em si mesmo uma coisa negativa. Simplesmente não é dialectizável, o que, neste caso, significa que a extensão do gesto de Agamémnon só numa percepção dialéctica da linguagem é perceptível como coisa injusta. Neste sentido, podemos pensar que a encenação da decisão de Agamémnon vai ao encontro do sentido do trágico como "afirmação de vida (que aparece) múltipla", lido em Nietzsche por Deleuze (2003: 1-43).

Por um teatro de apropriações

O musical biográfico carioca

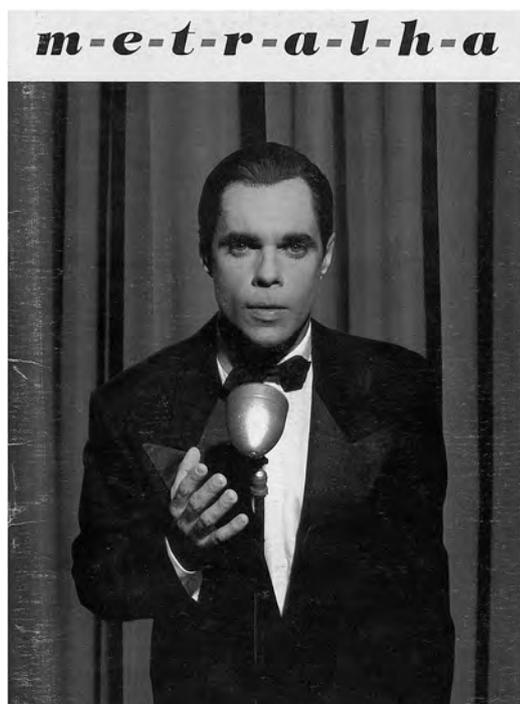
Ana Maria de Bulhões-Carvalho

O relato da vida do outro não é compartimentado como sendo do outro, mas fica híbrido entre o biógrafo e o biografado. O importante é ter coragem de ficcionalizar o outro.

Silviano Santiago (2004)

Não podemos inventar nossos factos. Ou Elvis Presley está morto ou não.

Eric Hobsbawm (1998)



O contraste entre as duas frases em epígrafe aponta para a dificuldade de se demarcarem territórios e fronteiras entre facto e ficção quando se trata de um género literário necessariamente híbrido como o género biográfico. *Ça va sans dire* para a tentativa de transposição da biografia para o palco, resultando no que se pode chamar de dramaturgia biográfica ou biografia em cena. Aí estará um género exigente e insatisfeito. Exigente porque deve compactuar com a veracidade da biografia histórica; insatisfeito porque ambiciona transgredi-la, já que se trata de arte, criação. Sofre pressões contrárias, que ora o conduzem ao impulso livre da ficção, ora o fazem recuar face aos registos factuais e às normas precisas e éticas da história. Na frase de Silviano Santiago, esse impulso elogia a liberdade de ficcionalizar, mesmo quando se trata de vida vivida por outro, já que, na pena do escritor, há-de tornar-se matéria de ficção, produto imaginativo do qual não se exigirá prova de verdade. No entanto, a frase

de Hobsbawm traz a necessária responsabilidade do historiador para com a busca da verdade, o que faz pensar no aspecto equivalente exigido à escrita do biógrafo. Entre as duas, pelo menos aparentemente, ergue-se uma intransponível barreira, fazendo crer que, para biógrafos e ficcionistas, a ocupação de territórios é distinta. Isso é, para o historiador-biógrafo, factos não são ficções; porém, para o ficcionista-biógrafo, quando não há facto interessante, cria-se um. Entre os pólos extremos, os testemunhos¹ de intelectuais que praticam escritos de carácter biográfico, e ou reflectem sobre o tema, sinalizam uma posição híbrida, de escritores que se dedicam seriamente à pesquisa de dados, mas que não omitem a própria subjectividade e defendem a noção de que, se na biografia o resultado é obra dos dois, biografado e biógrafo, na verdade é a competência do biógrafo em pôr o morto em pé pelo manejo da linguagem que dá credibilidade à biografia. Coisa de literatura.

< *Metralha* (1996), de Stella Miranda, sobre o mito de Nelson Gonçalves, capa do programa.

> Capa de revista dos anos 50, onde o cantor abraça a cantora Ângela Maria.

¹ O suplemento *Mais!*, da *Folha de S. Paulo*, de 5 de Dezembro de 2004, sobre o boom de biografias entrevistou intelectuais e jornalistas: Silviano Santiago, Nádia Gottlieb, Fernando Moraes, Rui Castro e Zuenir Ventura, entre outros.

Ana Maria de Bulhões-Carvalho é Professora do Departamento de Teoria do Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO (1992) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC, que coordenou no quadriênio 2004-2008. Desenvolve pesquisa sobre a exploração teatral das diferentes relações entre a criação dramática e as manifestações da biografia, desde peças de carácter histórico até aos chamados musicais biográficos cariocas (Rio de Janeiro).

<
Gaspar Filho em
Começaria tudo outra vez:

*A história de Luiz
Gonzaga Júnior,*
de Dácio Malta
(1996; 2004),
foto de divulgação.

>
Cartaz do espetáculo
Cauby! Cauby!

Renato Russo,
de Daniela Pereira de
Carvalho,
com Bruce Gomlevsky no
papel do cantor-
compositor (2007), cartaz.

v



1. A biografia no teatro musical como fortalecimento do mito

Nos últimos treze anos, no Rio de Janeiro, a cena teatral tem sido frequentada por espetáculos que se propõem recriar personagens cuja acção se configura a partir de factos reais verificáveis de tal modo que caracterizam, em princípio, uma dramaturgia de natureza mimética, isto é, de cópia do que verdadeiramente existiu um dia, sob aquela forma geral, e que se oferece ao público para reconhecimento. Desde a apresentação de *Metralha* (CCBB, 1996), espectáculo baseado na biografia do cantor e compositor Nelson Gonçalves,² dirigido pela própria autora – a jornalista, actriz e cantora Stella Miranda –, a cena carioca tem abrigado e o público – e a crítica – têm prestigiado essa forma miscigenada de teatro, o musical biográfico³ que, desde então, participa de estatísticas de altos índices de audiência. De forte apelo popular, explicado não apenas pelo sucesso dos perfis biográficos que encena, mas também pela competência do espectáculo que oferece, miscigenação de narrativa e *show*, o musical biográfico é de fácil acesso a diferentes categorias de público e partilha a dupla inserção de linguagens e de géneros, entre a biografia, de afinidade com a história, e o musical, de fartura ficcional. Não considerado género maior e raramente estudado em meios académicos, constitui, a despeito dos detractores e, de modo geral, um espectáculo de bom gosto, que informa, ilustra, convence e, sobretudo, encanta e diverte.

Uma das chaves dessa proposta está, com certeza, na competência do actor que realiza a criação da personagem real em cena, isto é, na capacidade que demonstra em se abandonar completamente, corpo e voz, à lembrança conhecida e consagrada de um outro, aquele que será reconhecido por essa nova identidade, a de um actor que, em nome de um outro, diz "eu", pois a primeira condição desse género é que permita confundir dramaturgia ficcional com relato (auto)biográfico pela forte ilusão de presença. A personagem construída resulta de pesquisa realizada em arquivos, a sua existência comprova-se em documentos, examina-se em fotografias, a sua identidade é comprovável. Mas, figura de papel ou de cena, é, apesar de personagem real, o que vale dizer, sucedânea de pessoa existente,⁴ ou que já deixou de existir. O roteiro, ou texto, com suas



marcas dramáticas de diálogos e didascálias, tem como principal compromisso encontrar a melhor maneira de convencer o público.

É o que ocorre, exemplarmente, no espectáculo *Começaria tudo outra vez*, a história de Luiz Gonzaga Junior, 'Gonzaguinha', monólogo apresentado pelo actor Gaspar Filho, que não só se metamorfoseia no compositor intérprete, mas também se desdobra em outras personagens a que, ainda como Gonzaguinha, pela fala desdobrada do actor, dá passagem e reproduz. Assim surge, por exemplo, Fernando Jota, com quem reveza solilóquios e, na trilha desse *alter ego*, Gaspar-Filho-Gonzaguinha de si mesmo pode dizer coisas que, de outro modo, soariam cabotinas.

A crise de territorialidade instala-se apenas porque, na verdade, uma vida não se copia. No palco, para parecer natural, a vida tem que ser construída, recriada para uma

² Antônio Gonçalves, mais conhecido como Nelson Gonçalves, Santana do Livramento, 21 de junho de 1919 – Rio de Janeiro, 18 de abril de 1998 (Wikipédia, consultada em 07.07.2009).

³ Diz isso cantando: o teatro musical biográfico carioca é uma pesquisa desenvolvida (2001-2009) no âmbito do grupo Dramaturgia e história: gêneros e linguagens, cadastrado no Diretório do CNPq desde 1999. Essa vertente foi conduzida por mim e, desde então, vem recebendo a colaboração cíclica de alunos bolsistas de Iniciação Científica: Bianca Watson Serpa, Marcos Virgens, Camila Diehl Teixeira, Bruno Perlatto, Lídia Olinto, Manuel Friques, Dinah de Oliveira e Bruno Augusto, enquanto alunos da Escola de teatro da UNIRIO.

⁴ Nelson Gonçalves, tanto quanto Cauby Peixoto, estavam vivos e puderam comparecer como espectadores aos musicais biográficos a eles dedicados.

linguagem cénica. E, nesse ponto, parece mais afeita à exigência que Hobsbawm faz à história: "Se a história é uma arte imaginativa, é uma arte que não inventa, mas organiza *objets trouvés*" (1998: 287). A vida de outrem, contada no teatro, não constitui uma narrativa, como na literatura. No teatro a biografia ganha uma terceira dimensão, impossível à forma escrita, que faz com que se possa crer que o que se revê na cena seja o "próprio" artista famoso, reencarnado de forma verosímil, a lembrança de traços que o marcaram, permitindo um reconhecimento e uma identificação figural tão competente a ponto de trazer de volta os traços mnemónicos pelos quais o biografado passou à idealização mítica do público. No caso do cantor, intérprete e compositor, para que seu simulacro ganhe *status* de verdadeiro, é necessário ao actor, além de um *physique de rôle*, a condição de não embaçar o brilho da memória sonora que se tem da sua actuação. Mais uma vez, o exemplo de Gaspar Filho é válido, pois o actor, além de possuir uma semelhança intrigante com o Gonzaguinha personagem real, tem bela voz, é afinado e, no espectáculo, canta ao vivo acompanhado de conjunto musical, as 29 músicas do compositor seleccionadas para o *show-monólogo-espectáculo*. Já em *Cauby! Cauby!*, na pele do intérprete Cauby Peixoto, Diogo Vilela é outro exemplo notório, reconhecido tanto pelo público quanto pela crítica⁵ jornalística: Bárbara Heliadora, conhecida pela severidade de seu julgamento, regista, a respeito desse espectáculo, seu "excepcional trabalho" na "apaixonante recriação de um mito musical" (2006: 7). Importante lembrar também o sucesso mais recente do trabalho do actor Bruce Gomlevski em *Renato Russo*, cujo desempenho levou ao delírio as espectadoras fãs do compositor e cantor já desaparecido⁶, numa demonstração de como funciona a ilusão da presença no musical biográfico. Para todos esses espectáculos, a questão básica continua a mesma: Quem é o escolhido e porquê? Pessoas comuns inspiram ficção, mas a peça biográfica precisa de personagem extraordinária, cuja história e memória induzam à relevância de estar ali. Na verdade, a biografia encenada trabalha com e para a personagem que recria e reconstitui, por uma dupla afirmação (da história e da cena) que contribua para o reforço de mitificação da figura pública. Entretanto,

contar a vida profissional sem se enveredar pela vida pessoal é praticamente impossível: as personagens revividas no teatro possuem algum dado marcante na sua biografia pessoal, em geral relativo a constrangimentos, falhas ou fracassos que tenham respingado na sua carreira artística, como o uso de drogas, alcoolismo, violência, doença séria, acidente, caso amoroso, evidências que agregam valor à trajectória de vida. Difícil escapar de se tornar uma afirmação definitiva, a unanimidade comum à constituição do mito, para Barthes, "uma fala", no sentido de criar *performance* individual resistente à contestação. O mito é o imutável, cristalizado num epíteto ("o rei Pelé", "the Voice") ou no nome próprio ("Evita", "Carmem Miranda", "Elis", "Amália").

Para a análise do discurso biográfico teatral justifica-se a apropriação da lógica barthesiana de *Mitologias*, que entende a formação mitológica como uma estrutura segunda sobreposta ao material primeiro, bruto, de que extrai sumo para estabelecer a figura, para fixar a imagem: o mito em si gera uma significação e, na sua dupla função, "designa e notifica, faz compreender e impõe" (Barthes 2003: 208). No entanto, como afirma Barthes, se o mito é indiscutível, é possível que, à medida que ele seja confrontado, possa também ser "humanizado", abalado ou desmascarado, e caminhe então em sentido inverso ao da cristalização. Na peça biográfica, como o objectivo final não será detractar mas homenagear, mesmo que as fendas sejam mostradas, e o processo de construção seja revelado, o resultado tratará de recuperar o mito, transformando aquele "apesar de" em (quase) "graças a". A fraqueza torna-se força. Permanece o feito mítico.

Para produzir o efeito mítico, no musical biográfico as soluções são recorrentes, sobretudo quando a ambição é dar conta de uma vida completa: a maioria dos exemplos ocorre entre reconstituição histórica directa ou reconstituição metalingüística (quando se recria em cena a gênese do espectáculo). Na elaboração de uma figura, a ordem cronológica pode aparecer de forma linear, inversa ou aleatória. No caso de ordem cronológica, directa ou inversa: *South American Way: Carmem Miranda, o musical*, de Maria Carmem Barbosa e Miguel Falabella (Teatro Scalla, de 27 de Junho de 2001 a Abril de 2002) refaz a trajectória de Carmem e Aurora Miranda; *Somos irmãs*, de Sandra

⁵ O espectáculo conquista os jurados do Prémio Shell (Rio de Janeiro), em 2006.

⁶ Renato Manfredini Júnior, Rio de Janeiro, 27 de Março de 1960 – Rio de Janeiro, 11 de Outubro de 1996, conhecido como Renato Russo, cantor, compositor, músico brasileiro, membro da banda Legião Urbana e do Aborto Elétrico (Wikipédia, consultada em 07.07.2009).

<>

South American Way:
Carmem Miranda,
o musical,
de Maria Carmem Barbosa
e Miguel Falabella (2001),
fotos do programa do
espectáculo.



Louzada, duas temporadas de sucesso no Rio, em 1998, e uma em São Paulo, em 1999, resolve o drama das irmãs na decadência e pobreza da velhice, fazendo emergir a glória na lembrança noutra plano do dispositivo cênico criado por Hélio Eichbauer; no caso metateatro, *As aventuras de Zé Jack e seu pandeiro solto na buraqueira no país da feira*, roteiro dramático de João Falcão, direcção de João Falcão e Duda Maia (2005, sala Baden Powell, Rio de Janeiro), de estrutura fragmentada em quadros, como cenas de um teatrinho de feira. Na opção aleatória temos *Orlando Silva, o cantor das multidões*, direcção de Antônio de Bonis (com Tuca Andrada, Inez Vianna, Leandro Hassum e Marcelo Viana, em cartaz de Abril a Agosto de 2004, na Sala Baden Powell, no Rio de Janeiro).

Haverá, no entanto, possibilidade de se forçar o género e driblar a cópia? Poderá a obrigatória presentificação exigida pela cena permitir ao teatro biográfico uma apropriação de recursos que permitam defraudar a ilusão da presença, sem trair a figura homenageada? De que meios pode servir-se a ficção biográfica teatral para, a exemplo do cinema ou da literatura, escapar às imposições do "mesmo", como o cinema fez com a inovadora biografia em fragmentos do pianista canadense Glenn Gould, numa bela e premiada produção dirigida por François Girard (1993), *32 short films about Glenn Gould*, e que serviu de modelo para o documentário de João Moreira Salles (2003) sobre o pianista brasileiro Nelson Freire, ou, em exemplo inaugural arrojado na literatura brasileira, fez o escritor Silviano Santiago com os falsos diários de Graciliano Ramos *Em liberdade* (1981)?

Difícil. O teatro musical biográfico gera o sucedâneo do documental pela biografia cênica e, por mais fantasioso e idealizado, caminha no sentido do apaziguamento. Se a encenação de uma vida tem, evidentemente, natureza apropriativa, e a tradição do género pede, minimamente, que o traço dominante da figura retratada seja trazido à

cena para sedução do espectador, em princípio a resposta é negativa se a pergunta diz respeito a afrontas e rebeldias. Não há como driblar a imposição da presença ilusória e fascinante de uma reconstituição biográfica no teatro: ali há um actor vivo, a cada dia e novamente, Gonzaguinha, Elis Regina, Nelson Gonçalves... que um actor competente captura, trabalha e revive.⁷ No embate de apropriações territoriais, a biografia em cena será, ainda, uma fábrica de sucedâneos, mesmo que tente buscar, por reiteradas vezes, um modo de aliciar sem seduzir, de fazer compreender sem cristalizar e calar, de informar e permitir a discussão.

2. Sob a égide da biografia

Logo, o primeiro modo de se aproximar da organização discursiva desse subgénero de teatro musicado é pelo seu parentesco com a biografia. Como se comporta o biógrafo no seu ofício? O que se exige dele; o que lhe é permitido, no limite do respeito a factualidade? O que se permite o biógrafo, no limite de sua liberdade de criação?

a) O biógrafo não é um criador totalmente livre, mas inibido por solicitação de acuidade e atenção aos detalhes pertinentes à inclinação natural do biografado e suas maneiras – isto é, traços fundamentais para a reconstrução da figura. Há também os factos de que participou, cuja veracidade é preciso buscar. Todo o biógrafo é um paciente pesquisador, incansável na busca de fontes, preocupado com a depuração da verdade: a sua actividade toca o jornalismo e a busca do historiador. Entrevistas e matérias sobre lançamentos de espectáculos do género mencionam o longo período – às vezes superior a cinco anos –, que seus idealizadores levaram entre o namoro com o assunto, a pesquisa de fontes, as entrevistas, o tratamento dos dados e sua conversão em texto final. Desses processos cuidadosos em geral resultam textos consistentes, como

⁷ É preciso mais do que fez o encenador paulista contemporâneo José Celso Martinez Correia, em *Cacilda!*, espectáculo em três partes longas, que homenageia a famosa actriz brasileira Cacilda Becker. Pois, ainda na proposta do seu teatro é o mito que se reconstitui a cada noite, apesar de o mito que ali se instala, na abertura do espectáculo, para além de uma actriz-personagem entronizada, ser o do próprio teatro como espaço mágico devorador, que traga e deglute seus heróis em orgia perpétua: actriz Cacilda, redobrada ali pela actriz (na ocasião, a paulista Bete Coelho), morre em cena, repetindo a morte heroica da actriz verdadeira Cacilda Becker laconis, Pirassununga, 6 de Abril de 1921 – São Paulo, 14 de Junho de 1969 (Wikipédia, consultada em 07.07.2009).



<
Elis Regina,
em <http://jazzbossa.ning.com/>

os já mencionados *Somos irmãs*, de Sandra Louzada e *Começaria tudo outra vez*, de Dácio Malta, ambos de qualidade dramática inegável.

b) O biógrafo é movido pela curiosidade natural, não só dele próprio, mas por aquela que vai despertar no público. Mas também o atacam motivos morais, em geral polêmicos, que fazem com que se justifique a escolha da personagem pela exemplaridade da sua vida privada. Superar crises profundas, como ocorre em *Metralha*, em que o Nelson enfrenta vitorioso o alcoolismo e a violência é, sem dúvida, exemplar.

c) O biógrafo lida com uma fórmula básica: a disposição de detalhes da vida quotidiana deve aliar-se ao sentido refinado da pesquisa objectiva. Isto é, ele transita entre o corriqueiro e o contextual, entre a pequena vida e as questões do tempo, daquele tempo e do seu próprio tempo. Pergunta-se, com certeza, o biógrafo: quanto posso saber? Quanto posso revelar? Que distanciamento é possível manter? De quanta independência necessito para não cair em preconceitos morais ou políticos? Qual o compromisso com a verdade e qual o espaço para a criação ficcional? O controlo sobre a informação exercido pelos filhos fez com que, por exemplo, em *Elis a estrela do Brasil*, Douglas Dwight e Fátima Valença optassem por concentrar grande parte dos acontecimentos biográficos mostrados na infância e na juventude, desequilibrando o resultado final, alongando um período de vida ainda improdutivo em detrimento da exploração da vida adulta, solução dramática encontrada para driblar as impossibilidades de detalhar as crises e a derrocada final, congelando a imagem da cantora no auge da carreira, transformando-a em "estrela".⁸

d) O biógrafo não só narra, ele também interpreta. A biografia não dá conta apenas do que foi pesquisado, mas também do que se deduziu, a partir de pistas recolhidas. Na escrita convivem o que constatou e o que

se inventou. A biografia pode apresentar um discurso que se avizinha da história, mas exibirá também uma tensão entre o rigor e a livre criação do artista. Só que, no campo da biografia, a verdade do facto e a verosimilhança da ficção, arranjadas pela habilidade do biógrafo-ficcionista, partem de princípios inconciliáveis, porque contraditórios. Na ficção pinta-se o que poderia ter sido, cria-se, com total liberdade, um mundo imaginado, real ou irreal. A reconstituição fiel do discurso do historiador remexe o passado em busca de dados e documentos que comprovem o que aconteceu, como aconteceu, porque aconteceu desse modo.

A biografia, no entanto, por escrever ou, no caso do teatro, encenar uma intimidade, por trazer de volta, ao vivo, a própria pessoa, trabalha quase que obrigatoriamente pelo método indutivo e desentranha a verdade mais geral de uma exemplaridade individual, naturalizando as situações à medida que as reconstitui, humanizando e destipificando a personagem construída à medida que a recoloca no olho do acontecimento e cria expedientes para fazê-la repensar nas suas acções, escolhas, erros, acertos, buscando recursos para conservar um certo frescor, uma impossível espontaneidade. Ao biógrafo cabe o privilégio do que Bakhtin (1992: 43-60) chama "exotopia", isto é, o posicionamento externo à narrativa que permite a reconstituição de uma vida por inteiro, só possível ao narrador que tenha, da sua personagem, visão omnisciente, conhecimento totalizante. Nessa perspectiva, a solução encontrada por Lauro César Muniz e Marcílio Moraes para a série em 30 episódios de 50 minutos (12/01 a 19/03, 1999) *Chiquinha Gonzaga* (Rede Globo de Tv) foi a de fazer a compositora, já idosa, interpretada por Regina Duarte, ir ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro assistir a uma homenagem a ela dedicada, realizada sob a forma de teatro. Do camarote em que se encontra, aprova os factos com que concorda, mas reconta aqueles de cuja

⁸ O espectáculo, Rio de Janeiro, CCBB, 2002, teve direcção de Diogo Vilela e Inez Vianna no papel de Elis.

versão discorda. Esses últimos são rerepresentados então, em *flashback*, numa versão "verdadeira", que acabará por sobrepor-se à teatralização, resultando em jogo metalinguístico sobre a série a que estamos assistindo. No teatro, sobre a mesma compositora, o espectáculo optara (1995) por uma revisão da vida em *flash-back* de Chiquinha, no seu leito de morte: a sua narração tem a ordenação e a visão de conjunto exotópica possível ao moribundo, fazendo lembrar a condição do narrador segundo Bakhtin.

e) Mas o biógrafo no teatro, ao transformar o sujeito real em objecto a ser biografado, beneficia de outros elementos, inerentes a características bastante específicas dessa arte. A biografia transita no tempo e no espaço. Linear na literatura, é tridimensional no cinema e quadridimensional no teatro, ressurgindo "nesse tempo e nesse lugar", aqui e agora, já, ali na cena. No entanto, e contraditoriamente, como apenas à arte do espectáculo é possível realizar, o presente revive o passado da acção.

