

Sinais de cena 13

APCT | Associação Portuguesa de Críticos de Teatro | Junho de 2010



Ao Paulo Eduardo Carvalho que nos deixou tão só a 20 de Maio de 2010

por Maria Helena Seródio

Um deus - um deus solar - de coração gentil, de invulgar saber e lucidez, de uma incomparável força anímica, de uma rara generosidade e com as emoções à flor da pele, esteve entre nós durante alguns - mas muito poucos - anos.

Quem ele, de facto, era, o que fazia por todos nós, sabíamos-lo bem. Quando o nomeávamos, entre nós, sabíamos que o seu nome era uma "senha" que criava um laço quase secreto que nos ligava, por mais diversos que fôssemos. Era um privilégio a que acedíamos, que nos foi dado partilhar, e que agora se rompeu de forma violenta e tão injusta!

A sua ausência vem amputar em nós essa parte de nós mesmos: a que construíamos com ele e por ele. Porque nos inspirava para o melhor, porque nos ajudava a ultrapassar-nos, sempre na demanda de uma perfeição que - muito provavelmente - só ele conhecia nos seus contornos exactos.

É difícil acreditar que, em momentos de dúvida, tristeza e aflição - pelas mais diversas desrazões da vida - não lhe possamos voltar a telefonar para ouvir a sua voz que ele modulava tão bem entre a compreensão solidária e o entusiasmo vibrante com que se dispunha a refazer connosco o mundo.

Tudo o que era belo e bom o fascinava, nenhuma arte lhe era desconhecida ou indiferente: com elas convivia e nelas sabia ler a perfeição das coisas e a solidez dos afectos.

Foi arquitecto luminoso de muito do que de melhor fizemos nos últimos anos: nas Faculdades de Letras das Universidades de Lisboa e do Porto, na Associação Portuguesa (e Internacional) de Críticos de Teatro, no Centro de Estudos de Teatro da FLUL, no Centro de Literatura Comparada Margarida Losa, em muitas outras associações nacionais e estrangeiras, e, enfim, e sobretudo, na revista Sinais de cena: a criação linda que em grande parte lhe cabe e onde a sua memória - e o seu coração - perdurarão enquanto ela puder existir.

Oxalá esse seu transbordamento radioso - que o colocava acima dos melhores - possa continuar a habitar as nossas almas por muitos anos, e que a sua voz amorosa - que dificilmente se calará em nós - nos inspire a superarmos a nossa pequenez e, se possível, nos conduza ao que ele se esforçou tanto por construir: um mundo em que o saber, a competência, a beleza, o amor íntimo e poderoso fossem as leis do eterno movimento.

Ao nosso Paulo, ao meu (por pouco tempo) discípulo e (por muito mais tempo) professor cintilante, ao meu companheiro electivo de tantos momentos bons e maus, permitam-me que lhe dirija a palavra pela voz do poeta Manuel Gusmão para nele identificar o símbolo absoluto da minha rosa:

*escura floresta
e selvagem, a rosa
chega às margens da luz.
desencontrados ventos
a fazem girar
sobre o seu centro
em movimento.
A metade do caminho
da nossa vida, dirá:
toda a esperança te
é exigida, coração
que deflagra.*




Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 13, Junho de 2010

Propriedade	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
Direcção	Maria Helena Seródio
Conselho Redactorial	Fernando Matos Oliveira, João Carneiro, Miguel Falcão, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rita Martins, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda
Conselho Consultivo	Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan António Hormigón, Luiz Francisco Rebelo, Maria João Brilhante, Michel Vaïs, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Alessandro Tinterri, Alexandra Moreira da Silva, Anabela Mendes, Christine Zurbach, Constança Carvalho Homem, Diana Dionísio, Fernando Matos Oliveira, Filipa Malva, Francesca Rayner, Gonçalo Furtado, Hélder Wasterlain, João Carneiro, José Alberto Ferreira, Lidia Kosovski, Lucas Cureau, Maria Helena Seródio, Marta Oliveira, Micaela Barbosa, Nuno Carinhas, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Silvina Pereira.
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@fuselog.com
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31 1069 - 153 Lisboa www.apcteatro.org CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade 1600 - 214 Lisboa Tel. Fax: [351] 21 792 00 86 estudos.teatro@fl.ul.pt www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm
Edição	Edições Húmus
Impressão	PapelMunde, SMG, Lda.
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	1000 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR 