3. Sob a égide do musical

Se, então, essa peculiar proposta teatral, do ponto de vista da construção dramática literária, textual, se deve sujeitar às imposições que o trabalho com os conteúdos de uma vida a ser reconhecida exige, isto é, aos ditames da biografia, do ponto de vista teatral, cénico, a mesma obra deve inserir-se numa outra tradição, a do teatro musicado. De um teatro musicado já identificado pelo imaginário carioca com as manifestações dos musicais que frequentaram a cena do Rio de Janeiro: se, por um lado, o musical reproduzido, tal como exige a matriz americana exportada de *My Fair Lady* ou *O homem da Mancha*, apenas para lembrar sucessos trazidos por Bibi Ferreira,⁹ entre inúmeros outros, que buscam uma história bem contada; por outro, vai trazer de volta recursos do teatro de variedades ou do teatro de revista brasileiro, no que diz respeito à estrutura em quadro, aos fragmentos interrompidos por números de canto e, eventualmente, de dança. O segundo modo de organização desse discurso é, portanto, o musical. Como se comporta esse género matriz?

a) O musical é um género teatral que se caracteriza por narrar uma história não só através de palavras ditas, mas também fazendo uso da melodia e dos versos que compõem a sua música como elementos integrados no discurso, para reforçar ou expressar história e personagens a seu modo. A melodia é usada, então, como pano de fundo ou como arranjo de acompanhamento para as partes em que o diálogo é substituído pelo canto. A essas invariáveis – história, personagens, diálogos, melodia e canto – pode eventualmente acrescentar-se a dança que, no caso do género conhecido apenas como musical americano, sobretudo na forma como foi levado para o

cinema, torna-se uma condição ao lado dos outros elementos. Se o campo é da livre ficção, haverá um tema a conduzir o enredo, uma questão a ser abordada e para a qual sempre se apresentará uma solução conciliadora, possível e agradável. Por isso, em geral, o género se configura como comédia musical, porque, mesmo que lide com algum conflito central e possa conduzir a algum *pathos*, a sua natureza é atenuada, torna-se leve. O humor é uma de suas fortes características.

b) A complexidade na construção do musical reflecte-se na ficha técnica: as peças do género são montadas com muita assistência técnica: ao encenador, ao actor e à música. Uma outra exigência passa a ser condição na selecção dos actores, que devem demonstrar domínio do canto, como por exemplo, afinação e musicalidade, além do domínio corporal e de actuação. As opções pelo acompanhamento musical ao vivo exigem também da cenografia um aproveitamento específico do espaço cénico e do figurino, um trabalho de valorização do colorido e da figura em movimento no espaço, além de, claro, quando o tema exige, rigor na contextualização dos episódios.

c) Os temas abordados são variados, em geral vindos da literatura para a cena e daí para o cinema: histórias clássicas adaptadas, paráfrases ou paródias de circunstâncias do próprio meio, como o musical de Mel Brooks, *Os produtores*, sucesso no Brasil em 2007 e 2008.¹⁰ A liberdade ficcional é ilimitada e a cena musical dá margem a realizações plásticas desafiadoras.

4. Então, um musical biográfico

Da fusão desses modos de organização de discurso, da biografia e do musical no teatro surge a proposta do musical biográfico, conforme os palcos cariocas vêm apresentando nos últimos treze anos. O que distingue esses espectáculos? Um musical biográfico correcto deve conter, em sua fórmula mágica, músicas bem interpretadas; figurino de gosto adequado, bem executado; cenários que permitam os saltos espaço-temporais necessários; coreografias que aproveitem a economia dos versos musicados e, no centro disso tudo, um personagem bem construído, de modo a dar conta das peripécias de uma vida, cujo interesse pode estar no anedótico, mas cujo valor advém da música de que deverá oferecer exemplos na justa medida e com qualidade de execução. Como exemplo de musical biográfico da primeira vertente, na trilha da tradição americana, o espectáculo *South American Way: Carmem Miranda, o musical* – que, conforme o desejo dos produtores, buscou "um grande musical nacional, digno dos palcos da Broadway, mas com tempero e medida brasileira" (Programa do espectáculo: s/p). Como exemplo de musical biográfico da segunda vertente, na trilha da tradição brasileira, o exemplo é o espectáculo *As aventuras de Zé Jack e seu pandeiro solto na buraqueira no país da*

⁹ "Nos palcos, a carreira de Bibi foi marcada pelos musicais: *My Fair Lady* (1962), *Alô, Dolly!* (1965), *O Homem de la Mancha* (1972), *Gota d'água* (1975), *Piaf - A vida de uma estrela da canção* (1983), *Bibi in concert* (1991), *Bibi in concert 2 - Entertainer* (1994), *Bibi canta e canta Piaf* (1995), *Brasileiro, profissão, esperança* (1997), *Bibi vive Amália* (2001), *Bibi in concert 3* (2004)" (VILHENA, 2007).

¹⁰ *Os produtores*, o musical de Mel Brooks importado por Miguel Falabella, que se motivou desde que assistiu à montagem na Broadway, ainda em 2001, exigiu, no Brasil, uma orquestra de 11 músicos, equipa técnica e de produção de 80 pessoas, além de 25 actores no elenco.



feira, cuja estrutura fragmentada de quadros oferece cenas da vida de Jackson do Pandeiro como se apresentadas num teatrinho de feira, exemplo já lembrado como forma de metateatro. São dois exemplos bastante díspares, de modo a se ver que o modelo introduzido pelo musical biográfico carioca é original e eclético, dando margem a soluções diversas, que permitam driblar o *déjà vu* obrigatório da reprodução do que já é domínio comum. Como surpreender, mesmo assim?

a) No musical biográfico, o personagem principal e seus contemporâneos não são, por princípio, livre criação do dramaturgo, mas reconstruídos dentro dos princípios básicos da biografia. Isto também determina a relação do biografado com o universo da música: se ele é compositor, ou apenas intérprete, a diferença vai com certeza influir no modo de inserção da música no diálogo, no equilíbrio entre as partes faladas e cantadas, no número de canções a serem exploradas em cena. Se os factos que tornaram a vida desse artista merecedora de atenção ocorrem desde a infância, se a sua vocação se explicitou precocemente, a opção será por uma sequência temporal que deverá dar conta de maior duração. Neste caso, pode-se optar por não ir até os últimos anos de vida, ou até a morte, mas por congelar a figura em pleno sucesso. Os expedientes dramáticos explorados podem resultar em recursos metafictícios, em que o registo do processo de construção fique evidenciado, ou em reconstituição em *flashback*, motivado por uma rememoração no leito de morte, como na narrativa clássica, o que não deixa de ser uma derivação da metaficção: a experiência da vida a se extinguir é trazida como num longo devaneio que ou engole totalmente o tempo presente, ou com ele contraponõe em idas e vindas, num jogo de dupla temporalidade. O foco central é traduzir a história de uma vida, aquela vida.

b) No musical biográfico a inserção das partes

musicadas pode ser orgânica em relação ao argumento que está sendo apresentado e obedecer a uma lógica interna do personagem quando, por exemplo, o personagem é compositor; ou apenas criar ligações artificiais, temáticas, se o personagem é só um intérprete. Além disso, há que se considerar a opção da lógica temporal escolhida, se cronologia directa ou inversa, ou se, no esforço de recuperação diacrónica, se faz um corte em determinado momento, privilegiando certos aspectos. Há a possibilidade também de se flagrar apenas o adulto, sem se preocupar com a criança, ou de se fazer vir a criança a partir da memória do adulto, ou do velho. Como na biografia, há uma motivação a reger as escolhas dramáticas no sentido de as fazer dialogar consistentemente com as escolhas musicais a serem apresentadas. Em relação à selecção musical, também entra em circuito a lógica da referência factual que se sobrepõe à selecção de músicas, de modo a bem encaixar na trama as principais composições, mais representativas e estimadas pela preferência popular do cantor ou compositor biografado. Os ganchos usados para a inserção musical são um factor a mais na avaliação do resultado obtido.

c) No musical biográfico há opções que tentam conciliar a atracção pela verdade com a liberdade ficcional, criando diversos expedientes para dar maior colorido ao espectáculo, incluindo aí os recursos audio-visuais, documentários de época, gravações de depoimentos, projecção de painéis fotográficos ou até mesmo cenas de plateia, para fazer lembrar uma histórica reacção de público. A utilização de um elenco de apoio – para números de dança, por exemplo – em função de uma economia do espectáculo, tanto para expandi-lo, na busca do mais luxuoso, quanto para enxugá-lo, de modo a obter maior simplicidade, pode ser um dos possíveis recursos.

Por um lado, além de fornecer material para a pesquisa sobre a indústria de "entretenimento", o teatro musical biográfico, na forma como o desenvolvemos no Rio de Janeiro, também permite reflectir sobre uma vertente do comportamento humano que cada vez mais se manifesta nos dias de hoje e que diz respeito à crescente curiosidade sobre a vida alheia. O crescente número de biografias que vêm sendo publicadas revela um interesse pela leitura do género biográfico e tanto pode gerar produtos de qualidade, quanto, obviamente, produtos menores, oportunistas dessa nova tendência do mercado editorial, como a milionária indústria editorial das revistas de fofocas. Pelo viés perverso, tais reportagens escamoteiam uma invasão da privacidade que bem reflecte o fenómeno baptizado por Richard Sennett "tirania da intimidade" (1988), outra face da curiosidade mórbida que move os *reality shows*.

Por outro lado, se de um grande escritor, famoso e muito lido, se faz uma biografia literária, de um cantor,

<

Ó abre alas! Chiquinha Gonzaga, de Maria Adelaide Amaral (1995), capa do programa do espectáculo.

compositor intérprete de sua própria música, é natural que se faça uma biografia musical.

Nada mais compreensível num país onde essa tendência diz respeito a uma tradição de teatro musicado, iniciada com as operetas apresentadas desde meados do século XIX. Esse é outro aspecto do teatro musical que ainda precisa de ser mais bem examinado: o da relação que permite estabelecer com as manifestações espectaculares de outras épocas, remetendo a uma ideia de tradição desenvolvida por Raymond Williams, em seu livro *Tragédia Moderna*, a partir da qual se podem associar os fenómenos musicais brasileiros do passado com as montagens musicais realizadas no Brasil em datas mais recentes. Mas também, por esse ângulo, valorizar as produções contemporâneas do teatro carioca pelo que poderão contribuir, no futuro, para a história da virada do século XXI: "Tradição não é passado, mas uma interpretação do passado: uma selecção e avaliação [realizada nos dias de hoje] daqueles que nos antecederam, mais do que um registo neutro. E se assim é, o presente, em qualquer época é um factor na selecção e na avaliação" (2002, p. 34).

O que se tem visto na cena carioca é uma forma que se tornou *sui generis* e que criou uma espécie de fórmula com características próprias inegáveis: um nome famoso, desses que fizeram corações suspirar ou pelo menos sorrir de alegria; um repertório que se conheça de cor e que se aprecie relembrar; situações de embaraço e constrangimento, dificuldade ou tristeza, regidas por um espírito elevado e bem-humorado, aliando o sério ao jocoso, o satírico ao lírico, a homenagem à crítica simpática. Se o elenco ajudar, a técnica for eficiente e o orçamento permitir, o resultado será o sucesso de meses em cartaz, viagens asseguradas por teatros do país até, porque não, quando o sucesso não desperta a ambição desmedida de herdeiros, uma garantia de nova temporada no Rio de Janeiro, honrando o reconhecimento do público e, em alguns espectáculos, da crítica. Não obstante, a reincidência induz à desconfiança diante de cada nova proposta: estará o género desgastado, conseguirá ele mais uma vez demonstrar competência de driblar a fórmula e encontrar novas soluções convincentes?¹¹

Ao homenagear figuras reais do universo de cantores, cantoras, compositores e compositoras da história de nossa música popular, algumas ainda vivas por ocasião do espetáculo, essas obras buscam conciliar a liberdade da imaginação criativa com as constrações da pesquisa documental pela busca da verdade, de modo a não ultrapassar o limite da ética pessoal e familiar, tentando trazer o verosímil para o campo da memória musical, o encanto da ficção suprimindo as carências realísticas espácio-temporais a ponto de compensar, pela beleza, a fidelidade literal à facticidade.

Essa convivência de contrários em delicado equilíbrio sugere exame de alguns pontos, a seguir destacados, para que esse subgénero do teatro musicado tenha seus contornos mais claramente delineados. São pontos referentes aos modos de organização de discursos de natureza distintas (literária e/ou cénica), como a biografia e o musical, a se fundirem numa única forma: o teatro musical biográfico. Esse novo subgénero do teatro musicado, sob um aspecto, e do teatro histórico, sob outro, ora discute formas, ora reproduz fórmulas, ora equilibra elementos em composição harmoniosa, ora aprisiona-se em recursos gastos e ineficientes. De facto, procura encontrar uma adequação interessante entre os aspectos necessários de saberes sobre a vida de um artista, sua obra e seu comportamento humano e profissional, e sua apresentação ao público, de modo intrigante e instigante, curioso ou apaixonado, directo ou dissimulado, surpreendente ou atribulado. Pois para "dar samba",¹² ou pelo menos, dar um bom musical biográfico, essa personalidade precisa apresentar ingredientes heróicos, críticos, crónicos, contraditórios, polémicos, entre a vida pública e a vida privada, entre os altos do sucesso e os baixios de diferenciadas crises inerentes à, em geral, incontestável genialidade da figura, seus vícios, vicissitudes e idiosincrasias. Um simples mortal não vira personagem de teatro musical biográfico: é preciso mais do que uma vida vulgar; é necessário algo de contundente, de extraordinário para atizar a curiosidade, ensinar a viver, provocar admiração, fazer rir, encantar. Todo o personagem de musical biográfico é mítico, heróico e só está ali porque, independente dos fracassos pelos quais passou, é um vencedor.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (1992), *Estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fontes.
- BARTHES, Roland (2003), *Mitologias* (1.ª ed. 1957), Rio de Janeiro, Difel.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria (2001), *Diz isso cantando: a biografia e cena carioca contemporânea*, projeto de pesquisa cadastrado na DPq/Prog-UNIRIO.
- (2008) "Diz isso cantando: notas sobre o teatro musical biográfico carioca contemporâneo" in *Moringa*, João Pessoa, UFPB (Universidade Federal da Paraíba), ano3, n.º 3.
- HOBBSAWM, Eric (1998), *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- O PERCEVEJO. *Revista de estética, crítica e teatro* (2004). O teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro, Departamento de Teoria do teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes cénicas, ano 14, n.º 13.
- SENNETT, Richard (1988), *O declínio do homem público; as tiranias da intimidade*, São Paulo, Cia das Letras.
- WILLIAMS, Raymond (2002), *Tragédia Moderna*, São Paulo, Cosac & Naif.

¹¹ A título de exemplo, lembrar a matéria de Roberta Oliveira sobre os musicais do Rio de Janeiro que diz: "Com o modelo dos musicais biográficos cada vez mais esgotado, artistas prometem investir em trilhas inéditas" (2004: 1).

¹² Muito oportuno lembrar aqui o expediente dramático usado pelo escrito-roteirista Ricardo Hofstter, para escrever *Geraldo Pereira, um escurinho brasileiro*, baseado no livro de Nelson Sargento, *Geraldo Pereira um escurinho direitinho*: Geraldo Pereira chega ao céu, e São Pedro quer checar as informações que recebeu sobre ele com a versão que ele tem para contar. Dono de um incrível senso de oportunidade, tudo para ele ou dava samba ou dava piada. A peça ficcionaliza o processo de criação do compositor, mesclando fatos do drama pessoal com a humorada capacidade de enfrentá-lo e transformá-lo em samba. Rio de Janeiro, Teatro Miguel Fallabela. Direção: Daniel Herz, abr. 2004.

target: *Hamburg8*

Processo de exploração para o desenvolvimento de um poema tosco sobre a tecnologia, a mobilidade e a comunicação

Hugo Miguel Coelho

1. A minha viagem

Dia 1 (de Novembro)

Após a apresentação, lá para a uma da manhã, da 5ª fase de trabalho do Projecto de Investigação (de Ana Silveira Ferreira) em Aveiro, corremos (depois da desmontagem e dos adeuses) pela nacional (é mais barato e, de noite, demora o mesmo tempo), para poder estar com as malas às sete da manhã no aeroporto de Lisboa. (...) Enquanto esperava pela abertura da porta 14, pensava nas tempestades que inundam o nosso planeta. "O sudeste de França sofre enurradas que levam para a lama milhares de euros de arrasto". E as pessoas?

Uma insatisfação face à arquitectura volátil mundial tem motivado o meu trabalho potencialmente criativo. Depois de me ter debruçado sobre temas associados ao terror (na pós-graduação em Criações Literárias Contemporâneas, da Universidade de Évora, onde tive a oportunidade de investigar sobre a literatura e o cinema norte-americano e nipónico, especialmente associado às novas tecnologias), tenho procurado intensificar um trabalho de reflexão e exploração à volta do "medo contemporâneo": esse agente que não toma uma forma detectável, que não tem nome, e cuja origem é difusa; que temos dificuldade em circunscrever. Interessa-me, assim, problematizar criativamente o medo (e o terror, ambos em estreita ligação), num contexto onde este(s) surge(m), cada vez mais, na vida íntima do indivíduo tendendo, como entende Paul Newman em *A History of Terror*, a conduzi-lo para uma paralisação social.

Através do CorpoCriações (projecto pelo qual sou responsável na ExQuorum, estrutura de promoção artística fundada em Évora) já tinha tropeçado, antes, neste cosmos. Em *Exercícios sobre A testemunha*, de Manuel da Fonseca (2006) e, mais recentemente, em 2008, no espectáculo *Nâh* (intimamente ligado a *Arrepios: A ansiedade que antecede o grito*, uma iniciativa dedicada à recolha e tratamento criativo do fantástico e do medo no imaginário alentejano), seduziu-me essa indefinição e insegurança do indivíduo social, associado, muitas vezes, à sua dificuldade em negar, bradar e/ou decidir.

Delicadamente (re)lembro-me das "caminhadas por essas ruas sujas com a minha mente a explodir de ódio, sentindo uma antipatia do (e pelo) mundo, em que

recusava seguir as suas regras, cheias de mentiras e contradições; recusava seguir as suas regras, chamando pela inconformidade no meu interior"¹. Deliciosamente (re)lembro-me daqueles que "combatem o medo, não fogem e não desistem, não se deixam ir abaixo". Conforto-me nesse imaginário onde essa existência bruta se sustenta nas inter-relações da tecnologia, da comunicação e da mobilidade (assentes, muitas vezes, em ambíguas redes virtuais ou imateriais, e onde, também, tal como Jacques Derrida responde, "[as nanotecnologias] de todos os géneros são muito mais poderosas e invisíveis, incontroláveis, capazes de se infiltrarem por toda a parte" – Derrida *in* Borradori 2004: 167). "E surge-me à memória uma frase batida: gritos mudos chamando a atenção p'ra vida que se joga com toda a razão".

A experiência tida na residência artística junto da Cie Cano Lopez, com o objectivo central de desenvolver um espaço de reflexão e laboratório prático de exploração (de onde pudesse resultar um texto com possibilidades performativas), motivou-me, nessa fase de especulação criativa inicial, a centralizar tematicamente no medo, partindo da premissa de que essa presença invisível ecoa no comportamento contemporâneo dos indivíduos e na organização das sociedades, imiscuindo-se (inclusive) nas suas relações com a criação artística.

2. A minha outra viagem

Dia 6 (de Novembro)

A estrutura começa a clarificar-se: um único local, algumas horas (poucas), uma banda rock. A língua (o inglês?) comum a todos os intervenientes e a sua potencialidade óbvia como instrumento comunicacional. (...) Revi *Halloween* de John Carpenter. É delicioso ver aquela câmara quase sempre em movimento uma hora e vinte e sete minutos sempre em tensão. Fantástico. Como o é, também, dispor de tempo para pensar, deixar o tempo fluir, jogar com o tempo (mesmo que este seja uma ilusão).

Agraciado com a bolsa Pèpinières Européennes Pour Jeunes Artistes (através do programa "map²⁰⁰⁸⁻²⁰⁰⁹ⁿ"), tinha-me proposto explorar, no final de 2008, junto da Cie Cano Lopez, no Plessis Théâtres (em Tours, França), esta temática do medo, tendo em vista a criação de um texto, o *Hamburg8*, com intenções performativas.

¹ Estão entre aspas as adaptações livres das letras das músicas: *Inner Self* (Sepultura, integrada no álbum *Beneath The Remains* de 1989); *I'm Not Down* (The Clash, integrada no álbum *London Calling* de 1979); *O primeiro dia* (Sérgio Godinho, integrada no álbum *Pano-cru* de 1978); *Gritos mudos* (Xutos & Pontapés, integrada no álbum *Gritos Mudos* de 1990).

Hugo Miguel Coelho é licenciado em Estudos Teatrais e pós-graduado em Criações Literárias Contemporâneas pela Universidade de Évora. Estudou no Institut del Teatre de Barcelona e na Latnings Kulturforeningen (Suécia). Foi membro da Comissão de leitura e editor da Revista Artistas Unidos, onde estagiou e desenvolveu o trabalho de fim de curso. É membro fundador da ExQuorum onde é responsável pelo projecto CorpoCriações.

>

Vista do *château* do
Pléssis Théâtre, Tours
(França), Novembro 2008,
fot. Hugo Miguel Coelho.



<>

Ensaaios de exploração
de Hamburg8,
Pléssis Théâtre, Tours
(França), Novembro 2008,
fot. Camille Lebègue.



Na pacífica clausura do *château* – última residência de Louis XI – foi-me permitido aprofundar este tema enquanto dormia, acompanhado pelo silêncio das corujas. O património histórico (um palácio isolado, rodeado por altas vedações e preenchido por vegetação) promove, sem se tornar pressionante, a ambiência ideal para nos despistar da existência mundana.

Obviamente que a ilusão é o elemento que nos permite divagar por estes delírios românticos, já que a urbanidade está, literalmente, a meia dúzia de passos, com as suas auto-estradas, zonas habitacionais, centros comerciais, parques industriais e avenidas que levam ao centro da *ville*. Uma ilusão que, tal como o tempo (esse elemento arteiro), se inscreve num universo imaterial e artificioso que se poderá tornar útil para a exploração e desenvolvimento do objecto criativo, o texto, propositadamente atento a essa invisível omnipresença de redes informais: a tecnologia (cada vez mais minúscula, rápida e eficaz); a comunicação (difusa e anárquica); a mobilidade (física e virtual).

2.1. Map(a) da colisão entre o universo da Cie Cano Lopez e a minha experiência de exploração criativa

José Cano Lopez desenvolve o seu projecto pessoal (já com cerca de três décadas) desde 1998 no Plessis Théâtre. A riqueza humana e a apurada capacidade de labor unem-se, ali, na perseguição de um object(ivo) artístico-cultural-social (deveras singular) que repousa delicadamente sob o título, como Cano Lopez carinhosamente gosta de apelar, de "culturas do coração" (*cultures du coeur*).

Os vários ramos da sua existência criativa multiplicam-se pelos acolhimentos (residentes ou pontuais); pelas "pequenas formas" (*petites formes*), deliciosa desculpa para abordar *Lenz*, de Büchner, num universo plástico e

sonoro da responsabilidade, respectivamente, de Camille Lebègue e Clément Cano Lopez, numa intencional cumplicidade com o universo de Tim Burton); pelos *gouter-concert*; pelas residências de investigação e criação; pelo comité de reflexão (com, por exemplo, Jean-Pierre Sarrazac, Béatrice Picon-Vallin e David le Breton) ou pelo comité de espectadores, o qual promove uma efectiva dinamização à volta de eventos variados, como por exemplo, espectáculos, conversas, ensaios, intercâmbios, parcerias, ateliês de teatro e edições. Agrada-me a ideia (já clássica) de procurar esta inter-relação, num processo pró-activo (algo que deambula entre a descoberta, a discussão e a experiência sensorial).

A actividade da Cie, sempre com uma forte posição empenhada e política (é no prolongamento desta que surgem as parcerias com, por exemplo, o estabelecimento prisional local, as escolas secundárias da região e o conservatório), na sua prolifera actividade, propôs uma deliciosa visita nostálgica, cheia de energia e insatisfação (talvez por o seu director, com sangue fervoroso, ser oriundo da região onde Federico Garcia Lorca está sepultado), ao triste acontecimento de *19 de Agosto de 1936: Morte de um poeta (19 Août 1936: Mort d'un poète)*. Ainda hoje estremeço ao lembrar a química de Jacques Perry-Salkow (ao piano) e José Cano Lopez numa experiência intimista, e do seu grito: "Assassinos, vocês vão matar um poeta! Assassinos!" (*"Assassins, vous allez tuer un poète! Assassins!"*).

Durante a minha residência convivi em forte conexão com muitas destas valências, tendo tido a possibilidade de acompanhar, por exemplo, os ensaios do inacabado *Lenz*, já referido, e de *O homem sentado no corredor (L'homme assis dans le couloir)*, de Marguerite Duras, a recepção de presidiários do estabelecimento prisional local ou o atelier-demonstração no Lycée Saint Médard. Através da conversa pública *O medo na arte (La peur dans l'art)* e do *workshop* que também dirigi (com respectivas apresentações públicas

na sala de espectáculos Didier Georges Gabily), foi-me também permitido arraigar nesta dinâmica frenética.

Toda esta experiência se interligou com a investigação, a escrita e a rescrita, a experimentação física com os actores e respectivas sessões públicas, permitindo que o processo de exploração e criação se adensasse, quer pelo desenho do texto (em contínuo processo de construção), quer pelo primeiro rascunho para a edificação de uma ferramenta teórico-prática para o trabalho criativo (com o título provisório *à procura d' "o gesto na manta energética caótica orientada"*). Perseguido o *groove* (aquilo que apelidei de "invisíveis partículas nucleares") e o "querer ver a lua" (reverencio esta asserção de Yoshi Oida), amoldei o meu trabalho a outras referências (como, por exemplo, *Imaginando a décima dimensão (Imagining the Tenth Dimension)*, de Rob Bryanton, na procura de um ponto que tenha a capacidade de conter o todo.

3. Looking 4 a track

O comentário [☒](#)

REFERÊNCIAS: International Airport, Gate, hate, eight, G8, Hamburg, Gate 8

Dia 10 (de Novembro)

Jean-Louis (professor de literatura do ensino secundário) convidou-me a assistir, de manhã, a um ensaio com alunos do intercâmbio entre França e Mali. Os alunos estavam estafados. Contudo, notei o seguinte: em culturas aparentemente distantes (e não há volta a dar) o corta-e-cola (*copy-paste*) instalou-se, como um princípio que retorna. É hoje "a" cultura. Acho que vou aproveitar esta frase para o *Hamburg*.

Penso (não vá a minha ingenuidade tramar-me) que seduz qualquer criador / pensador / actor / gestor (numa única palavra: sobrevivente) o deixar-se imbuir pela relação interactiva entre a poesia do texto, a plasticidade da imagem, o *swing* do *performer*, a musicalidade do ruído, etc., etc. Assim como (contínuo eu a imaginar), deve interessar, também, tentar perscrutar "onde" estamos e "por onde" podemos esburacar para nos inscrevermos (contribuindo e usufruindo, para voltar a contribuir) neste caminho em mudança, recusando-nos a ser meros agentes casuais.

Neste momento em que a imagem (especialmente em movimento e/ou colada ao som) se tornou um ícone contemporâneo e onde acções como a selecção a pedido (*on-demand*), o *zapping* na televisão ou a navegação na Internet se tornaram triviais, a relação com a informação

/ comunicação tornou-se, já desde o século passado, interactiva e pró-activa. Interessa, portanto, neste contexto, procurar compreender o lugar da palavra. Paralelamente à consideração dada ao objecto artístico esculpido repetidamente e apurado constantemente, importa também estar atento ao curso das palavras que compõem toscas frases, mal ditas, linguisticamente pobres – seja de forma propositada, seja por falta de domínio técnico – mas que abrem espaço a uma comunicação multi-direccional (enriquecida pela troca de impressões e experiências) suportada por uma estruturação social cada vez mais uniformizada e, por seu turno, cada vez mais conectada, também, à cultura do corta-e-cola. Se há um óbvio empobrecimento em tudo isto, haverá, também, o seu lado admirável – o de permitir a experiência enriquecedora do "aqui e agora", estabelecida na primeira pessoa, não podendo recusar que, como refere Steven Johnson (Johnson 2006: 11), a cultura popular (onde se inclui, obviamente, a ciber-cultura) se tornou cada vez mais complexa nas últimas décadas, obrigando a nossa mente a exercitar-se de formas novas e poderosas.

3.1. O medo

– tópicos saltados para o suporte de exploração

Dia 20 (de Novembro)

"*Spider e Black Cat* não me saem da cabeça. Contudo isto tem a ver com uma forma de abordar. (...) Caem-me na cabeça, rapidamente e como flocos de neve, Chomsky, Derrida, DeLillo. 'Estou um pouco confuso... ahhh!'"

Tal como Carol Anne (em *Poltergeist*, de Steven Spielberg), que não consegue "ler" as mensagens, o medo surge frequentemente daquilo que não conhecemos e não controlamos. Esta leitura, muito embora trivial, permite-nos vislumbrar a possibilidade de um controlo invisível (provocado pela disseminação do terror) cuja essência não está, como constata Giovanna Borradori, "na eliminação física de quem quer que se considere diferente, mas [essencialmente n]a erradicação da diferença nas pessoas, nomeadamente da sua individualidade e capacidade de acção autónoma" (Borradori 2004: 29). Através deste regime ditatorial discreto (não militarizado, mas consumidor e "culturalizante"), sustenta-se uma rede (quem não se antecipou na companhia de Huxley, Orwell ou Burgess?) suportada por meios dificilmente perceptíveis (acusados por activistas como Michael Moore, Jacque Fresco ou Peter Joseph), normalmente atribuídos

ao imaginário das teorias da conspiração (tão populares, por exemplo, durante a Guerra Fria e no último quartel do século XX). E é em todo este contexto que surge uma justa interrogação: como será possível soltarmo-nos destas amarras invisíveis (manobradas por imperceptíveis fios, absorvidos por uma estrutura já autonomizada e cuidadosamente planeada), escusando-nos a fazer parte dessa "classe morta", automatizada?

Todos vestidos com belos uniformes, com passos calculados caminham alinhados.

(Ian Curtis, excerto de *They Walked in Line*, integrado no álbum *Warsaw*. 1978)

Se esta concepção estereotipada de um opressor incorpóreo é artisticamente fértil, também o interior sombrio do indivíduo nos mostra um território abastado para a especulação criativa. E imediatamente nos lembramos de Norman Bates (o de Bloch, o mesmo de Hitchcock) e Patrick Bateman (*American Psycho*, de Bret Easton Ellis). Se há "medos que crescem de acordo com a nossa própria imaginação" (*Ring*, de Koji Suzuki), também é verdade que, como escreve Maria Antónia Lima, "o medo contemporâneo com o qual convivemos não vem da Transilvânia, não se esconde em florestas nem no fundo de armários. Está dentro de nós (...), nos amigos, nas escolas, nas ruas conhecidas, nos ambientes mais banais e tranquilos" (Lima 2008: 17).

Decorrente da instabilidade provocada por essa característica perturbadora de poder surgir em qualquer lado, por qualquer canal, incitado por qualquer alguém, este medo, gravado na criação contemporânea, torna-se (ainda mais) relevante pela sua própria indefinição, como legado directo das experiências "pós -11 de Setembro". E é neste jogo de ideias (em forte auscultação com a criação artística) que estendo, modestamente, um tapete oculto para ser percorrido por jovens em trânsito num aeroporto para, aí, se questionarem os limites de muitas destas relações (penetrando energicamente no *ground zero* dos conflitos ideológicos e éticos).

Os porcos venceram esta noite

Podem agora dormir descansados

E tudo está bem³

(Trend Raznor, excerto de *March of the pigs*, integrado no álbum *The Downward Spiral*, de *Nine Inch Nails*, 1994)

3.2. Um texto potencialmente performativo

Dia 23 (de Novembro)

P: But I believe terrorists are everywhere. They are invisible. Maybe selling kebabs all over Europe.

M: You're a stupid xenophobic, ah?

P: C'mon. I'm joking.

JP: Yes, but those are dangerous jokes, ah?

P: It's a joke.⁴

(do primeiro rascunho para *Hamburg8*)

Numa tentativa de organizar esse universo caótico a que me confinei, debrucei-me sobre o tríptico temático inscrito no título inicial, focalizando-me simultaneamente em alguns pilares nucleares: o *bad english* (como forma de expressão universal); o *rock* (pela sua rudeza libertária); o *soft-talk* (por essa necessidade de ocupar os espaços vazios com conversas banais e corriqueiras, cobertas por uma manta de falaciosa profundidade); o *fast-food* (na qual a palavra "comida" pode ser perfeitamente substituída por "consumo"); a cultura corta-e-cola (que cresce paralelamente à atenuação de fronteiras geográficas, ideológicas, sociais, económicas). Estes pilares tornam-se, assim, motivos para a procura do texto, sustentados pelo denominador comum de sempre: o medo. Numa clara metáfora contemporânea, o aeroporto (onde tudo se passa de forma rápida e efémera num frágil edifício "babelónico") assume-se, também por razões históricas recentes, como ícone emblemático da acção. Sendo um espaço transitório (nesta rede alargada mundial) pela rápida urgência "de ir" (muitas vezes a lado algum), o aeroporto (alojando-se na comodidade *low cost* de carimbar o percurso: "já estive aqui!"), toma igualmente o lugar (sempre com os três pilares temáticos como pano de fundo: tecnologia, comunicação, mobilidade) do mítico *inter-rail*, essa memória romântica do longínquo século XX.

Dia 30 e 1 (de Dezembro)

Uma senhora, mal-humorada comprovadamente, exige que seja eu (e não José ou Françoise) a defender o meu trabalho de exploração e a explicar o que eu pretendia com tudo aquilo. E eu a pensar se o faria em *bad english* ou num ainda menos bom francês.

Referências bibliográficas

- BORRADORI, Giovanna (2004), *Filosofia em tempo de terror - diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, trad. Jorge Pinho, Porto, Campo das Letras.
- JOHNSON, Steven (2006), *Tudo o que é mau faz bem*, trad. Maria do Carmo Figueira, Porto, Lua de Papel.
- LIMA, Maria Antónia (2008), *Terror na literatura norte-americana* (Vol.I), Lisboa, ERL-Editora de Revistas e Livros.

² "All dressed in uniforms so fine, (...) with measured steps, they walked in line".

³ "The pigs have won tonight / Now they can all sleep soundly / And everything is all right".

⁴ Dado que a proposta de *Hamburg8* passa pela expressão linguística num inglês estrangeiro e mal articulado, optamos por não traduzir este excerto.

O texto, a palavra e o silêncio

A *Ode marítima* de Claude Régy

Hélder Wasterlain

Arre! Por não poder agir d'acordo
com o meu delírio!
Arre! Por andar sempre agarrado
às saias da civilização!

Álvaro de Campos

A maior parte daquilo que vemos, ouvimos ou sentimos tem um certo tempo de duração em nós. Não será difícil, se questionados, lembrarmos o nome de uma obra, de uma música ou de intérprete, de um cheiro ou de um sabor, de um pintor, actor, peça ou texto que nos tenha marcado. O tempo garante a relação electiva que estabelecemos com qualquer processo criativo ou experiência vivida. Que a memória é selectiva, isso todos nós sabemos, mas entender os critérios de selecção, que ela aplica em cada caso, isso é mais difícil. Escrevo este texto dois meses depois de ter assistido no Festival de Avignon, à mais recente encenação de Claude Régy, *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos. O mais prudente teria sido rabiscar algumas linhas, ainda que gerais ou pouco comprometidas, logo após o espectáculo. Não o fiz. Mas fi-lo propositadamente. Tentemos, pois, encontrar a justificação e a mnemónica.

Fundado em 1947 pelo conhecido actor e encenador francês Jean Vilar, juntamente com o poeta René Char e dois artistas plásticos, Christian e Yvonne Zervos, o Festival de Avignon tornou-se um marco não só para a cultura teatral francesa e europeia, mas também para o resto do Mundo.

Saídos de uma Segunda Grande Guerra devastadora para a Europa, seria "natural" deduzir que o clima social, político e económico estivesse pouco propício para aventuras teatrais. No entanto, e ao contrário do que muitas vezes é "natural" pensar, o projecto cresceu e rápido se transformou num dos mais importantes eventos internacionais dedicados ao teatro, provando que a esta arte também lhe é reconhecido o dom de sarar feridas, mesmo que não perceba nada de medicina e que Molière nos tenha deixado como herança a profiláctica dúvida: "Não sei se é a doença que faz o médico, ou se é o médico que faz a doença".

No Verão de 1978 Avignon enche-se novamente de odores de Dioniso. A cidade é bonita, mas estreita demais para tanta gente. Um belga trauteia a música *Sur le pont d'Avignon* enquanto olha para o guia turístico. Mais à frente, um americano está visivelmente chateado porque passou a tarde à procura, nos poucos museus da cidade, do famoso quadro de Picasso *Les Demoiselles d'Avignon*, e ele afinal está no Museu de Arte Moderna de Nova

lorque. Um japonês fotografa a ponte, metade feita, metade desfeita, ícone ou metáfora da "velha Europa" ou nada disso. O público aumenta e a oferta teatral tenta ser à proporção. De repente, fachadas, gradeamentos, postes, cafés e lojas, que compõem esta cidade, vestem-se de cartazes promocionais. O teatro, esse, faz-se em cada esquina porque nunca se sabe onde andam os senhores com dinheiro ou os caça talentos. Nesse ano, nesta confusão, Claude Régy apresenta na grande sala de espectáculos do Festival, Cour d'honneur du Palais des Papes, com cerca de 2.000 lugares, *Le Nom d'Œdipe d'après Le Chant du corps interdit*, um texto de Hélène Cixous. O espectáculo, um teatro musical, é denso e desagrada a um certo público habituado a correntes teatrais mais espontâneas em que a imagem é mais importante do que o texto e a sua palavra. Para Claude Régy é o início da dissidência com o rumo estético que o Festival assumia ter. Após esta experiência, Régy compreendeu que o seu trabalho não se enquadrava de todo naquele cenário pesadamente histórico que têm os muros do Palais des Papes, nem naquele desenfreado consumo teatral. Na verdade, as suas encenações não eram feitas para grandes públicos, o seu trabalho requeria mais intimidade e concentração, programas estéticos que não se coadunavam com o vento, o barulho e a impaciência dos espectadores. Claude Régy aprendeu e nunca mais marcou presença no Festival d'Avignon.

Trinta anos depois, a organização do Festival, em conferência de imprensa, anuncia as pazes, a encomenda e o regresso. Claude Régy, já com 86 anos de idade, aceita, mas em troca pede uma sala, silêncio, tempo e paciência. O texto? Aquele que ele acha ser suficientemente universal, absoluto e ideal: *Ode Marítima*, de Fernando Pessoa. Para quem conhece o trabalho de Claude – e o público português recordar-se-á do perturbador espectáculo *4.48 Psychose*, da Sarah Kane, apresentado na Culturgest em 2003 – entende que este é um texto feito à medida das exigências teatrais do encenador. A *Ode Marítima* é um poema com um ritmo regular em que as palavras funcionam como um delicado mecanismo de relógio suíço, sempre certo, cujo tempo não é o da nossa realidade, mas o da poesia. Este é um texto, que tal como um fato, veste bem as medidas do encenador: texto, palavra e silêncio.

Hélder Wasterlain
é aluno do 2.º ano de
Teatro – Ramo
Dramaturgia na Escola
Superior de Teatro e
Cinema.

>

v

Ode marítima,

de Álvaro de Campos,

enc. Claude Régy,

Festival de Avignon, 2009

(Jean-Quentin Châtelain),

fot. Mário Del Curto.

No que diz respeito ao processo de trabalho deste projecto, Claude Régy trabalhou inicialmente com um tradutor (Parcício Gonçalves) e um dramaturgista (Sébastien Derrey). Não falando outra língua que para além do francês, Régy procurou reconhecer a sonoridade das palavras, a sua origem, o seu significado e a sua vida. O desejo é chegar à parte invisível da linguagem, essa parte inconsciente que está dentro dela e que muitas vezes os autores não são capazes de controlar. Depois do trabalho preparatório, o texto acaba por ter um ritmo e uma sonoridade própria. Não é por acaso que, quando questionado sobre a opção de traduzir a palavra "saudade" por "melancolie" e "tristesse", Claude Régy responde sem hesitações que é uma questão de ritmo e de escuta, até porque a palavra "saudade" não tem qualquer valor simbólico ou sentimental para um francês. No entanto, um francês já entende o significado das palavras "melancolie" ou "tristesse"¹.

Na prática, esta forma de amestrar a linguagem do autor, para que ela seja pronunciada pelo actor e compreendida pelo espectador, funciona. É um trabalho exigente, tanto para o actor como para o espectador. A cadência envolve-nos num ambiente etéreo, asséptico e laboratorial, em que todos os elementos, desde a luz até à cenografia, figurino e som, foram concebidos para que a atenção do público não se desvie do centro, que é onde está o actor, a palavra, o texto e o autor.

Quanto ao trabalho de actor, Claude Régy relembra várias vezes, ao longo dos ensaios, a frase de Marguerite Duras: "O jogo dos actores não ajuda a escrita. Mata a escrita". Sob este princípio, o actor não deve querer representar o texto, mas deve deixar o texto representar-se. O actor é visto como um veículo de expressão do texto e para isso ele tem de saber deixar-se levar por ele. Conhecendo esta *praxis* compreendemos melhor o trabalho realizado pelo actor Jean-Quentin Châtelain. São duas horas em pé, sem se mexer, numa tensão corporal que chega a causar incómodo para quem vê, movendo apenas o rosto, olhar fixo, levando por uma vez só as mãos à boca. Tudo está focalizado na palavra e no texto. Tudo está concebido para que o espectador não desvie a sua atenção. E depois há o silêncio entre as palavras, aquele silêncio que não sabemos se é do actor à procura do texto perdido ou se é o tempo que leva uma palavra a chegar à boca.

Esta encenação coloca-nos numa fronteira difícil de enquadrar espacial e temporalmente. Claude Régy, e na sequência da ideia de laboratório, quer testar a nossa capacidade de ouvir e de atenção. Será que ainda somos capazes de ouvir? Ouvir poesia em teatro?

O cenário – da autoria de Sallahdyin Khatir – é neutro e minimalista, mas, ao mesmo tempo, predicado para múltiplas interpretações e conjecturas: a quilha de um barco comercial, uma onda gigante? E aquela ponte inacabada: um pontão, abismo, ou início de um precipício? Em resposta a estas leituras Claude Régy é peremptório: o público pode ter as interpretações que quiser, não esperem uma resposta reveladora "é isto!", porque tudo está



concebido para servir o que realmente interessa: o actor e aquilo que ele tem para dizer.

Aos 86 anos de idade, Claude Régy prefere a noção de força e intensidade, à noção do "belo" aristotélico. *Ode marítima* é uma encenação que traz à memória um tempo teatral antigo. Confrontado com o facto de algumas pessoas, sobretudo jovens, terem saído a meio do espectáculo, o encenador responde muito calmamente que está habituado à falta de paciência e que muitas vezes as pessoas entram enganadas porque não conhecem o seu trabalho, porque vão à procura de coisas que não existem.

Provavelmente, o público português terá a oportunidade de ver a *Ode Marítima* inserida na programação do próximo Festival de Teatro de Almada, em 2010. Nessa altura iremos ouvir Álvaro de Campos sem legendas e com a palavra saudade traduzida. Passei dois meses a tentar escrever sobre este espectáculo. Levei o meu tempo. Foi propositado.

Referências bibliográficas

PESSOA, Fernando (2009), *Ode marítima*, Tradução Dominique Touati revista por Parcício Gonçalves e Claude Régy, versão bilingue, Paris, Éditions de la Différence.

ARVERS, Fabienne e SOURD, Patrick (2009), "Entretien avec Claude Régy". Édition Festival d'Avignon in *Les Inrockuptibles*, pp.33-36.

¹ Recorre-se aqui a uma entrevista exclusiva ao encenador, realizada em Avignon, Julho de 2009.



<
Máquina de somar,
 de Joshua Schmidt
 e Jason Loewith,
 enc. Fernanda Lapa,
 Teatro da Trindade, 2009
 (Luís Gaspar
 e Henrique Feist),
 fot. Margarida Dias.

“Matei o chefe esta tarde”

O teatro e o trabalho

Mónica Guerreiro

Título: John Gabriel Borkman (1896). *Autor:* Henrik Ibsen. *Tradução:* dramaturgia e versão de Marius von Mayenburg, baseada na tradução de Sigurd Ibsen; tradução portuguesa de Rita Almeida. *Encenação:* Thomas Ostermeier. *Cenografia:* Jan Pappelbaum. *Luz:* Erich Schneider. *Figurinos:* Nina Wetzel. *Música:* Nils Ostendorf. *Intérpretes:* Angela Winkler, Cathlen Gawlich, Elzamarieke de Vos, Felix Römer, Josef Bierbichler, Kirsten Dene e Sebastian Schwartz. *Produção:* Schaubühne am Lehniner Platz, Alemanha. *Local e data de estreia:* Théâtre National de Bretagne, Rennes, 10 de Dezembro de 2008. *Apresentações em Portugal:* Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, 13 e 14 de Fevereiro de 2009 (produção integrada no Projecto Europeu Prospero¹).

Título: Contracções (2008). *Autor:* Mike Bartlett. *Tradução:* Joana Frazão. *Encenação:* Solveig Nordlund. *Cenografia:* Ana Paula Rocha. *Luz:* Acácio de Almeida. *Intérpretes:* Cecília Henriques, Joana Bárcia. *Produção:* Festival de Almada e Culturgest. *Local e data de estreia:* Pequeno Auditório da Culturgest, 13 de Julho de 2009.

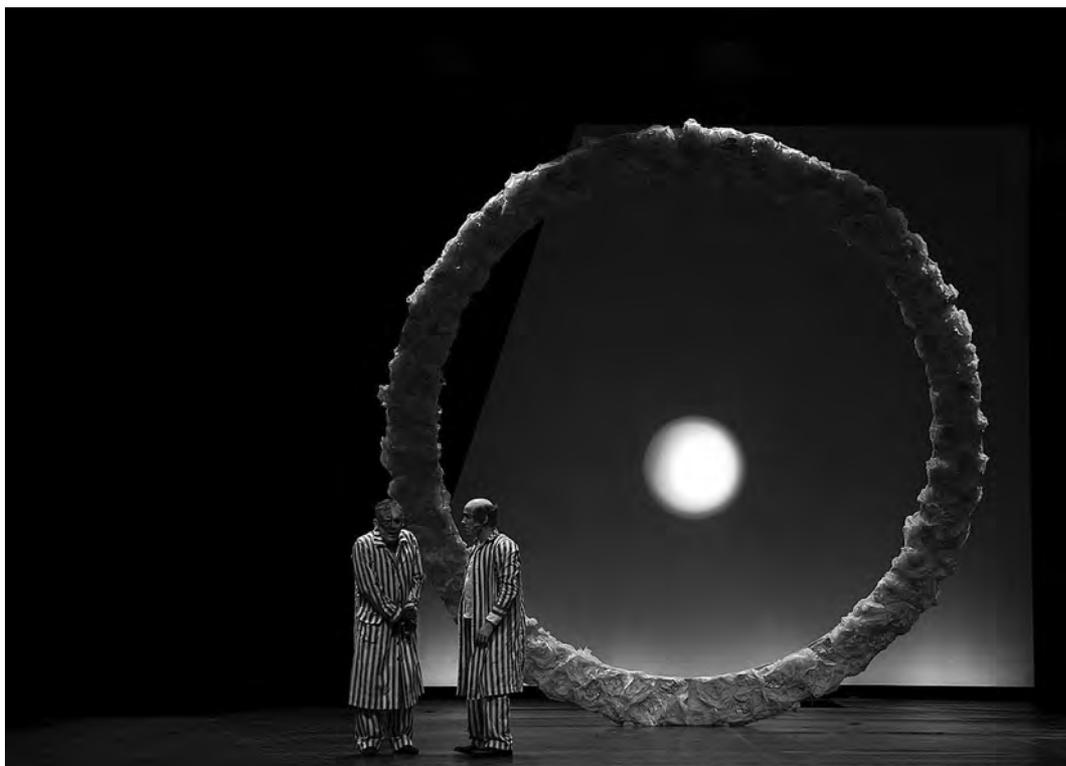
Título: Máquina de somar (2007). *Autor:* Joshua Schmidt (música) e Jason Loewith e Joshua Schmidt (libreto), a partir da peça *Adding Machine* (1922), de Elmer Rice. *Tradução:* Ana Zanatti. *Encenação:* Fernanda Lapa. *Cenografia e figurinos:* António Lagarto. *Luz:* Paulo Sabino. *Direção musical:* João Paulo Soares. *Intérpretes:* (actores) Andreia Ventura, Bruno Cochat, Henrique Feist, Joana Manuel, Joana Campelo, Luís Gaspar, Luís Madureira, Luísa Brandão e Sérgio Lucas; (músicos) Daniel Hewson, Francisco Cardoso, João Paulo Soares. *Produção:* Teatro da Trindade. *Local e data de estreia:* Teatro da Trindade, 17 de Outubro de 2009.