Índice

Editorial

sete | Travessias imprescindíveis | Maria Helena Serôdio

Dossiê temático

nove | Do prémio e da crítica | Rui Pina Coelho
dez | Novas maneiras de lidar com a arte e a vida: Pirandello e Jorge Silva Melo | João Carneiro
doze | Geometrias humanas: Os figurinos de Bernardo Monteiro | Alexandra Moreira da Silva
quinze | Entrega absoluta à trepidação do texto | Constança Carvalho Homem

Portefólio

dezassete | Mário Barradas: Para um retrato do criador teatral | Christine Zurbach
José Alberto Ferreira

Na primeira pessoa

vinte nove | Nuno Carinhas: Sobre levantamentos e outros pronunciamentos | Alexandra Moreira da Silva
Paulo Eduardo Carvalho

Em rede

quarenta e um | *O percevejo – Revista de teatro*: Do papel ao virtual | Lidia Kosovski

Estudos aplicados

quarenta e cinco | Joana Providência: Espaços da coreografia do corpo (1989-2009) | Marta Oliveira
Gonçalo Furtado
cinquenta | O corpo cómico em *Esse tal alguém*, de Teresa Rita Lopes | Lucas Cureau
cinquenta e seis | Que farei com estes clássicos? | Silvína Pereira
sessenta e um | A arquitectura dos conceitos:
A "invenção da teatralidade", por Jean-Pierre Sarrazac | Alexandra Moreira da Silva
sessenta e três | Futuristas na ribalta: Dos joelhos para baixo | Alessandro Tinterri

Notícias de fora

sessenta e nove	O Teatro Liyuan e a sua <i>Ópera de Pequim</i> : Percepções intuitivas de uma tradição artística oriental	Anabela Mendes
setenta e três	Dramaturgia cabo-verdiana: A "crioulização" como adaptação de textos dramáticos universais ao contexto do arquipélago	Micaela Barbosa

Passos em volta

setenta e sete	"Em Kleinseelen cantam-se tirolesas, ponto final parágrafo!"	Maria Helena Seródio
oitenta	Uma casa para D. Quixote (de Coimbra)	Filipa Malva
oitenta e quatro	O pensamento em acção: <i>Hannah e Martin</i> no Teatro Aberto	Francesca Rayner
oitenta e sete	Do texto e do contexto: Encenar hoje <i>O fim</i> de António Patrício	Christine Zurbach
noventa	Intérpretes solitários	Paulo Eduardo Carvalho
noventa e seis	Descer até ao fundo, onde está o escuro	Hélder Wasterlain
noventa e nove	O realismo está morto. Viva o realismo!	Rui Pina Coelho

Leituras

cento e três	A intimidade dos pequenos gestos	Nuno Carinhas
cento e cinco	Palcos libertados	Paulo Eduardo Carvalho
cento e dez	Por um teatro da palavra transfigurada	Fernando Matos Oliveira
cento e doze	Figurações identitárias da Irlanda em palcos portugueses	Maria Helena Seródio
cento e quinze	Compromissos éticos e inquietações estéticas	Paulo Eduardo Carvalho
cento e dezanove	Publicações de teatro em 2009	Sebastiana Fadda

Arquivo solto

cento e vinte e três	Sabe quem foi Manuela Porto?	Diana Dionísio
----------------------	------------------------------	----------------

Travessias imprescindíveis

Maria Helena Serôdio

Entrando no sétimo ano da sua existência e cumprindo com uma assinalável regularidade a sua publicação, a revista *Sinais de cena* marca o campo dos Estudos do teatro e das artes performativas em Portugal em três importantes vertentes: promove a investigação teórica, crítica e histórica (quer na secção "Estudos aplicados", quer no "Arquivo solto"), fomenta a análise de espectáculos, livros e edições *online* (em "Passos em volta", "Leituras" e "Em rede"), e orienta em dois sentidos vitais a atenção do leitor: por um lado, olhando as razões portuguesas, numa atenção aos artistas que entrevista ("Na primeira pessoa") ou que relembra através de um caderno de imagens ("Portefólio"); por outro, procurando um diálogo com realidades de fora que aqui são trazidas para a secção "Notícias de fora".

E esta bifocalidade repete-se também no "Dossiê temático" que, em Junho, nos fala do Prémio (e das Menções Especiais) da Crítica ao teatro português, mas que em Dezembro vem optando por reunir artigos sobre aspectos temáticos que geralmente derivam de iniciativas internacionais, organizadas ou apoiadas quer pela Associação Portuguesa dos Críticos de Teatro, quer pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

E esta convergência de esforços entre a Associação e o Centro é, sem dúvida alguma, uma preciosa mais-valia na medida em que mutuamente se enriquecem, promovendo – na esfera nacional e internacional – as pontes para uma justa e necessária internacionalização do teatro e dos estudos de teatro do nosso país. No debate em torno da *performance* (n.º 4), ou de Harold Pinter (n.º 6), na presente avaliação da ecdótica para os Estudos de teatro (n.º 8), na interrogação ao lugar (cada vez mais residual) da crítica de teatro, de dança, ópera e música no mundo de hoje (n.º 6), na inquirição – transversal – às relações entre "ficções dramáticas e cenográficas" (n.º 8), à articulação entre "corpos em palco e práticas cénicas" (n.º 10), ou à "violência no teatro" (n.ºs 10 e 11), entre outros passos da nossa publicação, foram sendo invocados pensamentos e práticas que desenham essas travessias e que colocam aspectos relevantes do nosso teatro – e das nossas artes performativas – em diálogo com algumas das questões candentes com que se debate hoje o teatro no mundo.

Mas essas travessias – geográficas, temáticas e artísticas – estão ainda presentes na publicação de algumas das conferências que o Centro de Estudos de Teatro

promove e de que a *Sinais de cena* dá conta de forma cuidada e – tratando-se de textos estrangeiros – em tradução. É que, para nós, a internacionalização não se esgota no "levar e trazer" como mercadorias a transaccionar em caixote fechado, antes exige e promove a nossa língua (e a nossa cultura) até no simples exercício de procurar os termos mais correctos, como ocorreu várias vezes no confronto com textos "díficeis" de Erika Fischer-Lichte, Alessandro Tinterri, Patrice Pavis, Aleks Sierz ou Marvin Carlson, entre outros. E agilizámos, entretanto, uma outra plataforma internacional com a nossa colaboração activa na criação e desenvolvimento da revista (*online*) *Critical Stages / Scènes critiques*, da Associação Internacional de Críticos de Teatro.¹

Nesta edição da *Sinais de cena*, com que abrimos o ano de 2010, gostaria de destacar os textos que explicam a atribuição do Prémio da Crítica a Jorge Silva Melo e as Menções Especiais ao figurinista Bernardo Monteiro e à encenadora e actriz Mónica Calle, bem como as análises de espectáculos pelos passos em volta de alguns dos palcos do Porto, Coimbra, Caldas da Rainha, Lisboa e Évora nos seus mais variados procedimentos artísticos e configurações dramáticas. Nuno Carinhas é-nos revelado – em discurso directo – "Na primeira pessoa" e Mário Barradas é recordado numa sequência de imagens do teatro que fez no seu trajecto pela descentralização cultural e artística em Évora. Do mundo lusófono chegamos um artigo sobre processos dramáticos em Cabo-Verde e um sobre a revista *O percevejo* no Brasil, mas também um artigo de um investigador em França sobre a dramaturgia de Teresa Rita Lopes. E de dramaturgia portuguesa fala ainda Silvina Pereira recordando a leitura de clássicos na Livraria Bulhosa e o trabalho – atento e metucioso – de Diana Dionísio a reconstituir o trajecto artístico de Manuela Porto, a *disease* que, pela primeira vez em Portugal, disse em público a *Ode marítima* de Fernando Pessoa (em 1938).

Na evocação das realidades teatrais noutros pontos do mundo, destaca-se o artigo de Tinterri que nos fala do futurismo italiano (e que, pela referência a Pirandello, não pode deixar de dialogar com o artigo de João Carneiro sobre Jorge Silva Melo) e uma passagem pela ópera de Pequim, pela voz de Anabela Mendes. Mas é na análise de questões teóricas e críticas que se colocam ao teatro em geral e, particularmente, ao teatro em Portugal que neste número vale a pena sublinhar o que aqui se escreve sobre livros: os de Jean-Pierre Sarrazac, mas, sobretudo, os

¹ Ver

<
 Júri da APCT 2009
 (Rita Martins,
 Alexandra Moreira
 da Silva, João Carneiro,
 Constança Carvalho
 Homem, Rui Pina Coelho)
 fot. Marta Pedroso.
 Júri
 e Jorge Silva Melo,
 fot. Marta Pedroso.
 >



<
 Júri
 e Bernardo Monteiro,
 fot. Marta Pedroso.
 >



Júri
 e Mónica Calle,
 fot. Marta Pedroso.
 >



recentes estudos e reflexões dados à estampa por José Oliveira Barata, Fernando Mora Ramos, José Luís Ferreira, Américo Rodrigues, Manuel Portela, Paulo Eduardo Carvalho e Rui Pina Coelho. Nesta atenção ao que entre nós se publica – e cumprindo rigorosamente o que os números de Junho da *Sinais de cena* vêm praticando – o destaque vai ainda para a lista de publicações que Sebastiana Fadda com infinita paciência e competência vai anualmente coligindo. Mas outra importante travessia (agora interartes) habita ainda este número da revista: a atenção ao "filme" de Tiago Guedes sobre *O mercador de Veneza*, encenado por Ricardo Pais no Teatro Nacional São João, e um artigo sobre as coreografias de Joana Providência.