Nos últimos três anos, de França, chegam-nos relatos de uma enorme onda de despedimentos numa empresa de telecomunicações. Em tempos uma empresa pública (embora o Estado ainda controle 26,7% do capital), a France Telecom dispensou quase 22 mil empregados entre 2006 e 2008, ano em que teve início uma sequência trágica que, ao longo de vinte meses, já conta 25 suicídios. O mais recente, um profissional de I&D de 48 anos, enforcou-se em Lannion no dia 15 de Outubro. Dois dias antes, outro assalariado, de Marselha, foi socorrido minutos antes de tentar pôr termo à própria vida.

Esta situação, tanto mais grave quanto a France Telecom a procura suavizar (alegando que a percentagem de suicídios não é excessiva, pois trata-se de uma empresa com cem mil trabalhadores), tem sido alvo de alguma reflexão, mas pouco profunda. De facto, como escrevia Baptista-Bastos no *Jornal de negócios* (9 de Outubro de 2009), “As grandes questões do trabalho, do capitalismo, das novas relações sociais, do desemprego e da subida da miséria e da fome são omissos nos chamados órgãos de informação. Repare-se que o caso da France Telecom mereceu mediocres chamadas de primeira página, e notícias

¹ Trata-se de um projecto europeu “Seis cidades, um projecto, o teatro em comum: Projecto plurianual de cooperação cultural 2008/2012”. Integram este projecto Rennes, Liège, Modena, Berlim, Lisboa (CCB) e Tampere.

>
Máquina de somar,
 de Joshua Schmidt e
 Jason Loewith,
 enc. Fernanda Lapa,
 Teatro da Trindade, 2009
 (Luís Madureira
 e Henrique Feist),
 fot. Margarida Dias.



reduzidíssimas no interior dos jornais. E este é um assunto que, pela sua natureza trágica e pela dimensão social que exprime, deveria adquirir enunciações mais amplas." Saliento a pertinência deste comentário pois parece-me que revela as consequências mais preocupantes da desfigurante desumanização que tomou conta das relações laborais e da vida empresarial na nossa sociedade: o que se passa naquela empresa não é muito diferente do quotidiano de milhares de outras, onde a "gestão de recursos humanos", ao serviço da inovação e da competitividade, atinge proporções de indignidade, intimidação, pressão psicológica, *burnout*... Mas, se não é novo, este facto social (há quem lhe chame fenómeno) alcançou uma tal dimensão que é de estranhar, efectivamente, o abreviado impacto que tem tido na opinião pública. Que tem, como perverso efeito colateral, concorrer para o sentimento de impunidade com que gestores e empregadores se armam.

Ora, cumprindo com uma das suas primordiais missões, a de agente de intervenção e mudança na vida social, o teatro vem abordando as temáticas fundadoras da civilização e, este ano, tivemos em Lisboa a feliz oportunidade de assistir a três espectáculos que se relacionam com esta problemática. Em cada uma destas peças (apenas uma escrita no nosso século), levantam-se possibilidades de leitura e associação com o drama que vivem centenas de milhar de empregados, e suas famílias, submetidos à ditadura da produtividade e do lucro, uma circunstância que a modernidade agravou ao mesmo tempo que perdeu de vista a dimensão da colectividade e do humano. São espectáculos que interpelam o tempo presente, como dever de cidadania; que trazem para a discussão temáticas relevantes da actualidade, que lhes conferem visibilidade no espaço mediático. No que se refere aos géneros praticados e às orientações estéticas advogadas, porém, os três objectos não poderiam ser mais

distintos. Em Fevereiro, a berlinense Schaubühne am Lehniner Platz apresentou no Centro Cultural de Belém, através do Projecto Próspero, *John Gabriel Borkman*, de Ibsen, dirigido por Thomas Ostermeier; em Julho e em Setembro, o Festival de Almada e a Culturgest co-produziram a encenação de Solveig Nordlund de *Contrações*, do inglês Mike Bartlett; em Outubro e Novembro, o renovado Teatro da Trindade apresentou a sua produção *Máquina de somar*, espectáculo musical do norte-americano Joshua Schmidt, que com Jason Loewith assina também o libreto, a partir de uma peça de Elmer Rice, encenado por Fernanda Lapa.

Por ser mais recuado no tempo, o trabalho da Schaubühne é aquele em que menos nos deteremos. Mas ainda assim o suficiente para assinalar que a ideia desta história, que Ibsen escreveu tardiamente (é a penúltima das suas peças), surgiu-lhe diluída numa memória distante, a notícia de que um oficial do exército tentara suicidar-se na sequência de acusações de desvio de dinheiro. No infortúnio dos Borkman, a acusação de fraude e especulação que recaiu sobre o chefe de família, ex-administrador de um banco, traduziu-se numa pesada sentença: depois do encarceramento, John Gabriel fechou-se em casa, e durante oito anos não saiu, nem desceu para a sala de estar. Os seus passos meditativos são a banda sonora asfixiante dos dias de Gunhild, a sua mulher, que dorme no rés-do-chão da mansão comprada por Ella, irmã gémea de Gunhild. Mas Borkman não reflecte sobre a sua conduta nem dá sinais de procurar uma redenção. Obsessivo, rememora cada detalhe do processo, elabora golpes para a sua restituição, acredita que a sua justiça se fará um dia. Se não por si, pelo seu filho, Erhart, ainda estudante, em quem Borkman deposita as esperanças de reabilitação do nome e da causa – da força do dinheiro como motor de progresso da humanidade. É a geração vindoura que o afirmará, sem contemplanções.

Lá fora silêncio e neve, na Oslo de finais de oitocentos, quando a acção dispara. Ella, que educou Erhart durante a crise no banco, tem uma doença terminal e deseja a presença do sobrinho nos seus últimos momentos. Gunhild tem outros planos: espera que o filho renuncie ao apelido, que liberte a família do tumulto e da humilhação. É neste contexto que Borkman sai pela primeira vez do quarto, para participar na disputa por Erhart, a quem ambiciona um futuro revolucionário na economia. Ostermeier proporciona o encontro familiar num dispositivo cenográfico cinzento, minimalista, austero, onde a luz é fria e os afectos anulados. Espectáculo "de câmara", como afirma o encenador (mais conhecido, porventura, pelos trabalhos de género "épico", irreverentes e enérgicos), distingue-se pela crescente asfixia que toma conta das personagens, cujos corpos, pesados, materializam o desgaste das relações. Josef Bierbichler e Kirsten Dene, que interpretam o casal, e Angela Winkler, a irmã gémea e objecto do desejo reprimido de Borkman, formam um triângulo exemplar de intensidade muda. Mas também as personagens secundárias – como Frida, pianista e filha do empregado de um ministério, Foldal – emprestam profundidade e conflito dramático à cena, cuja violência é intensificada pela partida de Erhart. Neste quadro de angústia, pardacento e rectilíneo, a música age por apontamentos e é apuradamente tensional. Longe de ser um relato de realidades sociais distantes de um século, esta produção da Schaubühne trata da sincronia de pulsões humanas nossas contemporâneas, e de como sobreviver à desgraça pode ser uma condenação ainda maior.

Em *Contrações*, Mike Bartlett (n. 1980) tece um exercício dramático singular, embora de linhagem reconhecível. Não será abusivo pensar em Harold Pinter ou em Franz Kafka para sinalizar as intenções do autor com esta comédia negra, circular, repetitiva, agonizante, mas de aparência inofensiva. Trata dos esforços de uma jovem vendedora de uma empresa para cumprir com as determinações contratuais, designadamente as cláusulas que regem os relacionamentos entre colegas. Essas normas, inscritas em letra pequena, pretendem resguardar o bom ambiente de trabalho; mas são supervisionadas por uma gestora que faz delas a sua arma de repressão, interrogando a vendedora até ao nauseante pormenor.

Quando Ema, interpretada por Cecília Henriques, inicia uma relação amorosa com um colega, e acaba por engravidar, a intromissão na sua vida pessoal alcança uma dimensão totalitária: os dois são constantemente ameaçados de despedimento ou de "relocalização" (para outro departamento, noutra continente); nem quando a criança morre, e termina a relação, a insuportável pressão termina. A primazia dos resultados, das vendas, da produtividade, da neutralidade, sobrepõe-se ao valor da vida humana, despida de direitos, de garantias, de liberdade e de dignidade. No momento em que a gestora (Joana Bárcia) sugere à empregada que o cadáver da criança precisa de ser examinado, para o cabal apuramento de

consequências, achamos que a exumação do pequeno corpo é o fim da picada. Que o absurdo se instalou. Mas a verdade é que estamos há muito em terras de Ionesco, e que "aquele" mundo ficcional, afinal, até já esteve mais longe.

Adaptação de uma peça radiofónica, *Love Contract*, que passou na BBC 4 em Novembro de 2007, *Contrações* estreou em 2008 no Royal Court Theatre, em Londres, merecendo uma recepção entusiasmada. A imprensa britânica falou de "uma experiência perturbadora", "grotescamente engraçada", "retrato do poder absoluto", "precisão cirúrgica da linguagem", "sátira sobre o controlo e a autoridade", "uma forma de tortura sob uma aparente civilidade". A artificialidade dos diálogos, que a tempos parecem passar-se num mundo paralelo, tal é o desconcerto entre a situação e as palavras que se lhe referem, é marca constante desta composição. "Entre. Sente-se. Como vai?" é a saudação tautológica com que a supervisora inicia todas as conversas, polidíssimas, para as quais convoca Ema, diálogos de intimidação, escrutínio, insinuação, mas também advertência, pois no mundo de hoje já é difícil encontrar emprego e quem nos avisa nosso amigo é. Ora, a evidente oposição moral entre a chefe e a assalariada (ao maquiavelismo da primeira corresponde a inocência da segunda) é marcada na encenação com excessivo contraste: Ema surge em alguns momentos entusiasmada, alienada do que se está a passar, quando já se exigiria ouvir de si uma desconfiança magoada. Inteligente, perspicaz, a vendedora parece em muitas cenas que apagou os episódios traumáticos anteriores; e mesmo que os tivesse querido suprimir, faltou a amargura escondida na voz. Também Joana Bárcia deu à sua personagem um carácter plano – que, porém, se provou bastante adequado ao perfil de uma chefe que Bartlett quis "demonizar": argumentativa, hipócrita, totalmente desprovida de sensibilidade, autómato de coração desligado.

A tradução de Joana Frazão é fiel, justa e as atrizes deram-na bem. Trata-se de um jogo de literalidade rigorosa, em que o impacto de cada palavra é determinante. Nada nesta peça é ambíguo ou passível de ter vários sentidos. Ao contrário das persianas do gabinete da responsável, que ela manipula nervosamente, a única coisa que a parece preocupar além dos gráficos de vendas que analisa no seu portátil.

Quando Elmer Rice escreveu a sua alegoria sobre a substituição dos empregados pelas máquinas de somar, *The Adding Machine* (estreada em Nova Iorque, em Março de 1923), estaria longe de imaginar os desenvolvimentos que se seguiriam. As máquinas de somar já existiam (William Seward Burroughs, avô do escritor, patenteou a primeira em 1885). E, em pleno Fordismo, a questão estava na ordem do dia. E, surpreendentemente, ainda está: o director chama o guarda-livros, após 25 anos de serviço cumprido, e informa-o: foi planeada uma mudança, com a instalação de máquinas de somar, "um dispositivo mecânico que soma automaticamente", ainda vão ser

>
v

Contrações,
de Mike Bartlett,
enc. Solveig Nordlund,
Festival de Almada
e Culturgest, 2009
(Joana Bácia
e Cecília Henriques),
fot. Solveig Nordlund.



testadas mas fazem o trabalho em metade do tempo, e até uma estudante as pode operar, e custa-me perder um empregado antigo e fiel, mas a eficiência deve ser a primeira preocupação, numa empresa como esta, a economia, o negócio... "Têm de ser feitos sacrifícios para garantir a continuidade"... Podia ser o mesmo discurso com que, em 2009, Louis-Pierre Wenes ou Didier Lombard ou tantos outros gestores mundo fora justificam a "modernização" e "adaptação" às leis do mercado a que sujeitam os seus trabalhadores.

Despachado com o salário do mês inteiro e uma carta de recomendação, o senhor Zero (Henrique Feist) não está com meias medidas. Chegado a casa, a mulher (Luísa Brandão) continua a azucrinar-lhe o juízo, e ele não suaviza a questão. "Matei o chefe esta tarde. Matei-o. Mas sou um tipo normal. Põe-te no meu lugar." Há muita gente no lugar dele.

Quando Jason Loewith (dramaturgo, encenador e produtor) se virou para Joshua Schmidt (compositor e *designer* de som) e o desafiou a compor um musical baseado na peça, Schmidt (n. 1977) fez mais do que isso: além da música (a sua primeira incursão no teatro musical), assinou com Loewith o libreto. *Adding Machine: A Musical* estreou em Fevereiro de 2007 em Chicago, numa encenação de David Cromer, e no ano seguinte chegava a Nova Iorque e era aclamada pela crítica como o melhor musical de 2008. A notícia da sua adaptação em Portugal não pode deixar de encorajar os apreciadores do género. O facto de o espectáculo ser protagonizado por Henrique Feist, um dos mais entusiasmantes actores no activo, é um excelente bónus. E, na verdade, a sua exímia interpretação, exemplo de fisicalidade meticulosa e contenção certa – uma figura desprezada, apocada, atormentada, que comete uma loucura e por isso é preso e julgado e condenado à morte – resgata a produção da mediocridade que, no mais, a caracteriza. Começemos pelo início. A métrica da peça,



mesmo na tradução desembaraçada com que Ana Zanatti a implantou no contexto nacional, é ardilosa e difícil de acertar com a música dissonante de Schmidt. Mas isso não serve de desculpa para a forma insegura e desencaixada com que a cantora Luísa Brandão entrega a sua Senhora Zero. Os outros actores principais, de Luís Madureira a Luís Gaspar, passando por Joana Manuel, são convincentes e a fluência com que o espectáculo decorre, sob a direcção musical de João Paulo Soares, é responsável por uma experiência aprazível. Mas a promessa expressionista, que honra as origens da peça e que Fernanda Lapa quis manter, não é plenamente cumprida. A direcção de actores hesita, taceia, quando deveria radicalizar as interpretações. Falta ousadia nas opções estéticas. Os figurinos de António Lagarto estão no bom caminho, mas não são tão irreverentes como se esperava.

À chegada aos Campos Elísios, o paraíso da mitologia grega, o Senhor Zero reencontra a sua desejada. Mas percebe que o seu lugar, afinal, ainda não é ali. E o processo mecânico prossegue, agudizando a metáfora da escravidão do indivíduo em prol de um sistema económico trucidante. Como na France Telecom.

Coisas sérias e muito verdadeiras

Rui Pina Coelho

Título: Velocidade máxima. Direcção: John Romão. Dramaturgia: Mickael de Oliveira. Espaço cénico: Diego Beyró e John Romão. Colaboração coreográfica: Elena Córdoba. Desenho de luz: Daniel Worm d'Assumpção. Desenho de som: Jorge Pina. Vídeos: Carlos Conceição e John Romão. Interpretação: John Romão, André, Leandro e Luis. Pianista: Cláudia Teixeira. Produção: Colectivo 84 / Festival Citemor, La Laboral, Murmuriu, Penetrarte e ZDB. Local e data de estreia: Sala B, Festival Citemor, Montemor-o-Velho, 8 de Agosto 2009.

Título: Às vezes as luzes apagam-se. Direcção artística: Cláudia Varejão e Pedro Gil. Espaço cénico: Pedro Silva. Música original: Bruno Pernadas. Design de luz: José Álvaro Correia. Desenho vídeo: Paulo Américo. Interpretação: Beatriz Pessoa, Daniel Duarte, Duarte Águas, Filipa Silva, Mariana Meireles, Marta Fatela, Nuno Cerqueira, Simão Lamas, Wilma Brito. Produção: CCB, Fábrica das Artes, Festival Temps d'Images. Local e data de estreia: Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém, Lisboa, 29 de Outubro de 2009.

Título: O que se leva desta vida. Autores: Gonçalo Waddington, João Canijo e Tiago Rodrigues. Encenação: Gonçalo Waddington e Tiago Rodrigues. Dramaturgia: João Canijo. Colaboração artística: Thomas Walgrave. Interpretação: Gonçalo Waddington e Tiago Rodrigues. Produção: Mundo Perfeito e SLTM e. Local e data de estreia: S. Luiz Teatro Municipal, Lisboa, 6 de Novembro 2009.

O teatro documentário é um teatro de reportagem.

Peter Weiss (2008: 382)¹

Em meados dos anos sessenta, obras como *O caso Oppenheimer (In der Sache J. Robert Oppenheimer, 1964)*, do dramaturgo alemão Heinar Kipphardt, ou *A investigação* (1965), de Peter Weiss, – respectivamente, uma dramatização do processo de condenação pública do físico nuclear Robert Oppenheimer por suspeita de filiações comunistas; e uma peça-documentário criada a partir de julgamentos de guardas nazis de Auschwitz, realizados em Frankfurt, – inscreviam-se num subversivo "Teatro dos Factos", género com uma clara agenda de interpelação e contestação dos valores estabelecidos e das verdades oficiais. No entender de David Edgar, dramaturgo também ele próximo destas coordenadas ideológicas, esta estratégia de utilização de documentos por contraponto à "invenção dramática" era uma atitude deliberada. Assim:

Os dramaturgos estavam a afirmar que, depois das monstruosidades de Auschwitz e Hiroshima, os velhos conceitos de causa e efeito já não se aplicavam. Tudo o que o dramaturgo poderia fazer seria apresentar os documentos ao público para que este pudesse fazer deles o que quisesse. (Edgar 2008)

Nesse sentido, e conclui Edgar, o "Teatro dos Factos era o outro lado da moeda do absurdo dos anos cinquenta e sessenta. Ambos expressavam fenómenos que eram incapazes de explicar" (*ibidem*)². Peter Weiss, em "Notas sobre o teatro contemporâneo" (1971), define o teatro documentário em catorze itens, texto que ainda hoje ajuda a entender a *praxis* do documentário na contemporaneidade. No primeiro item afirmava:

O teatro documentário é um teatro de reportagem. Registos de tribunal, dossiês, cartas, dados estatísticos, boletins do mercado de valores, relatórios de corporações financeiras e empresariais, declarações dos governos, discursos, entrevistas, declarações de personalidades públicas, jornais e rádios, fotografias, reportagens jornalísticas ou outros documentos da vida contemporânea fornecem os alicerces para o espectáculo. (Weiss 2008: 382)

Por estas linhas se explica o ressurgimento que formas anti-miméticas, – tais como o teatro documental ou *verbatim*, espectáculos com não-actores ou peças criadas a partir de factos ou eventos reais – assumiram nos últimos anos. Como bem identifica Janelle Reinelt, explicando algumas das razões para o ressurgimento do documentário enquanto forma popular, este deve-se à "crescente consciência da distorção dos factos por agentes oficiais ["spin"]; [e à] incapacidade da imprensa e do jornalismo em explicar acontecimentos públicos complicados" (Reinelt 2009: 12). Estas circunstâncias levam inevitavelmente a uma quebra da confiança nas narrativas institucionais. Ainda segundo Reinelt: "o apetite pelo documentário pode sinalizar um aumento do desejo pelo contacto com aqueles 'traços da presença de um passado real' num mundo verdadeiro de incertezas indecifráveis" (Reinelt 2009: 13).

Embora esta situação não seja social e civicamente agradável, teatralmente é muitíssimo apelativa. E a confusão epistemológica que se cria entre o real e o ficcionado, o autêntico e o construído, tem sido uma área muito cara a alguma da criação contemporânea. Como argumenta o professor e crítico alemão Hans-Thies Lehmann:

¹ Esta e outras traduções quando não identificadas de outro modo nas referências bibliográficas são da minha autoria. O mesmo acontece com títulos de peças e de espectáculos que não mereceram ainda tradução portuguesa.

² Argumentos também apresentados e desenvolvidos no artigo de David Edgar publicado no número 10 (Dez. 2008) desta revista: "Do sangue e sêmen às cadeiras e bancadas: A nova dramaturgia britânica dos anos noventa e de agora", pp.61-67.

<>
v

Velocidade máxima,
de Mickael de Oliveira,
dir. John Romão,
Colectivo 84, 2009
(John Romão
e André, Leandro ou Luís),
fot. Susana Paiva /
Citemor.



Quando a prática cénica força os espectadores a duvidar se devem reagir aos eventos no palco como ficção (i.e. esteticamente) ou como realidade (por exemplo, moralmente), o estilizar da fronteira entre o real e o teatral vem inquietar esta predisposição decisiva dos espectadores: a irreflectida certeza e segurança de que a experiência que vivem enquanto espectadores se trata de um comportamento social não problemático. (Lehmann 2006: 104)

Os três espectáculos aqui em análise trabalham precisamente sobre esta zona: *Velocidade máxima*, de John Romão e Mickael de Oliveira, *Às vezes as luzes apagam-se*, de Cláudia Varejão e Pedro Gil e *O que se leva desta vida*, de Gonçalo Waddington, João Canijo e Tiago Rodrigues. E todos convocam e confundem factos reais com narrativas ficcionadas, todos misturam realidade com *performance* e todos inspiram um cruzamento entre o autêntico e o simulado. Três dos intérpretes de *Velocidade máxima* são prostitutos masculinos brasileiros e o espectáculo assenta em grande parte nas suas narrativas pessoais; em *Às vezes as luzes apagam-se* assistimos a diversas histórias de vida contadas na primeira pessoa por nove adolescentes; *O que se leva desta vida* ficciona o dia-a-dia de uma parelha de cozinheiros, espectáculo criado a partir da observação *in loco* em várias cozinhas e restaurantes. Como se afigura óbvio, cada um inscreve-se de maneira diferente no mapa maior do teatro documental. Situação que não causará perplexidade se considerarmos as palavras do teórico de cinema Bill Nichols:

Os documentários não adoptam um inventário fixo de técnicas, nem tomam um determinado conjunto de temas, nem apresentam um restrito conjunto de formas e estilos. Nem todos os documentários partilham um determinado número de características.

(Nichols *apud* Reinelt 2009: 7)

Ainda assim, Carol Martin, num artigo intitulado "Bodies of Evidence", publicado num número da revista *TDR*

dedicado ao teatro documental (Outono 2006), lista seis possíveis funções deste género na contemporaneidade:

'1. Reabrir julgamentos no sentido de criticar a justiça'; '2. Criar testemunhos históricos complementares'; '3. Reconstruir um acontecimento'; '4. Cruzar autobiografia com história'; '5. Criticar as operações quer do documental quer da ficção'; '6. Trabalhar sobre a cultura oral do teatro'. (Martin 2006: 12,13)

E os três espectáculos em discussão inscrevem-se nesta cartografia (em especial, se quisermos especificar, nos pontos 2, 4, 5 e 6). Ou seja, relatam histórias pessoais inscrevendo-as num tempo histórico preciso, o que resulta numa discussão pública sobre o modo como a sociedade se organiza, ao mesmo tempo que problematizam a especificidade da experiência dramática.