Todas estas formas de cruzar territórios, que a revista integra e proclama, radicam em múltiplas formas de convergência e enlace, sem as quais a publicação não seria possível. Daí que não será por demais agradecer aos

que, de forma cúmplice e generosa, escrevem, traduzem, editam e revêem as provas, e que, nesse exercício, se encontram com os que, nas companhias de teatro, no precioso Museu Nacional do Teatro, nas suas próprias formas de fotografar, prodigamente nos oferecem a sua documentação, as suas explicações, o seu valioso contributo. Duas instituições nacionais merecem o nosso agradecimento muito especial pelo apoio que nos oferecem: o Instituto Camões e o Teatro Nacional D. Maria II. E de gratidão falamos ainda mencionando Jorge Salavisa que tantas vezes nos acolheu no seu belíssimo Jardim de Inverno (do São Luiz Teatro Municipal), como mais uma vez ocorreu para celebrar o Prémio da Crítica no passado dia 15 de Março. Travessias de lugares – artísticos, teóricos, críticos e institucionais –, mas também encontro de afinidades e afectos. Afinal, navegar é preciso, e viver também – sobretudo nestes enlances e nestas travessias.

Do prémio e da crítica

Rui Pina Coelho

Carlos Porto, co-fundador e Presidente honorário da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro até à data da sua morte em 2009, escrevia na introdução ao segundo volume do seu exemplar *Em busca do teatro perdido* (1973) que o "crítico não é um fantasma". Nesse mesmo texto considerava "infinitamente ridículo e extremamente cretino" o crítico que se isola do mundo e que se recusa partilhar "como qualquer outro cidadão-espectador a problemática do espectáculo teatral" (Porto 1973: 11). Eram declarações assertivas, património de uma crítica empenhada, de dimensão humanista, e de uma maneira comprometida de ver o mundo como um processo em construção. Eram declarações que denunciavam uma crença inabalável na relevância da crítica de teatro.

Hoje, querendo herdar a lição de Carlos Porto e o seu "espectadorismo activo" (*Ibidem*: 12), pugnamos por não ser nem fantasmas, nem ridículos, nem – já agora – cretinos. Porém, as circunstâncias actuais para a crítica de teatro mudaram de forma radical. Os suportes tradicionais para a sua publicação e divulgação mudaram, o seu papel e articulação com as estruturas teatrais mudou, os modos de fazer são hoje outros e as condições para o seu exercício mudaram tremendamente. Acrescentando drama a estas mudanças, um manifesto desinteresse pela crítica de teatro acompanhou toda esta mudança. Assim, navegando entre a estética, a história, a filosofia, a literatura e o jornalismo, a crítica não tem conseguido fugir àquilo que tem vindo a ser uma lenta e sufocante agonia.

Resistindo a este desencanto geral e apanhada na encruzilhada de uma caleidoscópica realidade teatral em permanente mutação, a crítica hoje enfrenta novos desafios e responde a novas necessidades. O crítico brasileiro Sérgio Salvia Coelho cria a estupenda imagem de um alfundegário num mundo sem fronteiras ou a de um "comentarista de futebol em um jogo de rugby" (Salvia Coelho 2009: 187-188). Salvia Coelho alerta também para a perigosa confusão da crítica com jornalismo cultural que "pressionado pela decadência do mercado da mídia impressa tem pouca energia para ir contra a maré do *marketing*. Primeiro, vem a publicidade paga, depois, a divulgação do que está vendendo bem e, por fim, se sobrar espaço, o pensamento crítico" (*Ibidem*: 196), para concluir que "humilhado pelos editores, que lhe negam espaço e pelos criticados, que lhe cobram o espaço negado, o crítico de teatro, este pobre

alfundegário sem fronteiras, estará sempre pronto a se maravilhar" (*Ibidem*: 197).