Velocidade máxima integra o ciclo "Posse e Poder" do Colectivo 84, constituído por espectáculos interessados num "imaginário e espaço experimental e conceptual que destaca o corpo enquanto linguagem, a sexualidade enquanto língua, e a questão da moralidade e dos limites, assim sendo, da representação" (no sítio do grupo em <http://colectivo84.blogspot.com>). Este singular colectivo (um intérprete/director, um dramaturgo e duas produtoras, Ágata Alençã e Lara Silveira) tem trabalhado com um universo eminentemente documental: em *70Kgo* intérprete era um *skater* que aos 18 anos foi vítima de um acidente, tendo sido atingido por uma coluna de 70 quilos; na recriação do mito de *Hipólito*, contracenava com John Romão uma criança, num espectáculo que es(x)piava os escândalos da Casa Pia; em *Só os idiotas querem ser radicais* utiliza-se a figura de um belo e jovem actor (Ángelo Rodrigues) para tratar da mercantilização da cultura e do feio na arte. Estreado na sala B do Citemor, sala de paredes escamadas e arruinadas, o perverso *Velocidade máxima* socorria-se das narrativas pessoais de três prostitutos masculinos para criar um discurso sobre



a prostituição na arte e na vida e sobre a virgindade artística. No prólogo do espectáculo (que peca somente por não ter uma explícita consequência dramática nas restantes cenas) John Romão apresenta-se como jovem criador, expõe o balancete financeiro da produção do espectáculo e, sobretudo, queixa-se da falta de oportunidades, do mercado da arte, dos programadores, da crítica, da vida. Oscilando entre um tom declaradamente infantil e um estilo arditamente irónico, Romão inscrevia aquele exercício de cena na sua própria vida e ficava desde logo instalada a confusão entre a verdade e a ficção de todo o aparato. Este discurso sobre a arte é depois ampliado com a presença dos três prostitutas que, usando máscaras com a cara do artista-director-intérprete, vão contanto as suas histórias. Para esta narração na primeira pessoa usam as suas próprias palavras e idiosincrasias de linguagem, mas usam também, disseminadas por todo o texto, as frases eruditas e artificiosas de Mickael de Oliveira (originais, reescritas a partir de excertos de outros autores, como Nietzsche, por exemplo, ou de relatos dos intérpretes).

Ainda que por vezes o tom do espectáculo estivesse perto de uma certa esfera melodramática, no que esta tem de hiperbolização de emoções (aspecto sublinhado pela presença de um pungente piano e pela agonia de alguns episódios), o tom geral era de miscigenação entre o real e o ficcionado, entre o entrevistador e os entrevistados. *Velocidade máxima* é também palco para algumas cenas de antologia: uma coreografia estupenda e minimal com os intérpretes deitados no chão apenas movendo as nádegas; uma suposta chamada telefónica entre um dos intérpretes e um cliente, jogada em *playback*; o diálogo em que Romão, mostrando revistas de teatro a um dos intérpretes e dando o exemplo do espectáculo de Jan Fabre, *Orgie de la Tolérance*, tenta vencer um dos actores a enfiar a bandeira da União Europeia no ânus – diálogo pleno de duplos sentidos e que sinalizava a temática da imigração e da clandestinidade bem como a grandeza do gesto artístico; a projecção do texto “O meu dever é o de limpar a França com um canhão de água, dizia Sarkozy. E eu digo: Devíamos limpar as ruas de brasileiros / revolucionários / ciganos / bonitos / polícias / chineses / punks / paneiros / flores / sangue/ *Velocidade máxima*” enquanto a parede onde este é projectado é limpa, precisamente, por um jacto de água – gesto poeticamente fútil; e a sequência vídeo em que Romão entrevista na cama um dos prostitutas, numa explícita homenagem à vídeo-instalação “Voracidade Máxima” da dupla de artistas Dias & Riedweg, um trabalho que discute a íntima relação entre identidade, imigração, economia e prostituição através da projecção de diversas entrevistas a profissionais

do sexo de origem sul-americana e que esteve na génese da criação do espectáculo.

Do *trash* de *Velocidade máxima*, o espectáculo *Às vezes as luzes apagam-se* tem muito pouco. Com efeito, é um espectáculo assente num dispositivo cénico depurado, limpo e cuidado. No palco aparecem diversos objectos que indicavam quartos de adolescentes: camas, mesas, candeeiros e outros objectos que sinalizavam interiores domésticos e familiares. Contudo, a cena era dominada pelos enormes ecrãs onde eram projectados vídeos caseiros, entrevistas, bem como outros materiais documentais. Apresentado como um “concerto performativo”, que acumulava quadros narrativos sem uma evolução dramática, antes derivativa, este espectáculo tinha como ponto de partida a adolescência:

Retrato do quotidiano de pessoas, provenientes de diferentes estratos sociais, com idades compreendidas entre os 14 e os 18. O pensar demais, os pequenos e os grandes segredos, o corpo que se tem e aquele que se gostava de ter, os medos, as dúvidas, as primeiras vezes, os sonhos, os pais separados e os pais casados, a escola, os amigos, a noite, a música e o sorriso quando se fala sobre aquela pessoa[.] (Cláudia Varejão e Pedro Gil no programa do espectáculo)

Estes eram os ingredientes principais de um espectáculo que misturava dispositivos formais provenientes do cinema cruzando-os com os das artes performativas. O resultado, sendo estética e formalmente muito encantador, deixava a ideia de que os entrevistados-objectos de estudo-intérpretes conseguiam apropriar-se de todo o mecanismo de criação para criar versões *easy-listening* das suas próprias vidas. Ou seja, uma vez que as estratégias narrativas passavam essencialmente pelo auto-retrato e pela autobiografia estas eram utilizadas no sentido de mostrarem exclusivamente narrativas “oficiais”, apelando à simpatia do público. Criava-se uma falsa ilusão de verdade que o dispositivo cénico não conseguiu desmontar de maneira a que os materiais produzidos pelos intérpretes não esmagassem o propósito documental do projecto. “Trata-se de um espectáculo documental na mesma medida em que um realizador filma um documentário ou um encenador concebe uma peça a partir de dados reais de pessoas reais e os transpõe para a cena”, escreviam os responsáveis pela direcção do espectáculo no programa. Mas poderíamos inquirir sobre o grau de autenticidade das narrativas apresentadas ou sobre a dimensão da ficção ali construída. Ou seja, em vez de se ampliar o universo explorado (a adolescência), reduzia-se ao imaginário individual dos seus intérpretes (os adolescentes) – o que não é forçosamente mau, não fosse o declarado fulgor documental do projecto.

<
v

Às vezes as luzes apagam-se, dir. Cláudia Varejão e Pedro Gil, CCB / Fábrica das Artes / Festival Temps d'Images, 2009 (> Nuno, Filipa, Marta e Daniel; v Nuno, Filipa, Marta, Daniel, Wilma, Simão, Mariana, Duarte, Beatriz), foto de ensaio de Cláudia Varejão.

>
O que se leva desta vida,
 de Gonçalo Waddington,
 João Canijo e Tiago
 Rodrigues, Mundo
 Perfeito /SLTM, 2009
 (> Tiago Rodrigues,
 Gonçalo Waddington
 e Bruno Canas),
 fot. José Frade.



Ainda assim, o espectáculo era de uma depuração estilística irrepreensível e na articulação do performativo com o visual, brilhantemente concebido. Jogado com grande acerto por todos os jovens actores, ali foram revelados amores, sonhos, ambições, particularidades, desejos para o futuro, excertos de diários, álbuns de família, passatempos e preferências, fotos e vídeos de familiares e amigos. Em suma, (apenas) a face visível das histórias de vida de nove adolescentes.

O que se leva desta vida namora com uma outra forma de convocar o real. De uma inteligência matemática, era um espectáculo que espantava pela simplicidade. Em palco surgia uma cozinha onde seis cozinheiros confeccionavam verdadeiros pratos, exalando apetitosos e inevitáveis odores; e uma mesa onde os dois *chefs* iam comendo, conversando e maltratando os seus colaboradores, assim denunciando as assimetrias sociais presentes numa cozinha.

O espectáculo simula a realização de um documentário sobre dois famosos cozinheiros que são proprietários do restaurante lisboeta de alta-cozinha "Cópia" – o *chef* Tiago Rodrigues e o *chef* Gonçalo Waddington. Assim, as identidades dos actores são confundidas com as das personagens. Com efeito, há sequências textuais que evocam acontecimentos reais da biografia dos intérpretes e na sala estava um cardápio (como o de um qualquer restaurante) onde se podia ler uma biografia ficcionada para cada um dos *chefs*. A confusão era explícita e deliberada. O dispositivo do documentário com a captação de imagens em tempo real e projectadas em dois grandes plasmas, um de cada lado do palco, parodiava também os populares programas televisivos de cozinha ou formatos como o da série *The Office* (criada por Rick Gervais), onde também se simula a realização de um documentário.

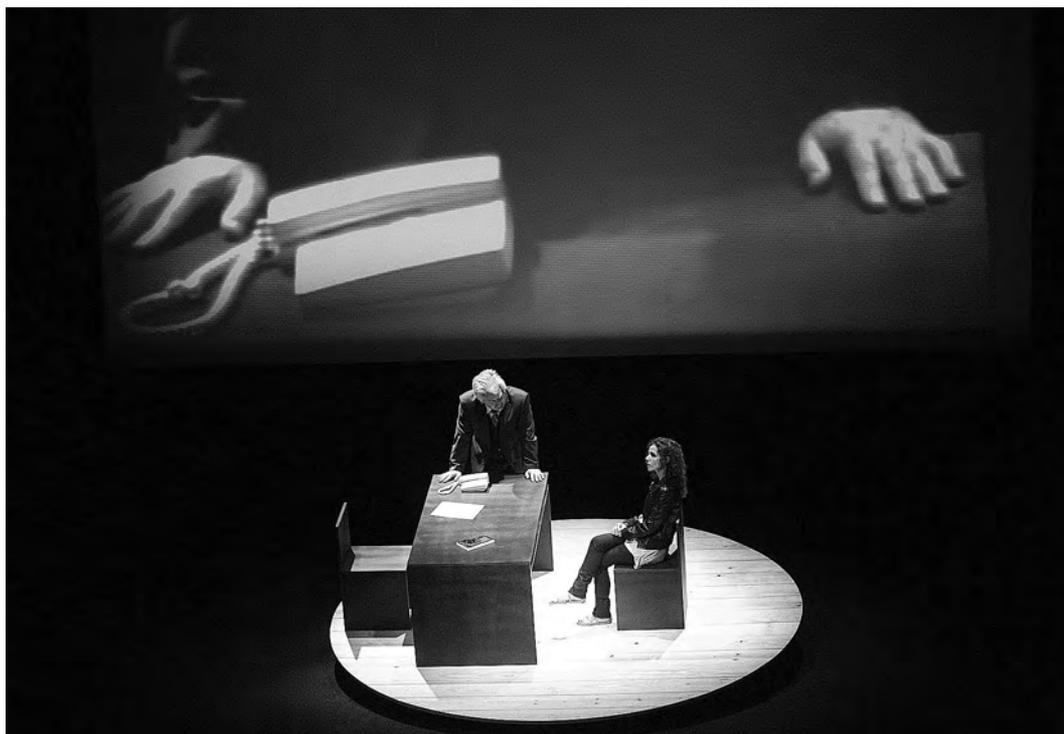
Esta estratégia, além de ser bastante divertida, revelava-se como o mecanismo necessário para que a singela metáfora do espectáculo – falavam de cozinha, de alimentos e das diferentes maneiras de os confeccionar, mas falavam

realmente da criação artística e da vida – fosse consequente e eficaz. E para isso os seus executantes não podiam ser mais apropriados. Assim, se um cozinheiro é pela adaptação do cozinhar ao alimento, o outro é pela repetição da receita: um é pelo táctil, o outro é pelo mental; um é pelo prazer da vida, o outro pelo prazer das ideias. Também os criadores Gonçalo Waddington e Tiago Rodrigues são artistas radicalmente diferentes. Waddington tem sido um actor de composição, densidade e presença; Rodrigues é exímio na transparência, na narração e no distanciamento. E por isso mesmo, o espectáculo ganhava uma outra tessitura, habitando aquela zona híbrida e colorida da verdade e da mentira.

Em suma, são três espectáculos que atestam o ressurgimento e a diversidade do interesse documental na cena contemporânea e que vão inventando novas maneiras de cruzar o real com o ficcionado.

Referências bibliográficas

- EDGAR, David (2008), "Doc and Dram", *The Guardian*, 27 de Setembro 2008.
- (2008), "Do sangue e sémen às cadeiras e bancadas: A nova dramaturgia britânica dos anos noventa e de agora", trad. Rui Pina Coelho, *Sinais de cena*, n. 10 (Dez. 2008), pp.61-67.
- FORSYTH, Alison / MEGSON, Chris, (2009), Chris, *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, London, Palgrave and Macmillan.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, Trans. Karen Jürs-Munby, London and New York (1999).
- MARTIN, Carol (2006), "Bodies of evidence", *TDR- The Drama Review: Documentary Theatre*. Vol. 50:3 (T 191), Outono 2006, pp.8-15.
- REINELT, Janelle (2009), "The Promise of Documentary" in FORSYTH e MEGSON 2009: 6-23.
- WEISS, Peter (2008), "Notes on the Contemporary Theatre" in David Krasner (Ed.), *Theatre in Theory 1900-2000: An Anthology*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, pp.381-386 (1971).



<

Oleanna,
de David Mamet,
enc. Carlos Pimenta,
Ensemble, 2009
(Jorge Pinto
e Isabel Queirós),
fot. Susana Neves.

Exempla

Constança Carvalho Homem

Título: Oleanna (*Oleanna*, 1992). *Autor:* David Mamet. *Tradução:* Vera San Payo de Lemos e João Lourenço. *Encenação:* Carlos Pimenta. *Cenografia:* João Mendes Ribeiro. *Figurinos:* Bernardo Monteiro. *Desenho de som:* Ricardo Pinto. *Desenho de luz:* José Álvaro Correia. *Vídeo:* Alexandre Azinheira. *Ação cénica:* Miguel Andrade Gomes. *Voz e elocução:* Emília Silvestre. *Assistência de encenação:* Vânia Mendes. *Interpretação:* Isabel Queirós e Jorge Pinto. *Produção:* Ensemble – Sociedade de Actores. *Local e data de estreia:* Passos Manuel, Porto, 12 de Maio de 2009.

Título: O feio (*Der Hässliche*, 2007). *Autor:* Marius von Mayenburg. *Tradução:* Maria Herminia Brandão. *Encenação:* João Cardoso. *Cenografia:* Sissa Afonso. *Figurinos:* Bernardo Monteiro. *Desenho de som:* Francisco Leal. *Desenho de luz:* Nuno Meira. *Interpretação:* Jorge Vasques, Paulo Freixinho, Pedro Frias e Rosa Quiroga. *Produção:* Assédio – Associação de Ideias Obscuras. *Local e data de estreia:* Teatro Helena Sá e Costa, Porto, 19 de Setembro de 2009.

Não sei bem explicar se é aversão, saturação ou mera urgência de demarcação o que afasta o fazer teatral contemporâneo da forma narrativa, como se ela fosse ontologicamente primária, incipiente e não pudesse servir o espírito deste tempo. Mas suponho que seja no contexto da pulverização dessa forma que melhor possamos voltar a deixar que actue. Sei também que não esperava, no espaço de poucos meses, ser confrontada com duas narrativas tão exemplares e tão lapidariamente executadas. É precisamente de dois espectáculos vistos no Porto, *Oleanna*, do Ensemble, e *O feio*, da Assédio, que tentarei dar conta.

Naquela que é a terceira encenação de Carlos Pimenta para o Ensemble parece haver uma recuperação de algumas das premissas do seu primeiro trabalho com a companhia, *Quando Deus quis um filho*, de Arnold Wesker, estreado em 2006. Em ambos os casos, parece interessar-lhe o texto enquanto esgrima, a cena como montra de sucessivas e frustradas tentativas de entendimento, bem como o conflito nuclear, as possibilidades de um teatro resumido e dual que, suponho, também terão pesado na sua anterior abordagem a Mamet, as *Variações à beira de um lago* que

traduziu e encenou para a Companhia de Teatro de Almada em 2008. Associem-se a estas preocupações um pôr em cena que caminha para a sobriedade, que por vezes quase roça a secura, e a eficácia de um texto absoluto e chegamos à trave-mestra deste *Oleanna*. Perguntava-se, a certa altura, em *Quando Deus quis um filho*: "Estás a dizer aquilo que queres dizer?"; aqui, o drama advém não da possibilidade de fracasso na elaboração do discurso, mas da possibilidade de, entre leituras que competem entre si, vir a impor-se ao discurso aquela que redondamente falha.

Tragédia da linguagem ou, mais concretamente, tragédia da interpretação, em *Oleanna* há apenas duas personagens, John e Carol, e um único lugar, o gabinete do professor. É um lugar de constrangimento, protocolar, que John tende a suavizar com a postura informal que mantém nas aulas. Perante uma aluna visivelmente complexada com as suas dificuldades, John alivia o protocolo, procura ouvi-la e oferece-lhe uma modalidade de avaliação exclusiva. Neste espectáculo, nada mais pode ser-lhe imputado a não ser o gesto incauto que coloca Carol numa zona de excepção, mas isto bastará para que

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

<>

O feio,

de Marius Von

Mayenburg,

enc. João Cardoso,

Assédio, 2009

[< Rosa Quiroga,

Pedro Frias, Jorge Vasques

e Paulo Freixinho;

> Paulo Freixinho

e Jorge Vasques),

fotograma a partir do

registo video do

espectáculo,

realizado por Eva Ângelo.



John seja acusado de assédio, posteriormente chantageado, irremediavelmente atingido na sua posição de autoridade.

O espaço cénico é composto por uma plataforma rotativa de madeira onde assentam duas cadeiras e uma mesa – espaço exíguo, inorgânico, austero em matéria e forma, que enuncia ele mesmo um problema de habitabilidade. Oleanna, a colónia que só existiu enquanto virtualidade, é aqui evocada como terra prometida mas inviável, como inviáveis serão a casa e a nomeação definitiva de John. O recurso ao vídeo, linguagem de que Carlos Pimenta se socorre regularmente, acrescenta uma camada de contemporaneidade a esta questão, relaciona um clima de suspeição *a priori* com a necessidade de uma acentuação de vigilância.

Os actores vão preenchendo os lugares do texto de uma forma sustentada, mas sobretudo desenvolta. Jorge Pinto constrói uma personagem com quem é impossível não simpatizar. O tom levemente paternalista dos telefonemas que mantém com a mulher, o ar casual com que desdenha a hierarquia da instituição de que é parte e, especialmente, a candura com que tenta debelar a retracção da aluna compõem um retrato humaníssimo do professor. Isabel Queirós encarna uma Carol que me pareceu absolutamente exacta na sua debilidade intelectual e, consequentemente, exacta também na ferocidade com que se apropria do discurso alheio e o usa como arma de arremesso. É graças a ambos que *Oleanna* se recorda como um duelo arguto e muito, muito disputado.

Por sua vez, longe do território familiar das dramaturgias inglesa e irlandesa, a Assédio apresentou em Setembro uma peça de Marius von Mayenburg, conhecido nos palcos portugueses especialmente pelo seu *Cara de fogo*, de 1997. Também aqui há um herói improvável – Lette, o homem que não sabia que era feio; é a saga da sua tomada de consciência e, sobretudo, da sua transformação que constitui o cerne da peça. *O feio* não se distingue por uma particular opulência verbal nem por um tratamento filosófico das questões que contém. Embora retome o tema do estilhaçar da identidade enunciado em *Um número*, de Caryl Churchill, que a Assédio trouxe à cena em 2005, é um texto em que não existe um tão óbvio pendor reflexivo, mas que, pela via de uma certa leveza de exposição, de uma sucessão de quadros absurdos, demarca e aponta o problema. O que parece estar em causa não é tanto a percepção da beleza como estímulo ao consumo e da fealdade como forma de sabotagem, isso são dados adquiridos; o que de facto parece querer questionar-se é o contínuo corpo-identidade e a noção de que a identidade, porque encorpada, é passível de *upgrade*. Mayenburg leva esta noção às últimas consequências e permite que Lette seja primeiro abençoado

com uma beleza ímpar para depois se transformar em padrão, invejado e replicável. O drama momentâneo da sua fealdade sucumbe face ao drama da diluição da diferença e da consequente dispersão dos afectos. No final, Lette acaba nos braços de outro homem que também tem a sua cara, embevecidos ambos no seu reflexo e capazes apenas de uma expressão de auto-amor.

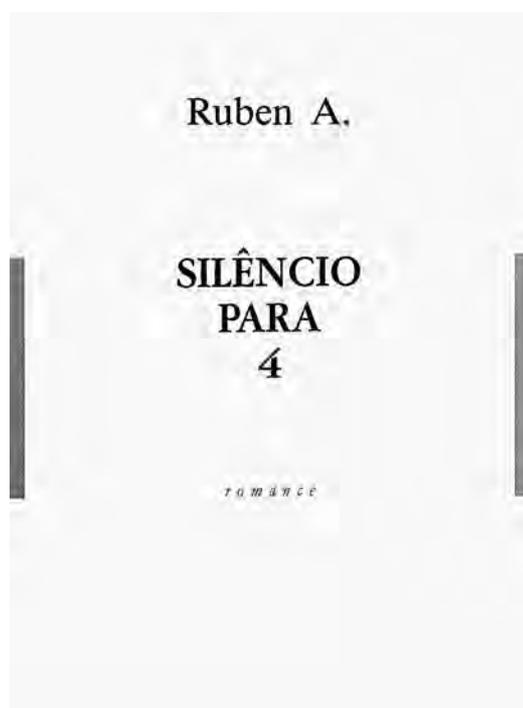
Como um todo, o espectáculo é verdadeiramente estimulante e consegue equilibrar-se agures entre uma ideia de elegância e de *cliché* da elegância, quer nos recortes de luz, quer nos apontamentos musicais, quer nos figurinos, quer nos elementos e materiais de cena. É, de algum modo, um espectáculo citacional, até das próprias práticas da companhia, na medida em que reitera formas e fórmulas reconhecíveis para produzir tanto a verosimilhança como a comicidade. E é, também, um vigoroso exercício de interpretação em moldes pouco habituais para a Assédio. Não existem monólogos, nem uma base textual que penetre pela sua estranheza, potência ou poesia, nem sequer personagens com relevante densidade psicológica, mas há um diálogo ginasticado, célere, e sete papéis a distribuir pelos quatro actores. João Cardoso arrisca, e bem, dotar estas personagens de alguns traços físicos que concorrem para o seu reconhecimento, cria uma notação coreográfica que acompanha o texto e que faz com que irrompam, de forma simultaneamente oportuna e despropositada, gestos que são verdadeiros rasgos de condescendência ou sedução, por exemplo. Porque radica na orquestração minuciosa deste sentido de oportunidade e despropósito, que é, no fundo, o segredo e condição para que se instaure o cómico, este, a meu ver, é um espectáculo em que decididamente se reconhece um esforço de consonância e em que a interpretação é globalmente tão coesa que se torna ingrato fazer distinções. Jorge Vasques, Paulo Freixinho, Pedro Frias e Rosa Quiroga são o corpo de actores que faz com que *O feio* seja uma tão satisfatória experiência de comédia e ilustre tão convenientemente esta história de rejeição da singularidade em nome de uma beleza *prêt-à-porter*.

Uma última nota obrigatória e, necessariamente, nada efusiva prende-se com a prematura interrupção da carreira do espectáculo com a morte de Jorge Vasques, pouco depois de chegar ao camarim, na penúltima noite de apresentação. Na madrugada em que recebi a notícia percebo que, embora muito triste, há qualquer coisa de heróico neste desfecho. Perdeu o teatro português e perderam, sobretudo, as várias companhias do Porto com quem trabalhava, bem como os colegas com quem por último partilhou o palco. Com eles, e com todos, mesmo sabendo que não serve de consolo, partilho o que escrevi numa nota pessoal: Jorge Vasques "tomba em flor".