Preservar a inocência do espanto a que este crítico alude é tarefa árdua. Porque, entretanto, a crítica de teatro mudou-se para um bairro quase invisível, quase desnecessário, quase inexistente. Pessoalmente, julgo que a crítica de teatro, quando serve, serve para prolongar a vida de um espectáculo. Serve para o inscrever na coisa pública – para provocar a memória e espevitar a discussão. Serve para expandir a zona de impacto de um espectáculo. Não serve para ajudar a escolher.

É por isso que considero estes Prémios da Crítica de grande importância. Não são – é certo – objecto de transmissão televisiva nem são momento de grande gala; não trazem nenhuma fortuna pessoal aos premiados nem aos mencionados, e menos ainda aos membros do júri. Correspondem apenas aos belos objectos que entregamos na cerimónia pública que este ano, uma vez mais, pudemos realizar no esplêndido Jardim de Inverno do São Luiz Teatro Municipal (por especial cortesia do seu Director, o Professor Jorge Salavisa) e aos textos justificativos que os acompanham, e que publicamos na *Sinais de cena* – uma revista inventada (e mantida esforçadamente), imagine-se, por críticos de teatro.

Mas, por representarem um momento em que se voltam a discutir e a analisar espectáculos, encenações, percursos, interpretações, cenários e figurinos, enfim, por representarem um momento em que se volta a discutir teatro, estes Prémios da Crítica representam uma firme vontade da APCT em dar eco ao trabalho – cada vez mais difícil e feito em condições cada vez mais precárias, bem o sabemos – daqueles que se vão distinguindo, dos que vão perseverando ou dos que vão dando sólidos indícios de excelência e qualidade. Ano após ano. E para o ano há mais.

Referências bibliográficas

- PORTO, Carlos (1973), *Em busca do teatro perdido*, vol. 2. Colecção Movimento, Lisboa, Plátano Editora.
- SALVIA COELHO, Sérgio (2009), "O crítico pós-dramático: Um alfundegário sem fronteiras" in *O pós-dramático*, orgs. Sílvia Fernandes e J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva.

Novas maneiras de lidar com a arte e a vida

Pirandello e Jorge Silva Melo

João Carneiro



^

<>

Seis personagens à procura de autor, de Luigi Pirandello, enc. Jorge Silva Melo, Artistas Unidos, 2009
 (^ João Perry, Sylvie Rocha, Lia Gama e Matilde Coelho
 < João Perry, Lia Gama, Matilde Coelho e Miguel Rodrigues;
 > Lia Gama, Pedro Luzindo, Miguel Rodrigues e Matilde Coelho),
 fot. José Frade.



As duas peças de Pirandello que Jorge Silva Melo encenou em 2009 – *Esta noite improvisa-se* e *Seis personagens à procura de autor* – tratam de coisas como ciúmes, adultério, infidelidade, amor, desejo, sedução, violência física, emocional, psicológica e moral. São coisas que fazem parte da literatura universal, seja ela narrativa, em verso, ou dramática; fazem parte da boa e da má literatura, da antiga e da moderna, e fazem parte do cinema, da

televisão, dos *video clips* e das imagens da Internet.

Pirandello preocupou-se com estes assuntos e com outros assuntos igualmente complicados, que geralmente, e com razão, são arrumados mais para o lado da reflexão teórica; nomeadamente, ele preocupou-se com as relações entre a ficção e a realidade, entre a arte e a vida.

É fácil enunciar esta questão, que tem honras de assunto desde, pelo menos, Platão e Aristóteles. É muito



<
Esta noite improvisa-se,
de Luigi Pirandello,
enc. Jorge Silva Melo,
Artistas Unidos, 2009,
fot. Jorge Gonçalves.

mais difícil dar respostas interessantes, inteligentes ou convincentes para elas. Pirandello foi um dos autores que melhor o fez. Fê-lo com uma inteligência invulgar, e com um talento também invulgar. Fê-lo, também, com notável frontalidade. Nas suas peças, e não apenas nestas duas (embora estas duas sejam casos paradigmáticos), Pirandello não recua perante os assuntos, e fá-lo com uma mestria que só os grandes artistas conhecem. Não recua, também, perante as dificuldades do assunto, e expõe essas dificuldades fazendo delas matéria das suas obras. Em *Esta noite improvisa-se* e em *Seis personagens à procura de autor* não saímos com respostas banais para questões difíceis, mas saímos com maneiras novas e inesperadas de lidar com as questões. Saímos, também, com a certeza de que, sejam quais forem os argumentos tecidos sobre a relação entre arte e vida, entre ficção e realidade – no teatro, como nas outras artes, aliás, as diferenças não são