Ruben A.

O dramaturgo do travestimento da forma

Mickael de Oliveira



Ruben A., *Silêncio para 4* (1.ª ed. 1973), Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, 206 pp.

convite para leccionar como professor associado na Universidade de Oxford. Tencionava depois de *Kaos*, dedicar-se totalmente ao teatro, após ter escrito algumas peças e visto muitas outras entre Lisboa e Londres. O seu *corpus* dramático assenta convencionalmente sobre quatro textos: os dramáticos *Triálogo* (1951) e *O fim de Orestes* (1963); os dramas mais extensos e significantes, *Júlia* (1963) e *Relato 1453* (1965). Este quarteto poderia ser completado, fora da convenção, com o texto que ele próprio quis chamar de "romance": *Silêncio para 4* e que será o objecto deste estudo, num esforço crítico que pretende contribuir para reabilitar e legitimar a entrada de *Silêncio* no *corpus* dramático do autor.

À primeira vista, um dos motivos que nos leva à conclusão de que *Silêncio para 4* se inclui neste *corpus* baseia-se no facto de todo o tecido linguístico ser composto exclusivamente por diálogos. É um diálogo assustadoramente cénico, líquido, rítmico, que confessa tacitamente a ironia de Ruben A., ao carimbar o texto como género romanesco. Portanto, o prelúdio argumentativo que se segue é simples, mas, antes de começarmos a análise de *Silêncio*, falemos do teatro de Ruben A. e das referências inglesas que se materializaram em *Júlia*.

1.

Formado entre Coimbra e Lisboa em Ciências Histórico-filosóficas, tendo sido depois diplomata, professor e investigador, o escritor português, Ruben Andresen Leitão, Ruben A., (1920-1975), que se definia como "meio nórdico meio lisboeta" (A. 2001: 59-60), conseguiu alcançar duas metas na maior parte dos seus textos que o tornam ainda hoje um autor invulgar: por um lado, atinge um leque de estilos formais tão diverso que, aberto, nos devolve uma lógica de construção totalmente fragmentada (numa mesma obra identificamos o uso de vários géneros, como a epístola, a narrativa, a diarística, e até o drama); por outro lado, torna toda a sua bibliografia na sua própria biografia¹. Porém, o que nos leva até estas páginas não são os géneros mais conhecidos e usados por Ruben A., mas um outro que também funcionou como uma realidade espelhada, o drama, tendo legado aos estudiosos um *corpus* dramático fundamental e importante para reavaliar a dramaturgia portuguesa da década de 60 e 70.

Embora com actividades esparsas, a sua profissão de peso foi a de escriba dos assuntos do quotidiano e escritor, ou melhor, redactor do seu tempo, missão que acabou com a interrupção da obra *Kaos*, ao falecer vítima de um enfarte de miocárdio em 1975, depois de ter recebido um

"Dia seguinte. A vida em Portugal raras vezes acontece. Temos de ir à procura dela, quando não morremos de tédio. Uma pessoa tem de tomar o comboio, um automóvel, uma laranjada ou um avião para ir ter com a vida."

(A., Ruben. 2000: 66)

2.

As referências teatrais estão por toda a parte na sua obra autobiográfica, o que o demonstra, antes de mais, como um observador atento aos palcos de Lisboa e Londres, aquando das suas estadias como estudante e professor. Os seus gostos poderão ser um caminho para entender a poética teatral em causa. Nas *Páginas V*, escreve: "*Antevéspera – Relative Values*, de Noel Coward. Um bom bocado de noite – o teatro casual inglês é imbatível (...) esmaga-me pensar no teatro inglês. Tenho umas saudades de Shakespeare, Eliot, Shaw, Christopher Fry e dos actores" (A. 2001: 65). Aliás, para Ruben A., a referência do teatro de língua inglesa é primordial, e é ali que vai procurar a verve que caracteriza algumas das suas peças. E, facto não menos interessante, colocará mesmo esta dramaturgia londrina acima dos autores que fizeram o teatro parisiense

¹ Sobretudo *O mundo à minha procura I, II, III e Páginas I-VI*.

Mickael de Oliveira é investigador em Estudos Teatrais (doutorando pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e bolseiro da FCT, trabalhando na área da dramaturgia contemporânea portuguesa e europeia. É também autor de vários textos para palco, e exerce a sua escrita como dramaturgo/dramaturgista no Colectivo 84.

da década de 50, seus contemporâneos, criticando com ironia, em *Páginas VI*, os principais mentores do teatro do absurdo. No fragmento dedicado ao encontro pessoal com T. S. Eliot, afirma o seguinte: "Dormitámos um pouco, eu sempre de olho vivo à espera de absorver mais uma pitada, quando pensava que ainda não tinha passado seis meses que assistira, em Londres, à representação da sua peça *A reunião de família*. E bem impressionado ficara?! Só eu sei. Caramba, aquilo era teatro de novo calibre, tornava o resto obsoleto. Depois apareceram os Ionescos, os Becketts, eles estão nas entrelinhas de Eliot."

Mais uma vez em sentido contrário (à moda de *Caranguejo*), pois aquele que se tinha aproximado do surrealismo na narrativa (romance e conto), ao qual mantinha ainda uma relação de vaivém, negava o Teatro do Absurdo. Esta atitude é paradoxal, pois as linhas entre o Teatro Surrealista e o Teatro do Absurdo são apesar de tudo tênues. Em Portugal, prefere-se falar muitas vezes em teatro surrealizante ou próximo do surrealismo, para tentar abarcar os textos próximos de uma estética bretoniana. Luiz Francisco Rebello mescla mesmo as duas correntes, asseverando que a "matriz surrealista do teatro do absurdo está patente nos primeiros exercícios teatrais de Natália Correia: *Sucumbina ou a teoria do Chapéu* (1952), escrito em colaboração com Manuel Lima (...) e da estética surrealista ficaram ainda vestígios num drama de alta voltagem poética e paroxística violência, *A Pécora*, escrito em 1966 e inédito até 1983 em que, como justamente observou o crítico Carlos Porto, 'se consegue o aparentemente impossível: conciliar Genet e Brecht."²

"Em Portugal Camões liquidou tudo porque cada vez que, no nosso país, se escrevia qualquer coisa vinha logo o pateta do senso comum a dizer. Mas meu caro, isso depois de Camões é pifio e não tem beleza pátria nem queridas linhas. Assim, à sombra duma bananeira inquisitorial impediram-se o aparecimento normal dos poetas e dramaturgos (...)" (A., Ruben 2000: 183).

3.

O seu fascínio pelo teatro inglês, tendo como pilares referenciais Shakespeare e T.S. Eliot, contrasta com a crítica que faz ao teatro português, motivada nomeadamente pela falta de clareza na crítica social (sendo a bruma essencial para passar a censura), no uso de um teatro alegórico, quer através do teatro do onírico absurdo-surrealizante (Natália Correia, H. Prista Monteiro, J. Salazar Sampaio, Pedro Barbosa), quer através do uso de um teatro épico-real-socialista (Alves Redol, B. Santareno, Romeu Correia). Ora, tanto *Júlia* como *Silêncio para 4* não poderão ser incluídos (facilmente) em qualquer uma destas categorias.

Por motivos de ordem prática, não poderei neste artigo prolongar-me mais sobre a peça ímpar que é *Júlia*, permanecendo ainda um enigma para os palcos portugueses. É com *Júlia* que o teatro português conhece (talvez) um dos textos com trechos mais fortemente realistas da sua década, não hesitando em dar nomes às coisas, tornando-

as concretas, nomeando as cidades, a época, os dias, as ruas, as estradas, as pessoas, tanto as comuns como as que fizeram história, indo ao pormenor de convocar nomes de empresas como a Nestlé. Ruben A. não teme desvirtuar a arte pregando-a ao solo. Podíamos ver nesta tentativa de fixar o texto num meio ambiente específico como uma das primeiras experiências como um certo hiper-realismo que Jorge Silva Melo cumprirá plenamente na década de 90, com *António, um rapaz de Lisboa*.

Debrucemo-nos agora sobre *Silêncio para 4*, escrito em 1973. O texto é, no mínimo, uma obra *sui generis* que ultrapassa, tal como toda a sua obra, a imposição das categorias, até mesmo a distinção entre os géneros literários. O que é *Um adeus aos deuses*? O que são as *Páginas*? Um conjunto de textos com cheiro a diário, a epístola, a artigo de opinião, a prosa poética. José Carlos Seabra Pereira escreve que "é essa luz que se deve valorizar, a diluição das demarcações genológicas (...). Ruben A. preferia ver considerada [a sua obra] como romance de indagação subjectiva ("toda a minha obra", dizia ele no *Diário de Lisboa* em 13.01.1966, "é um romance, uno, indestrutível, absoluto, por vezes traz a etiqueta de conto, teatro, diário, viagem, auto-biografia, novela, mas no fundo é todo de um romance."³

Estando os géneros diluídos, numa refundição "transgenológica" ou de "transgénero", é de todo pertinente asseverar que *Silêncio para 4* pertence a esse universo literário transversal, mas que, mesmo assim, comparando entre os géneros, a configuração de *Silêncio* avizinha-se mais de um drama do que de um romance. Assim, poderíamos, quando muito, considerar *Silêncio Para 4* uma obra que opera entre os géneros, característica pós-moderna da arte e da literatura contemporâneas

O que o autor faz é inscrever na capa do livro um sistema semântico antitético. Se, por um lado, não encontramos nenhum "silêncio para quatro" ao lermos o livro, encontrando sim um fluxo de palavras rompendo as leis da gramática e da pontuação para manter a energia e velocidade, por outro, também não identificamos nunca os elementos constitutivos do romance tradicional. Assim, tal como não há silêncio, também não há romance, reflectindo mais uma vez o humor inteligente e irónico que Ruben A. sempre cultivou, tanto no teatro como na prosa, deturpando o sentido primário das coisas, apanágio dos dadaístas e surrealistas. Para que o texto passasse sem polémica a incorporar o *corpus* dramático da sua obra bastaria que, com uma caneta, se colocasse por detrás dos travessões das falas o nome tautológico das personagens Ele e Ela. E, contudo, não encontramos nunca uma palavra que fuja à regra teatral do diálogo, não havendo sequer a existência de um narrador, de um Eu ou de um Deus que conduza a fábula. Tudo é diálogo, tudo é jogo dramático encenado, até nas didascálias que assinalam o movimento das personagens, subtilmente incrustadas nas próprias falas, à boa maneira do teatro clássico.

²Luiz Francisco Rebello, *Breve história do teatro português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2000, p. 153.

³José Carlos Seabra Pereira, "Ruben A.: Para animar o real", in *O mundo à minha procura: Ruben A. trinta anos depois*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 24.

Em *Páginas V*, escreve acerca do seu "drama": "*Dia 5*. Do *Caranguejo* quase nada. Uma carta de Jorge de Sena e a crítica de Urbano Tavares Rodrigues (...) Apetece-me escrever um livro só dialogado. Pegar em meia dúzia de personagens, pessoas reais, e pô-las a falar normal no seu dizer de baboseiras – que afinal é aquilo que nos comanda e que dizemos nós todos uns aos outros" (A. 2000: 115). A coloquialidade torna-se a matéria-prima nos seus principais dramas, em *Júlia* e em *Silêncio para 4*, ingrediente já mesclado noutras obras prosaicas. Tal como a linguagem, o tema principal tratado pretende-se trivial, procurando seguir as palavras que redigiu em *Páginas V*: "Qual a realidade pergunto eu? Shakespeare responde-me imediatamente – é corriqueira, eis outra grandeza alheia a Wagner" (A. 2000: 205).

Se o tema é corriqueiro em *Silêncio*, já a realidade e linguagem não o são, bem como todo o tratamento poético-realista que se oferece ao tema principal, o qual se poderia intitular "conversação entre dois ou quatro amantes". Os vários tópicos temáticos estão quase todos mergulhados num banho erótico invulgar para a época e para a dramaturgia portuguesa de então, centrada nas problemáticas sócio-políticas, ainda que na maior parte alegóricas, provocadas pelo Estado Novo (ressalvando, porém, os textos de Santareno que expõem de uma forma corajosa os tabus e tensões sexuais nas comunidades humanas mais fechadas, como sucede em *A Promessa e O pecado de João Agonia*).

Eduardo Lourenço, no prefácio escrito para a publicação do livro, diz lapidarmente que "Nunca em língua portuguesa se ilustrou com tão jubilante desvaio a palavra conhecida de Nietzsche: o amor é o ódio mortal dos sexos"⁴. Na verdade, *Silêncio para 4* manifesta-se como ária ao corpo, ao erotismo, à satisfação do desejo antinómico: as complicações da mente, perplexidades morais e sentimentais. A sua maneira "sem rodeios" de falar sobre sexo aproxima ainda o autor português de uma linguagem libidinosa de cariz moderno, inaugurada décadas antes por Henry Miller, a que Eduardo Lourenço faz referência. Mesmo assim, como autor português, conserva um certo pudor lusitano, permanecendo longe da crueza milleriana de *Trópico de Câncer*: "Fodo-te, Tânia, para que permaneças fodida. (...) Arrancar-te-ei alguns cabelos da cona e colocá-los-ei no queixo do Bóris. Cravarei os dentes no teu clitoris e cuspirei duas moedas de franco."⁵

Ruben A. afasta-se, portanto, dessa brutalidade literal, rondando todavia esse universo, nalgumas falas femininas: "Não percebes que sou mulher, que falo pelo útero? Não percebes?! Não percebes que ter-te dentro de mim é que é possuir-te! Quero protecção, quero-te espalmado em cima de mim, quero-te acororado, ressono corpulento nos princípios do suor, vertigens a circundar o peito, beijos aos círculos, reminiscências de virgem, entrego-me virgem todos os dias, não percebes isto" (A. 1990: 118). A diferença entre ambos os autores consiste no facto de Miller entrar pela esfera do obsceno e de Ruben A., com os mesmos materiais (a partir do corpo), enveredar por um imaginário erótico, mais decoroso.

A construção de *Silêncio para 4* é devedora dos *Leitmotive* que o autor emprega com toda a plenitude, de uma forma circular e metronómica, técnica que é hoje um dos instrumentos mais recorrentes na composição dramática. O próprio Ruben A. define o seu drama, talvez em homenagem à *Filosofia na Alcova* de Sade, como uma "conversa de alcova" (p.75), agradável, onde se discute acerca da liberdade, do sexo, da paixão, do amor, do casamento, do desejo de ter filhos, ou ainda da presença "espiritual" que os seus ex- ou ainda cônjuges têm nas suas vidas. É aí que reside a razão do título, o silêncio (ou a torrente dialógica) é produzido para quatro pessoas, isto é, para os dois amantes e para os fantasmas dos seus amantes que (não) se encontram na cama.

Uma das marcas da teatralidade de *Silêncio* ancora na corporalidade, no movimento cénico dos corpos, agrupada directamente nos diálogos. Esse movimento, sugerido, ajuda o leitor a visualizar a cama, o desenho dos corpos, as possíveis feições do rosto e o comportamento geral das personagens, assim como a sua disposição para o erotismo. Aliás, o autor consegue no rasgo final do seu texto construir um acto sexual somente através da enunciação de palavras que não explicitam, apenas deixam bem claro o balanço e contra-balanço dos corpos. É esse erotismo doce, sensual, subjugador, que se contrapõe à acidez, à frieza do discurso intelectual e altivo, quase paternalista, da personagem Ele. Talvez esteja no enredo amoroso a justificação para Ruben A. ter chamado ao seu texto "romance", se atribuirmos à palavra o seu sentido mais popular, mais vulgar na nossa sociedade, pois romance pode sempre significar, em língua francesa, uma simples história de amor, *une romance*. Teria ele chamado ao seu texto "romance", não pela forma, mas pela temática?

4.

Armando Nascimento Rosa afirma que a peça *Trílogo* seria "já pós-moderna e desconstrucionista, muito antes de Lyotard e de Derrida anunciarem as fórmulas fluidas na montra da cultura."⁶

Situemos antes o texto *Trílogo* num campo de experimentação próprio das primeiras vanguardas europeias e das do pós-guerra, reservando o termo pós-moderno para a peça *Silêncio para 4*, por inaugurar entre nós (e sobretudo no nosso teatro) uma das primeiras "peças" de transgénero. A data da sua criação poderia ser neste âmbito mais um argumento: 1973, inserindo-se assim no começo dessa "montra da fluidez" que marcará a cultura contemporânea.

Referências bibliográficas

- A., Ruben (1990), *Silêncio para 4* (1.ª ed. 1973), Lisboa, Assírio & Alvim.
 — (1992-1994), *O mundo à minha procura I, II, III*, Lisboa, Assírio & Alvim.
 — (2000), *Páginas V*, Lisboa, Assírio & Alvim.
 — (2001), *Páginas VI*, Lisboa, Assírio & Alvim.

⁵ Henry Miller, *Trópico de Câncer*, Lisboa, Livros do Brasil, 1976, p. 16.

⁶ Armando Nascimento Rosa, "Prefácio: As peças de um narrador dramático" in Ruben A., *Trílogo, Júlia e Relato 1453* (Ed. Liberto Cruz), Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 15.

Profissão Actor / Actriz

Ana Campos

Vera Borges, *Teatro, prazer e risco: Retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*, Lisboa, Roma Editora, 2008, col. Evolução, 178 pp.

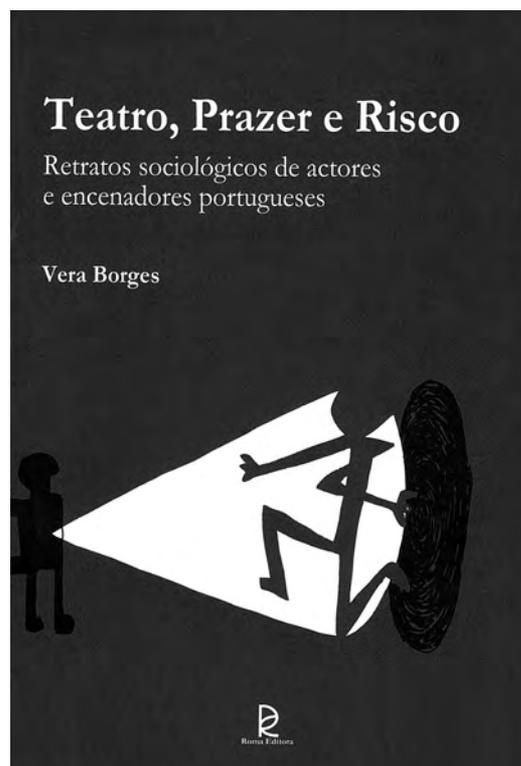
Depois da publicação em 2007 de *O Mundo do teatro em Portugal: Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*, obra que resulta da sua tese de doutoramento em Sociologia na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris e na Universidade Nova de Lisboa, Vera Borges publica *Teatro, prazer e risco* dando a conhecer mais material relevante sobre o teatro enquanto meio profissional.

Enquanto, na primeira das obras referidas, a autora se debruça sobre o teatro na globalidade, analisando, a partir do estudo de casos, a organização das companhias e seu funcionamento interno como entidades empregadoras que visam a obtenção de lucros e simultaneamente a criação artística, na obra em análise a autora apresenta as condições de trabalho de actores e encenadores na actualidade a partir do estudo de dez companhias em concreto. O livro apresenta a biografia profissional de elementos das companhias O Bando, A Cornucópia, Teatro da Garagem, As Boas Reparigas, O Olho, Teatro de Marionetas do Porto, Teatro Regional da Serra de Montemuro, Pogo Teatro, Artistas Unidos e Depois da Uma com o objectivo de, partindo das respostas às perguntas que formulou, delinear os traços da profissão do actor e do encenador na actualidade.

As respostas dos actores e dos encenadores a estas perguntas permitem-me descrever as suas formas de entrada no teatro e as suas modalidades de socialização profissional, as características regulares do *engagement* dos actores nos grupos, a evolução do mercado de trabalho teatral português e as formas de construção da identidade colectiva deste grupo profissional. (p. 13)

Este estudo parte do pressuposto de que tanto os actores como os encenadores e os próprios grupos caminham para uma profissionalização cada vez mais explícita, o que implica sérias transformações no meio teatral português, situação que este trabalho pretende identificar.

Para além da análise de alguns elementos das companhias referidas, a autora procurou também definir a relação entre as diversas companhias, a visão de teatro predominante em cada uma delas e o modo como os actores que aí trabalham gerem as suas carreiras. Nas propostas de discussão lançadas pela obra, a autora, que



ao longo do seu estudo dividiu os entrevistados em "geração antiga", "geração intermédia" e "nova geração", constata que enquanto os mais antigos entraram no meio com pouca ou nenhuma formação curricular de base e se profissionalizaram dentro das companhias a que pertencem – o que lhes condiciona bastante a possibilidade de encontrarem emprego fora delas –, a geração intermédia e a mais nova entraram no meio teatral através de uma longa formação inicial. No entanto, esta nova geração trabalha de um modo geral como *freelance*, saltando de companhia em companhia consoante os projectos que lhe surgem, o que é simultaneamente um factor de instabilidade, mas também um motor de desenvolvimento. Nesta tentativa de sobreviver dentro de condições laborais tão precárias, é prática comum um actor trabalhar vários anos como convidado numa companhia e ser pago a recibos verdes. De resto, muitos actores reclamam eles próprios o direito de, mesmo que ligados a uma companhia específica, poderem abarcar outros projectos fora delas. Esta situação cria hábitos que os mais antigos consideravam inimagináveis no início das suas carreiras, como actores a ensaiarem sozinhos – para conciliarem o tempo de

ensaio com outros projectos –, ou a estarem presentes apenas nas cenas em que entram ou ainda a limitarem a sua presença a um horário de trabalho previamente estabelecido. O director d' A Cornucópia por exemplo lamenta a perda do espírito de dedicação e sacrifício ao teatro que distinguia a sua geração.

A capacidade de adaptação dos mais novos às diferentes companhias por onde vão passando e a sua necessidade de aceitar outros trabalhos como a publicidade, a televisão ou o cinema, na maior parte dos casos inacessíveis aos actores mais antigos, não os faz subestimar os seus colegas de profissão. De facto, os mais novos procuram o aprendizado junto de companhias estabelecidas e de actores e encenadores consagrados. Dentro do meio teatral, onde tudo ou quase tudo se processa ainda pelas relações pessoais que se estabelecem, o renome de um actor é dado pelo prestígio das companhias e encenadores com que trabalhou. A situação é levada ao limite quando novas pequenas companhias, espaços de liberdade criativa onde os seus fundadores procuram a experimentação, só subsistem enquanto satélites de companhias estabelecidas: é o caso de o Útero em relação a O Bando e de Depois da Uma em relação aos Artistas Unidos. Este tipo de relações beneficia os pequenos grupos porque lhes fornecem condições logísticas, a publicidade, e a possibilidade de apresentação dos seus trabalhos, dando aos grupos-mãe o benefício de diversificarem a sua programação. As gerações mais novas vão mais longe falando numa escola d' O Bando ou numa escola d' A Cornucópia.

Da análise da evolução das companhias mais antigas, a investigadora concluiu que se passou de uma situação nos anos setenta (data da sua fundação) – em que todos recebiam o mesmo e faziam tudo o que fosse preciso dentro da companhia – para uma cada vez maior especialização e diversificação de tarefas. Estas companhias mais velhas encontram-se ainda hoje presas a uma estética na maior parte dos casos determinada pela figura-chave do seu encenador, enquanto os mais novos procuram grupos sem encenador, optando por um director artístico, funcionando na base da liberdade criativa de cada um, a que a autora chama "todos ao palco!", nome aliás da sua primeira obra, publicada em 2001. Nas companhias mais antigas estudadas, esta nova lógica é sentida de diferentes modos. Se, por um lado, em grupos como o da Cornucópia, que dedica muito tempo ao trabalho sobre o texto, as pressões de rapidez na estreia dos espectáculos e a pouca disponibilidade dos actores mais jovens, que mantêm outras ocupações, é considerado como pondo em causa o futuro daquela forma de fazer teatro, n' O Bando, por exemplo, procura-se a renovação das suas práticas através da contratação de especialistas em diferentes áreas que propõem novos modos de fazer as coisas.

Independentemente das soluções encontradas, as gerações mais antigas sentem uma enorme falta de projecto

artístico, de uma concepção estética própria, nos actores mais novos e nos projectos que criam, uma ausência de ideologia que caracterizava as companhias fundadas na década de setenta. O entrevistado designado como encenador convidado de As Boas Raparigas sublinha que, para além da formação inicial, os actores precisam de modelos, exemplos, pelos quais se rejam. Há companhias no entanto, como os Artistas Unidos, que, embora recente, é dirigida por um dos fundadores d' A Cornucópia, que opta por fazer gravitar em torno de um encenador consagrado um grande número de jovens actores trabalhando todos num claro processo de aprendizagem intergeracional.

Na geração intermédia encontram-se semelhanças na forma de entrada no meio teatral. Quase todos os entrevistados nesta faixa etária entraram no meio através da escola onde estabeleceram relações pessoais que lhes permitiram depois a profissionalização. Vera Borges conclui mesmo que é bastante fácil entrar no meio comparativamente com a dificuldade enorme que é subsistir activamente dentro dele. Esta geração procura de um modo geral formas *underground* de teatro que entretanto, segundo crê a autora, se terão esgotado.

Os percursos mais singulares entre os entrevistados encontram-se dentro das companhias de teatro especializado como o Teatro Regional da Serra de Montemuro e a companhia de Teatro de Marionetas do Porto. Aí encontramos elementos que entraram muito cedo no meio teatral, começando a sua formação na adolescência e ainda elementos que se formaram dentro dos grupos nunca tendo estudado para além do ensino básico.

A crescente especialização, aquilo a que autora chama o *freelancismo*, a instabilidade e insegurança profissional, que caracterizam as condições de trabalho dos mais jovens, não são, todavia, uma especificidade do meio teatral: são apenas o reflexo do estado actual do mercado de trabalho. Acontece, porém, que, dentro do teatro se assiste a um aumento da criação de auto-emprego com os actores a imaginarem os seus próprios projectos que depois tentam vender, criando assim o seu próprio emprego e reconvertendo-se dentro da carreira.

Embora esta análise sociológica do teatro seja muito interessante para os estudiosos e profissionais do meio, seria muito proveitoso que a obra publicada se desligasse, de alguma forma, dos condicionalismos académicos para se tornar numa fonte de informação mais útil ao leitor. Refiro-me concretamente à opção metodológica por substituir o nome dos entrevistados por um código que, ao leitor nada diz e nada interessa. Também me parece desequilibrado o peso dado aos retratos sociológicos em comparação com a reflexão sobre os mesmos, essa sim particularmente interessante e plena de pistas de trabalho.

As curvas do futuro

Paulo Eduardo Carvalho

Isabel Alves Costa, *Rivoli: 1989-2006*. Prefácio de Miguel Lobo Antunes e Posfácio de Miguel Honrado. Porto, Edições Afrontamento, 2008, 376 pp.

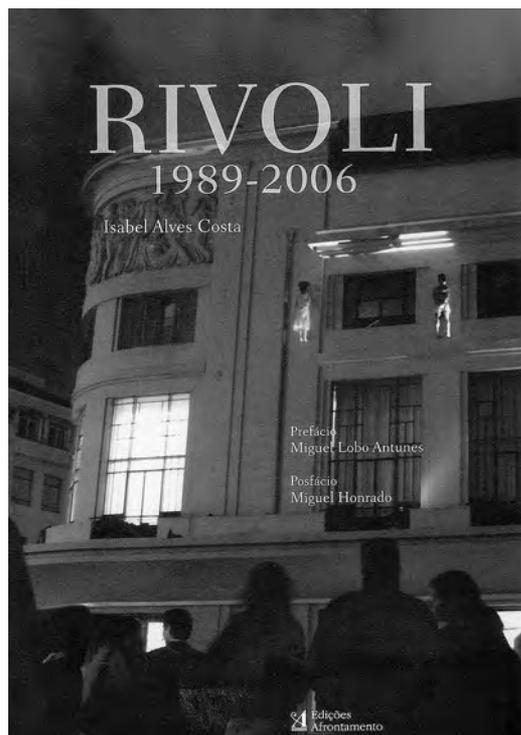
Espero ainda, com este trabalho, tentar impedir que nos façam esquecer o sentido que o sentido tem.

Isabel Alves Costa

Num registo que combina factos, muitos factos – e esta é, como sugere Miguel Honrado, uma “longa narrativa, por vezes obsessivamente minuciosa” (345) – com passos extraídos sobretudo da imprensa e pequenos apontamentos de natureza mais pessoal e intimista, Isabel Alves Costa tenta traçar em *Rivoli: 1989-2006* o “rasto daquilo que foram treze anos à frente do [Rivoli] Teatro [Municipal], na qualidade de directora artística” (11). Optando por um percurso cronológico, a autora distribuiu o relato na primeira pessoa desta aventura por dezassete capítulos, a que acrescenta ainda um anexo sobre episódios relacionados com a “Venda”, Privatização, “Rivolição” e Liquidação daquele equipamento após 2006, e algumas fotografias – sempre poucas face ao tanto que se fez – capazes de evocar a diversificada actividade daquele Teatro.

Esta espécie de biografia inicia-se com a aquisição do Teatro em 1988, durante o mandato de Fernando Cabral como Presidente da Câmara Municipal do Porto (CMP), o breve período do Maestro Manuel Ivo Cruz na direcção do então ainda Teatro Rivoli, e a chegada à CMP de Fernando Gomes, em 1990, quando finalmente “a Cultura foi encarada como um designio fundamental para o desenvolvimento da Cidade e o Teatro Rivoli como um equipamento fundamental dessa mesma política” (37). Já com Manuela Melo como responsável pelo pelouro da Cultura, é nomeado um Conselho Consultivo, que já integra Isabel Alves Costa, com a intenção de transformar um “teatro degradado, desconfortável, sem equipamento cénico, sem serviços essenciais, sem pessoal qualificado”, num “factor de dinamização do quotidiano cultural portuense”. Lançado o concurso para a realização do projecto de recuperação do Rivoli, que acabará por ser assegurado pelo arquitecto Pedro Ramalho – e Isabel Alves Costa recorda que as obras foram apoiadas a 75% pelo FEDER no âmbito do PRONORTE (Programa Operacional do Norte) –, seguem-se os anos dedicados a “pensar o futuro”, isto é, a definir o projecto cultural para o Teatro.

Fazendo jus ao seu propósito de recuperar uma “história de afectos”, aquilo a que chama “o desejo de um ‘nós’”, Isabel Alves Costa recorda o processo de constituição das equipas – com destaque para Ana Cristina Vicente, que se manterá no Teatro também até 2006, e Paula



Magalhães, só até 1999 –, a divisão de tarefas por áreas de programação e o empenho participado na tentativa de criação daquilo que então definia também como um “Teatro do Exercício”. A autora refere algumas das iniciativas desenvolvidas, tais como as conversas ao fim da tarde (o “Chá das Seis”), o estabelecimento dos primeiros contactos internacionais, a constituição da Culturporto (associação simultaneamente responsável pela gestão do Rivoli e pela “animação” da cidade), e as trocas de impressões com outros agentes culturais então activos na cidade (como Ricardo Pais ou Fernando Mora Ramos), até à definição de uma filosofia de programação, assente simultaneamente na organização de quadros ou ciclos temáticos e na distribuição por áreas: tomando a “expressão contemporânea da arte” como opção preponderante da programação do Rivoli e com as condicionantes resultantes dos espaços e tempos de apresentação e/ou representação, clarificam-se as apostas na dança contemporânea, na música, no teatro e no cinema e vídeo. A abertura do “Rivoli Renovado”, a 16 de Outubro de 1997, ocorre num contexto de invulgar agitação cultural na cidade, com a actividade do Teatro Nacional S. João e do então Auditório Nacional Carlos Alberto, de Serralves, do Balletteatro Auditório, de novos grupos de teatro, de festivais, de escolas profissionais artísticas, etc., propiciadoras daquilo



que a autora descreverá mais adiante como a "Rivolimania". Muitos dos capítulos seguintes deste livro listam e recordam os vários artistas e experiências que durante os anos subsequentes foram preenchendo de sentido aquele espaço, assim como as sucessivas lógicas de articulação que foram sendo ensaiadas.

Dos muitos factos coligidos e das observações, mais ou menos pessoais, que vão sendo acrescentadas, ressaltam dimensões importantes, que vão de encontro à percepção que o espectador regular poderia ter do funcionamento daquela casa, cujas principais vocações foram também evoluindo em articulação com as valências de outros agentes locais. Se é indelével a importante função desempenhada pelo Rívoli na co-produção, primeiro, e, mais tarde, no simples acolhimento dos trabalhos das companhias locais que não dispunham de espaço próprio, não é menos inequívoco o investimento numa forte programação nos domínios da dança – e as presenças de Merce Cunningham, Anne Terese de Keersmaeker, William Forsythe e Bill T. Jones durante o ano de 2001 são só a expressão máxima de um dos mais decisivos papéis assumidos pelo Rívoli enquanto serviço público – e, a partir de dada altura, do novo circo. Nos capítulos 8 e 9, dedicados a uma espécie de balanço dos primeiros três anos e meio de actividade, Isabel Alves Costa aproveita

para registar algumas ambições não concretizadas – uma delas prende-se com o Serviço Educativo – e para resumir as primeiras conquistas:

O Rívoli Teatro Municipal, ao fim de três anos e meio de intensa programação, era reconhecido a nível local, nacional e internacional como um espaço nobre de referência da actividade cultural na cidade do Porto, portador de uma importante missão de serviço público que contribuía para a formação e desenvolvimento cultural dos cidadãos. (...) Com elevados padrões de qualidade, a programação procurou ser criteriosa, sem "cair na tentação" nem do populismo fácil, nem do falso elitismo. (185)

A autora faz acompanhar o registo da euforia programática vivida em 2001 com a consideração retrospectiva de alguma acção "inestruturada", susceptível de ter contribuído para a diluição da identidade e coesão do próprio Teatro. É também com assumido desassombro que Isabel Alves Costa vai registando, ao longo da sua narrativa, as sucessivas "reestruturações operacionais da Culturporto" promovidas pela CMP, ainda durante a gestão do Partido Socialista, conducentes a uma progressiva, e paradoxal, "subvalorização do trabalho da programação e da Direcção Artística do Rívoli face a todos os outros serviços, nomeadamente os de Produção" (91-2), com um momento particularmente marcante, em finais de Outubro de 2002, quando a Direcção Artística do Teatro deixa de ter assento nos órgãos directivos daquela associação: "Tendo sido colocada toda a ênfase na 'máquina' Culturporto, o Rívoli 'desaparecia' das fichas técnicas dos programas trimestrais, enquanto departamento e enquanto motor/autor da actividade do Teatro, passando a ser apenas o espaço onde se realizavam todos os espectáculos e programas" (204). Nesta mesma linha – se quisermos, a da história especificamente política de um projecto cultural – se insere o registo das declarações que acompanhariam a chegada de um novo executivo à CMP em 2002 – recorde-se o anunciado ataque aos "lóbis culturais da cidade" ou, entre as muitas outras infames declarações de Rui Rio, o "sempre que ouço alguém falar em cultura, puxo da calculadora" – anunciando a estratégia de progressiva asfixia financeira – e os números estão todos no livro – e literal liquidação do Rívoli enquanto prestador de um serviço público, que culminaria na extinção da Culturporto no início de 2007 e na concessão do Teatro a um operador privado.

Por estas e outras razões, este nunca poderia ser um livro comum. Não é comum, entre nós, um tal empenho em recuperar uma história tão recente, particularmente nos domínios da acção cultural. O próprio prefaciador, Miguel Lobo Antunes, reconhece: "Não conheço nenhum

<
Espaço do encontro,
Festival Internacional de
Marionetas do Porto
(FIMP) 2005,
a Praça D. João I e a
fachada do Rívoli Teatro
Municipal.

>

Tu és eu?

instalação de Fernanda
Fragateiro, Rivoli Teatro
Municipal, 2002.

>

Espaço do encontro,
Festival Internacional de
Marionetas do Porto
(FIMP) 2005,
a partir do foyer do Rivoli
Teatro Municipal.

outro livro igual a este" (16). Tal como não é comum esta capacidade – esta coragem – de tecer uma história feita de tantas alegrias e tantas outras tristezas. E este é, de facto, um livro tão jubiloso como melancólico, porque ilustra não só o que a imaginação e a competência são capazes de alcançar, mas também a imensa fragilidade e, neste caso, a confirmada efemeridade dos projectos culturais em Portugal. Uma precariedade que resulta não só dos eventuais efeitos provocados pelas flutuações económicas e financeiras, mas sobretudo da impunidade com que se permite que os nossos decisores políticos continuem a agir, tal é a continuada ausência de consensos alargados e inequívocos sobre aquilo que deveria constituir o nosso destino comum. E por tudo isto, esta também não poderia ser uma recensão comum, pretensamente distanciada e objectiva, justamente porque ela surge motivada por uma ambição que está para lá do livro e da sua específica consideração, servindo-se dela não só para denunciar um dos mais perversos episódios da nossa – ainda? – tão deficiente democracia, mas sobretudo para, em sentido completamente contrário, homenagear um designio e uma aventura que, para sempre, fará parte da nossa história comum.

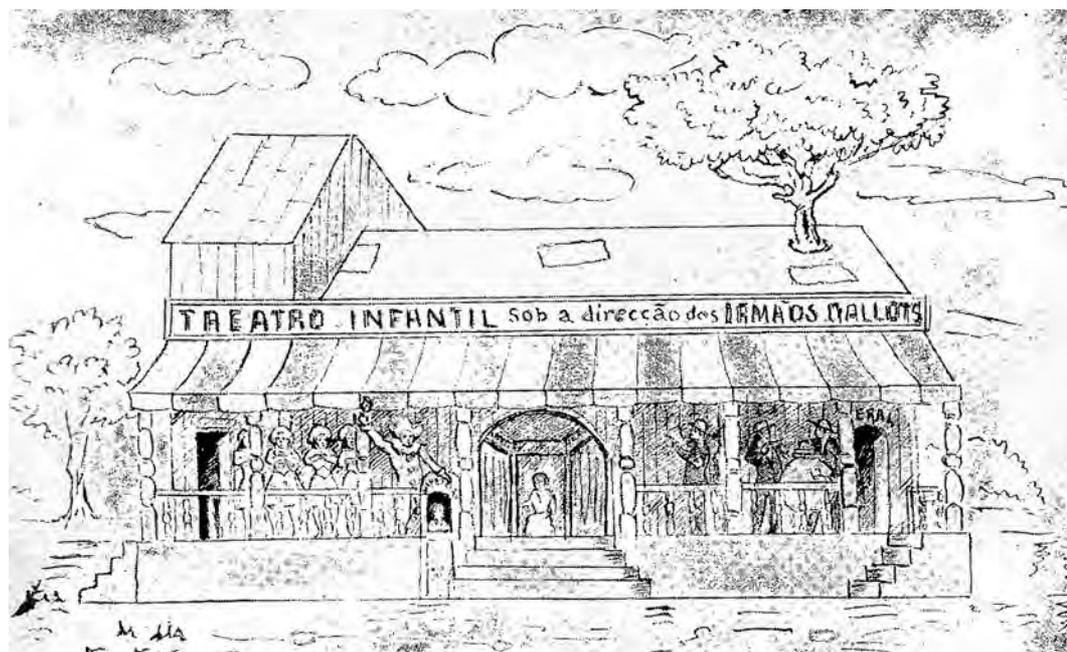
A Isabel Alves Costa fez, felizmente, muitas e variadas coisas na sua vida, entre as experiências mais directas de criação e as responsabilidades dedicadas ao estudo, ao ensino ou à programação e propiciação dessa criação. Para além das suas publicações – *O desejo do teatro* (2003), *O desejo do teatro: O instinto teatral como dado antropológico* (2003), *Lutar para dar um sentido à vida e O fantoche que ajuda a crescer* (com Filipa Baganha, 1989), *Perspectivas psicopedagógicas de expressão dramática nos jardins-de-infância* (com Maria Alice Guimarães, 1986), *A viagem* (1983), e ainda os *Cadernos do Rivoli* que organizou ou promoveu –, criou e dirigiu o Festival Internacional de Marionetas do Porto (FIMP) a partir de 1989, foi responsável pelo Departamento de Artes do Palco da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, exerceu actividade docente no curso de Estudos Artísticos da



Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e integrou, com empenhada paixão, a Direcção Artística da Associação Comédias do Minho, com sede em Paredes de Coura. Este fazer e esta curiosidade recordam a afirmação quase desesperada de *Era preciso fazer as coisas*, o título do comvente documentário realizado por Margarida Cardoso em torno da criação de *Tio Vânia*, encenado por Nuno Carinhas e apresentado no Teatro Carlos Alberto em Novembro de 2005, no qual a Isabel participou como actriz. Enquanto registo informado e lúcido, comvente também, de uma experiência, este relato da sua – que, afinal de contas, também foi nossa – aventura como directora do Rivoli Teatro Municipal afirma-se doravante como um material indispensável para muitas outras histórias e reflexões que as curvas do futuro ainda nos permitam.

Actores errantes de oitocentos

Guilherme Filipe



< Teatro Infantil - Teatro de Feira - sob a direcção dos Irmãos Dallot - montado nas feiras das Amoreiras e Belém na década de 1870 (Revista ABC, 1928-08-19, p.15).

A vida errante de companhias ambulantes

Esta é uma existência que se documenta nos arquivos do Ministério do Reino (MR) ou dos Governos Civis, organismo que assumiu a responsabilidade do licenciamento dos espectáculos após a reforma administrativa de 1869. Com contornos literários, D. João da Câmara (1902: 5-6) fez-lhes o retrato em "A Farândola", com pinceladas evocadoras de *El Viaje Entretenido*, de Rojas (1572 - 1635), ou do *Roman Comique*, de Scarron (1610 - 1680) ou das pinturas de Karel Dujardin (1626 - 1678). Calcorreando as estradas, carregando os pertences, "a transferência para qualquer terra era uma perfeita caravana composta de dez carros de bois ou carroças, cheias de cenário, mobiliário, (...) a cavalo, por montes e vales, desde Chaves a Bragança. Toda a companhia montada em burros e cavalos dava a impressão d'uma *troupe* de ciganos" (Cabral 1923: 35-36). O desenvolvimento da via-férrea amenizou as dificuldades de transporte, mas ampliou o seu campo de actuação, definindo com mais acuidade uma rota dos palcos.

E quando o animatógrafo, entrou, pela novidade, nos hábitos das populações, e, pela receita, nos bolsos dos empresários dos teatros locais, às companhias de província não lhes restou outra alternativa senão retornarem à construção dos seus teatros-barraca, os *chalets*, de madeira e tela, da tradição feirante, como forma sobrevivência.

Apesar da instabilidade social provocada pelas invasões francesas ou pelas guerras liberais, o território português foi visitado, ao longo do século XIX, por grupos de

profissionais, nacionais e estrangeiros, que colmataram a necessidade da diversão popular. Companhias dramáticas, líricas (de Zarzuela), circenses (ginastas e acrobatas), circos de cavaleiros com espectáculos de pantomima, teatros de marionetas, em palcos públicos ou nos recintos de feira, extasiaram olhos ávidos de emoções. A par das corridas de touros, o público entusiasmou-se com a exposição de animais domésticos e amestrados, com as feras enjauladas, em jardins zoológicos ambulantes. Propostas de outras realidades distantes, apelos ao exotismo de "ratas indianas", num vultoso de sensações pitorescas económicas, acedendo a barracas de ilusões ópticas - panoramas, cicloramas, cosmoramas -, filhas de Daguerre, proporcionavam viagens inimagináveis. A ciência dos jogos da física e química causou tanto espanto popular quanto as aberrações, gente que exhibia publicamente as suas deformidades para não ter que mendigar o sustento diário nas ruas.

A ideia de actividade cultural centrada em Lisboa cai pele base quando confrontamos os pedidos de licenciamento das companhias itinerantes. Em 1861, chega ao Ministério do Reino o requerimento de "Maria Augusta Bessa Lopes, directora da denominada Companhia Lopes", apensado do parecer do Governador Civil de Beja, pedindo "licença por um ano para dar representações em qualquer Teatro do Reino"¹. Uma das muitas companhias de declamação que percorreram as províncias, viajaram até às ilhas, levando o Teatro a uma população rural. A legislação de 1860 define

¹ A 26 de Junho de 1861. Arquivo Nacional Torre do Tombo - ANTT / Ministério do Reino - MR) / Direcção Geral da Instrução Pública - DGIP, L.º 20, n.º 596).

Guilherme Filipe é actor e encenador, formado pela Escola Superior de Teatro e Cinema, e fundador do Grupo Persona. Integrou como investigador o Centro de Estudos de Teatro, é Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com uma dissertação sobre a Companhia Rafael de Oliveira e prepara actualmente o seu doutoramento na mesma área científica.

>
Cartaz de
O Marquez de Pombal,
pela Sociedade Dramática
Empresária, companhia
do Teatro Chalet
Dramático, de
Constantino de Mattos
(finais do séc. XIX).

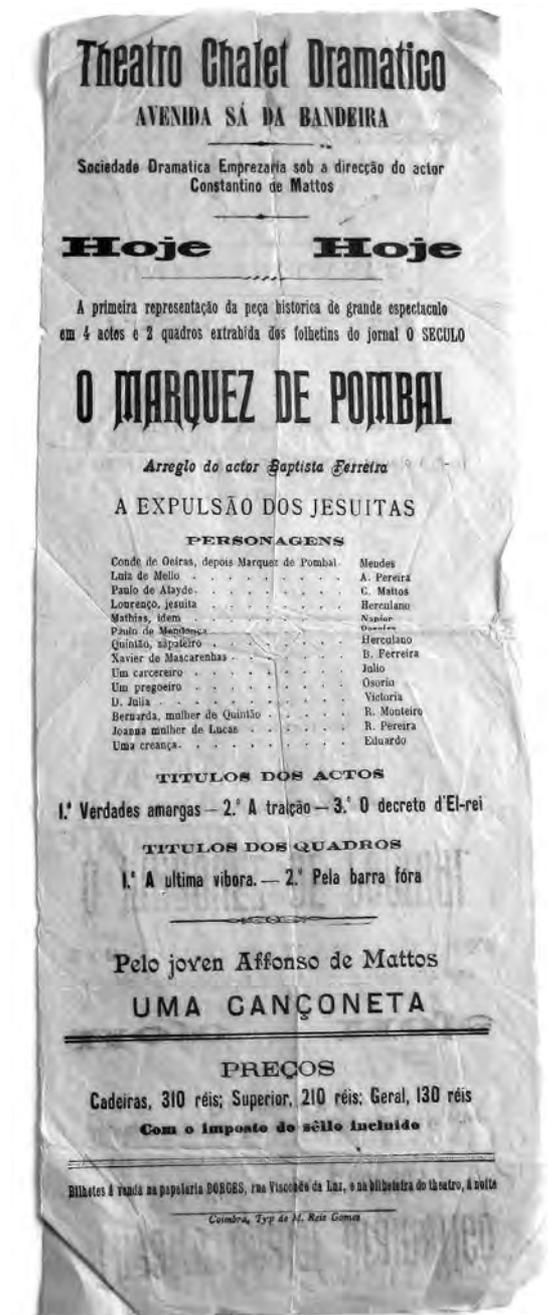
que a Direcção-geral de Instrução Pública superintenda os teatros, nomeie delegados provinciais e execute um censo teatral: cadastram-se teatros públicos e particulares e os artistas que neles representam, fazem-se estatísticas, organizam-se mapas de peças, de exploração teatral e de rendimento, sem excepções. O expediente teatral aumenta e, ainda que haja fugas ao licenciamento, constatam-se companhias de província com actividade duradoura: as de André Augusto Xavier de Macedo, de Francisco Fernandes, de Agostinho Moreira dos Santos, de Joaquim da Silva (os Silvas de Évora), ou de Romão José Martins, entre muitas.

Paradoxalmente, na segunda metade de oitocentos, em Portugal, "os orçamentos domésticos, na sua maioria, se equilibravam, quando não fechavam com *superavit*, enquanto o do Estado acusava *deficit*" (Peres 1935: VII, 383). Compreende-se a razão da quantidade de oferta de divertimentos populares, ainda que Ramalho Ortigão ou Fialho de Almeida lhes encontrem pouca qualidade cultural. Mas é o espaço interclassista da feira franca que permite a afluência democrática aos espectáculos de Arlequins (pantomimas) de Joaquim da Costa Oliveira (1850); de funâmbulos como os Dallot (1863); de prestidigitadores como Manuel Sanches Lara (1866-8) ou Eliza Herrero (1868); de figuras de cera de Sebastião Malaganiga (1862-8), de Luis Cavana (1863), ou de Anna Doysk (1865); de teatros de marionetas, de Ellenberg e Marchand (Teatro Mecânico, 1858-9), de Francisco da Costa (1864), de Frutuoso de Sousa ou de Francisco Aranda (1868); de aberrantes mulheres barbudas, de Casimiro Alsina e a "Cabeça Falante" (1868), de Antoine Giffroy exibindo a filha "de 4 anos que pesa 140 quilogramas"². Um caleidoscópio emocional, culminando em pirotecnia nocturna, ambiente de fortes cores musicais, por orquestras roufenhas interpretando polcas, mazurcas, e outras modinhas, como testemunha Júlio César Machado e a sua geração boémia.

Os teatros-barraca das feiras francas

Construções de madeira e lona, propriedade de, entre outros, o Araújo, o Vilar, ou o Palhares, em que o mais notável, opina Matos Serqueira, era o dos irmãos Dallot. Filhos de funâmbulos, Joseph, Charles e Julie, vieram actuar a Portugal por volta de 1845, escriturados no Circo de Madrid, dirigido por Paul Laribeau. São referenciados os "intermédios" de Mr. Dallot, de parceria com Mr. Ratel, em anúncios publicados no *Diário do Governo*, entre 15 de Março e 1 de Dezembro de 1845. Partiram para Espanha e Inglaterra, conquistando renome como ginastas e acrobatas, e, de regresso a Portugal, terão trabalhado na praça do Salitre, possivelmente para Hipólito Tournour (1858-1860), seguidamente na do Campo de Santa Ana, para Francisco Rodrigues Alegria, e, ainda, no Circo Price.

Encontramo-los definitivamente em Portugal, por conta própria, em 1863. A 9 de Outubro, Joseph Dallot requer a primeira licença "para dar espectáculos ginásticos em diversos theatros do Reino"³. Em 1868, o licenciamento



alarga-se a novas actividades, "pelo tempo de 6 meses, para dar espectáculos públicos de ginástica, teatro mecânico, física recreativa, cosmorama e outros próprios de circo, em diferentes terras do Reino"⁴. Por esta altura, os Dallot construíram o seu próprio teatro-barraca, deambulando por feiras e romarias, representando "comédias ingénuas entremeadas com as habilidades do célebre cavalo elástico (...) *O Mosca* e com as graçolas e as truanices do Joaquim Confeiteiro, que ficou célebre na personagem do Malhão, no *Processo do Rasga*, e que foi durante muito tempo o palhaço preferido do Teatro Infantil das Amoreiras" (Sequeira 1967: 251). Percorreram o país de norte a sul, deslocaram-se à Madeira e aos Açores, e foram a grande atracção feirante.

José Dallot – que falecerá, em 1906, em Santarém – casou e teve uma filha, Estrela Dallot, que foi actriz em companhias ambulantes (a de Oliveira Tainha, e a

² ANTT, Governo Civil de Lisboa, copiador n.º 75/67 – 88/72, NT 184, reg.º n.º 56, de 01.07.1868.

³ ANTT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, L.º 22, n.º 1036.

⁴ Governo Civil de Lisboa (ANTT), copiador n.º 75/67 – 88/72, NT 184, reg.º n.º 39, de 28.05.1868.

<
Actor Eduardo de Matos,
filho de Constantino
de Matos
(Acervo Álvaro de
Oliveira).



>
Cartaz publicitário da
Companhia Dramática
Lisbonense, dirigida por
A. Cândido de Oliveira,
para o Teatro Taborda, em
Abrantes (data incerta).

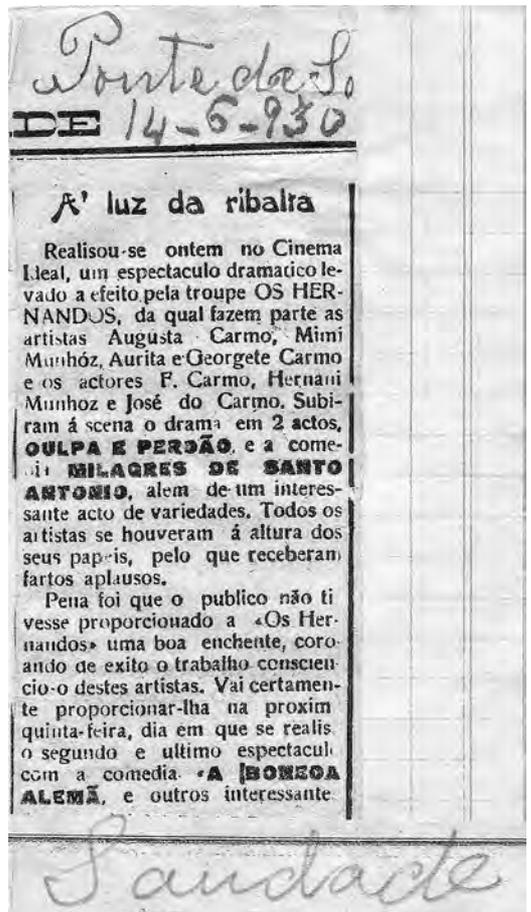


>
Recorte jornalístico
noticiando a Trupe Os
Hernandos, em Ponte de
Sor, em 14.06.1930. Trata-
se da família Carmo e
Muñoz. (Acervo de Eunice
Muñoz).

A descoberta dos "segredos da pista e do palco" principiou desde criança, na companhia infantil dos Dallot, onde "debutou e onde, por vontade do pai, alternava o trabalho, exibindo-se como acrobata e como artista dramático na mesma noite" (Dubini 1925: 1-2). Com gosto, aprendeu música, ganhou recursos e tornou-se num elemento de grande valor em qualquer grupo. Na Companhia Tainha conheceu Isabel, neta dos empresários, de quem teve descendência ligada ao espectáculo: a actriz Auzenda de Oliveira, vedeta de operetas e zarzuelas em 1920.

Constantino de Matos, que aos 14 fugiu de casa, na companhia ginasta dos Louradores, estreou-se na companhia dos Dallot, na feira do Campo Grande, n' *O processo do rasga*. Representou as peças do repertório feirante, desenvolveu qualidades artísticas e fez-se actor. Quando deixou os Dallot, formou a Companhia Dramática Societária, o agrupamento mais bem organizado do seu tempo, dizia-se. Possuiu um Teatro-Chalet – onde Ângela Pinto chegou a representar (Câmara 1906: 81) –, por pouco tempo. Um incêndio destruiu-o, em Estremoz, em 1913. O temperamento de lutador fê-lo continuar, com o apoio da família teatral que constituíra, das filhas Leontina e Adelina de Matos e dos filhos Eduardo e Afonso de Matos. O casamento das filhas e a partida dos filhos para os teatros da capital levaram a que, cansado, Constantino de Matos deixasse a vida itinerante e se tornasse comerciante em Castelo Branco.

Domingos Cândido da Silva, o sempre jovial – "a mocidade nele era perpétua"⁵ –, foi um cómico apreciado em toda a província, e considerado o melhor dos escudeiros das mágicas; fora o "Mirundela" d' *O processo do rasga*, na companhia de José Dallot, na feira do Campo Grande em Lisboa. Inicialmente de sociedade com Santos Carvalho, formou a Companhia do Teatro Lisbonense, que durante 12 anos percorreu o país, representando no seu próprio teatro-barraca, que construía de cada vez que assentava arraiais. As referências ao Teatro Lisbonense remontam



à última década de oitocentos, acompanhando o movimento das feiras.

Em 1906, o actor Domingos funda *O actor errante*, pequeno e modesto periódico, subtítulo "quinzenário cosmopolita", em que se abordam assuntos diversos,

⁵ *Jornal dos teatros*,
31.03.1918: 5.



<
Foto da Companhia Moiron, c. 1950, tirada no palco do Teatro Desmontável Moiron. Sentadas: Fátima Moiron, Felisbela de Andrade, Anita Moiron, Mary Custódia, Maria Teresa de Andrade, Armanda Moiron. Em pé: Emilio Moiron, Humberto de Andrade, Paulo Moiron, Armando Venâncio, Artur Caldas, Ponto [nome desconhecido] (Acervo de Armando Venâncio)

destinados a um público eclético de assinantes. Foi o "jornal dos errantes, daqueles que se arrastam de cidade em cidade, trabalhando sempre para poderem viver modestamente e com honra! É nele que nós distraímos o nosso espírito, é nele que publicamos as nossas impressões e que descrevemos a nossa vida de teatro"⁶. Um periódico próprio de companhia de província parece-nos novidade e caso interessante no panorama português. Conhecemos os que abordam o espectáculo, jornais de especialidade, edições para artistas profissionais ou amadores, mas especificamente feito por actores itinerantes, ele próprio também itinerante, e de pretensões nacionais, afigura-se-nos caso único.

Com a dissolução da companhia em 1913, o actor Domingos recusa ser escriturado em teatros fixos; nem mesmo Afonso Taveira o demove. O gosto pela vida errante fê-lo preferir a proposta de Constantino de Matos, com quem fica até 1918. A morte pôs fim a 40 anos de glórias e contrariedades, de felicidade e desânimo, numa vida ambulante cansativa e desgastante.

Aventuras e desventuras de uma companhia de província

Grosso modo, a gestão empresarial dos itinerantes baseia-se na estrutura familiar⁷. Em relação às companhias de província, essa estrutura psicossocial fundamenta a interligação entre a vida profissional e a social dos seus componentes. A coesão do agrupamento é um factor de sucesso público; cada componente contribui para o bem comum, exibindo o seu talento em palco, e coadjuvando nas tarefas rotineiras de bastidores: tanto se "passam" os papéis, como os fatos e os cenários. Agrupamentos unifamiliares ou plurifamiliares, as companhias organizam-se em sociedades artísticas⁸. As receitas provêm dos espectáculos realizados, condicionando os societários – espécie de cruzamento genético de cigarra e formiga

lafontainiana –, a uma vida "de judeu errante", pasto do anedotário de autores e actores memorialistas e de outras inventivas rocambolescas.

As companhias possuíam cenários próprios, segundo as peças representadas. O enquadramento cenográfico possuía a importância da assinatura de um cenógrafo (ainda que de modesta extracção). Graças à tipificação da iconografia cénica, as "vistas" podiam ser reutilizadas em outros enredos, concordando com o ambiente requerido. Era conveniente possuir vistas de sala, - burguesa ou nobre-, de cárcere, de praça pública, de bosque, de mar, e de tudo o mais que o investimento pudesse pagar. Igual princípio se aplicava ao figurino, propriedade de cada artista, o qual se compunha de peças basilares, consoante as tipologias interpretadas. Tal permitia uma multiutilização em espectáculo, segundo um padrão de bom senso e de bom gosto, consoante os critérios de propriedade, definidos pelo ensaiador ou director de cena.

Vestir com graça, com naturalidade e com bom gosto é qualidade fundamental do actor, o que quer que represente. Meio caminho andado para a vista do espectador, "o actor e a actriz precisam tornar-se modelos, porque estão à luz da ribalta, durante muito tempo, em exposição perante um público inteiro, onde há muitos artistas e muitas pessoas de bom gosto" (Bastos 1994: 154). Qualquer societário possuía guarda-roupa base, de uso formal ou quotidiano, e sapataria a condizer. Casaca, sobrecasaca ou fato completo, equivaleria a vestir um conjunto de personagens masculinas de "actualidade", desde o jovem galã ao pai de família; o guarda-roupa das actrizes incluía espécies segundo o seu "naípe". As pupilas do senhor Reitor, como as Rosas do Adro, e outras figuras de zarzuelas importadas, aformoseavam-se no colorido das mondadeiras minhotas⁹. Burguesas em tafetá, aristocracia em veludo, e, para vestir semanticamente a "ingénua", bastava um vaporoso vestido claro. Os apêndices capilares provêm de cabeleireiros alugadores de postiços,

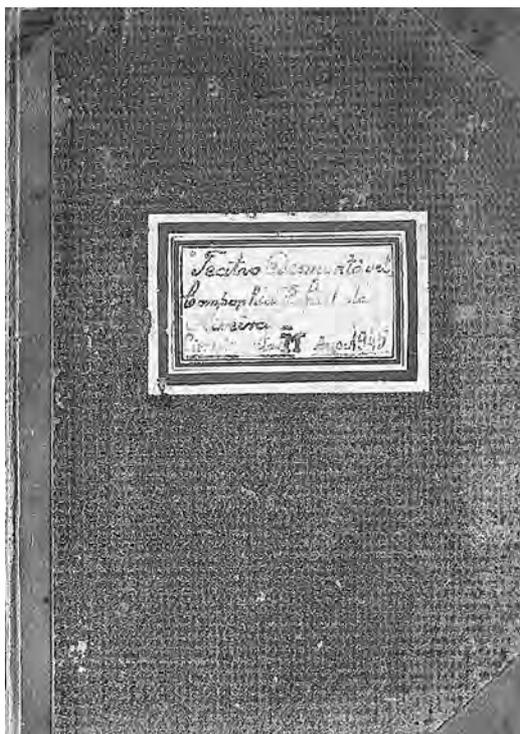
⁶ *O actor errante*, Ano 3.º, n.º 56, Edição de Guimarães, 08.11.1908: 1.

⁷ Muitos actores casam entre si, ou vivem uniões de facto. As empresas artísticas afiguram-se prolongamentos dos consórcios matrimoniais, criando um património comum. Maria Matos – Mendonça de Carvalho, Rey Colaço – Robles Monteiro, Brunilde Júdice – Alves da Costa, entre tantas, são exemplo de estruturas empresariais familiares que praticaram itinerância artística.

⁸ "Artísticas", por se tratarem de associações de profissionais, ou "da arte".

⁹ A zarzuela original de Carlos Arniches e Asencio Más, *Um puñão de rosas*, teve imitação de João Solter, com o título de *Rosas de Nossa Senhora*; de aragonesa acomodou-se minhota.

<
Capa do Livro de Contas
da Companhia de
Rafael de Oliveira
(Companhia de província),
de 1945 (Acervo Álvaro
de Oliveira).



Afonso de Matos,
filho de Constantino de
Matos. Foto oferecida a
Rafael de Oliveira, na noite
da sua Festa Artística, em
30.03.1933. Um gesto
tradicional de amizade
praticado entre actores de
então (Acervo Álvaro de
Oliveira).
>



em que sobressai a Casa Vitor Manuel, de Lisboa. Perucas, barbas e postiços são tropos da psicologia dos papéis: a sagesa das cãs do ancião, o bigode façanhudo do fanfarrão, as volumosas patilhas de regedores e outros rurais, ou a finura negra do bigode que delinea o lábio do cinico, e define o esgar predador de ingénuas órfãs desvalidas. Códigos que o tempo apagou.

A tradição familiar desenvolve a transmissão interpretativa, herdando os jovens actores, não só os "papéis", como o respectivo figurino, quando o real envelhecimento do primitivo intérprete obste ao desempenho de tipos desenrugados. Nestas companhias, o vedetismo não tem cabimento, mas manifestam-se crises de personalidade; o espaço emocional da vida errante aumenta a sua intensidade. A passagem de testemunho era a evolução natural, correspondia ao lema "filho és, actor serás". Os jovens galãs transformavam-se em centrais, até que a idade lhes conferisse o estatuto de *pater familias*, assim como as ingénuas evoluíam em damas centrais e aposentavam-se em velhas matriarcas.

Para um actor de província, vida social e a profissional são uma e a mesma coisa. Antecedendo a instalação da companhia, já o director estabelecera contactos com as autarquias para licenciamento do recinto e construção do teatro-barraca. Quando o grupo se deslocava com "armas e bagagens", procedia-se à ocupação das casas alugadas, conforme a necessidade das famílias societárias, que as mobilavam com objectos pessoais, transportados em conjunto com os pertences teatrais. Em seguida, o director da companhia efectuava visita de cortesia pelas redacções locais, sugerindo, a troco de um lugar cativo de plateia, o apoio jornalístico na divulgação de um reportório pensado, diziam, para um público merecedor de toda a consideração e estima de quem lhe dedicava o modesto labor de divulgador da Arte de Representar. A primeira abordagem promocional antecedia o contacto com empresários locais (teatros, agremiações, casinos, cafés-

concerto), potenciais contratadores de espectáculos suplementares, complemento do calendário, além das terças, quintas e sábados, tradicionais dias de representação.

Enquanto isso, o elenco fazia o *passacalle*, prolongado passeio pelo Rossio, espaço de confluência do público-alvo. "Já cá estão os cómicos!", ouvia-se. A companhia distribuía sorrisos, cumprimentos, entabulava conversa; trocavam-se recíprocas saudades de anteriores visitas, expressava-se o desejo de voltar a deliciar quem sempre tão bem os recebera. Fórmulas simples de prospecção de público. E o contacto prolongava-se na impressão de "programas" e bilhetes em gráficas locais, na sua colocação no comércio de maior afluência – barbearia, mercearia, botequim –, antepassados das contemporâneas *ticket lines*. Garantia-se assim o bom acolhimento, o sucesso da temporada, e, no entrosamento quotidiano, fomentavam-se laços afectivos de saudades prospectivas de regresso.

A estadia dependia do licenciamento camarário – períodos de três meses, com possível renovação – e da afluência de público. O sustento de todos advinha da quantidade e qualidade do reportório, variado, e do gosto popular; exigindo, portanto, uma carteira de espectáculos tocando diferentes inteligências emocionais, e valorizando os dotes artísticos dos seus intérpretes. Ainda que houvesse cortes textuais, ou se desdobrassem personagens, as "peças de grande espectáculo" exigiam um elenco adicional de figurantes e pequenos papéis, recrutados entre os amadores locais, conhecedores praticantes desse reportório, levado à cena nas colectividades. Actores "dilettantes" e "da arte" criavam laços artísticos: constituíam grupos de amadores, dinamizavam a sua formação técnica e contribuíam para a literacia do público. É manifesta a postura crítica, tantas vezes exacerbada, sempre que uma companhia profissional visitante não cumprisse os requisitos essenciais, quando os seus amadores os haviam já superado. Curiosidades bairristas tornadas públicas pelos Buritys de província na imprensa local!



A qualidade da vivência social destes forasteiros dramáticos, indo à missa, levando os filhos à escola, auxiliando as instituições de solidariedade, conferia-lhes, à luz do dia, o estatuto de amigos queridos, que sob a luz da representação sofria a transfiguração própria da arte de Talma. Eis o fascínio deste teatro popular! E qualquer "cabo de companhia" conhecia as regras de mercado, especificamente diferentes das praticadas pelas companhias de itinerância pontual de fim de temporada urbana. As feiras e o verão eram propícios ao repertório ligeiro, do agrado do ruidoso público da geral. Para ele, se exibiam mágicas e operetas, comédias, farsas e finais de espectáculo ao estilo *Folies Bergère*, pomposa designação para simples variedades: monólogos chistosos, canções melodicamente atractivas, de líricas brejeiras, com vislumbres de tornozelos e decotes ousados. Mas era com o frio do Inverno, que apeteciam os dramas pungentes e as novidades, entretanto ensaiadas: conflitos humanos de fácil identificação, um teatro sentido, de vidas sofridas, um teatro convidando os "amantes da arte" a fruírem um espaço comunitário de exibição do gosto artístico e do desejo de prestígio local.

Entre a cidade e as serras, numa visão pretensamente cosmopolita e elucidada, a crítica lastimava que subissem à cena dramas passadiços, sem interesse educativo, mas reconhecia inevitavelmente que a modernidade teatral não atraía o sentir da população rural, condicionando as companhias aos mesmos temas por sobrevivência. O teatro era uma "indústria", levada com rigor e convicção de bom senso, sem estéticas de gosto requintado, um luxo para intelectuais. Os melodramas de importação francesa, e os de criação nacional, eram acolhidos com desvelo; adaptações folhetinescas, lidas e ouvidas, sofriam-se na compaixão de quem se reconhece nas agruras de amores propícios, de gaiatos traquinas, órfãs e ceguinhas, ou nos funestos, de Teresas de Albuquerque, de Rosas do Adro ou de outras sofredoras. O júbilo chegava com as comédias

de costumes, com a magia das oratórias, com as *feeries* dos velhos tempos das mágicas do Salitre, do Ginásio, das operetas do Trindade, dos *vaudevilles* e melodramas do Apolo e mais as ingénuas revistas de produção regional. Uma literatura popular, publicada por livreiros e editores, constituindo "bibliotecas dramáticas populares" e coleções de "teatro escolhido", reportórios acessíveis para "salas e teatros particulares", destinado a "artistas e amadores", com garantia de "gerais aplausos" e "agrado certo". E o público acorria a comprar o bilhete, consoante a possibilidade e o interesse pelo enredo, ávido de compartilhar os dramas de honra dos seus pares serralheiros, marinheiros, gente de labor proletário, paradigmas de um sonho democrático de liberdade, confluências de anarquistas, socialistas e republicanos, uma sociedade desenvolvida a partir da regeneração liberal, que acreditava no valor do trabalho, no dever de cidadania e no progresso pela educação. E, no fim, aplaudia sonoramente a "ingénua" e apupava com dobrada veemência o "vilão": era o delírio da geral, dos sempre vibrantes *Enfants du Paradis*.

O que motivava estas gentes do teatro a sentirem prazer nesta vida errante, de vicissitudes óbvias? Amor incondicional pela Arte de Talma, transmitida pela tradição geracional? Desejo de uma vida de liberdade, que a cidade lhes coarctava, impondo-lhes uma concorrência mesquinha e uma diminuição do espaço de actuação? Adelina Abranches confessa-se: "Meti-me em comboios abjectos, que me deixavam tão mascarrada como qualquer limpachaminés. Conheci o prazer das grandes ovações e o travo das pequeninas insídias. Mas deixá-lo. Diverti-me. Que de recordações trouxe dessa minha primeira 'escapada' por terras das nossas províncias! Que motivos de beleza surpreendi em muitas voltas de estrada! Beleza, que eu estava longe de sonhar que existisse por todo esse Portugal fora!" (Abranches 1947: 84).

Referências bibliográficas

- ABRANCHES, Adelina (1947), *Memórias de Adelina Abranches: Apresentadas por Aura Abranches*, Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade.
- BASTOS, Sousa (1994), *Dicionário do Theatro Portuguez* (1908), Lisboa, Editorial Minerva, edição fac-similada.
- CÂMARA, D. João da (1902), "A Farandula", *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, n.º 1.
- (1906), *Ángela Pinto: Esboços, homenagens e apreciações críticas*.
- DUBINI, Carlos (1925), "Gente de Teatro", *Jornal dos teatros*, 06.09.1925: 1-2.
- ENVIÁ, Manuel (1947), *Coisas de Setúbal: Prosas regionais*, s.l., s.n. (Setúbal: Tip. Simões).
- NORONHA, Eduardo de (1919), "Folhetim, Teatro, Barracas de Feira", *Diário de notícias*, 21.10.1919: 1.
- PERES, Damião (dir.) (1935), *História de Portugal*. Edição monumental, Porto, Vol. 7.

<
Gabriel e Lusbel ou a Vida do Taumaturgo, oratória de Braz Martins, com música de Ângelo Frondoni. Partitura manuscrita pertencente ao espólio da Companhia Rafael de Oliveira.

<
Teatro desmontável da Companhia de Rafael de Oliveira (c. 1950, local desconhecido).



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 13 e 14 da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Junho e Dezembro 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: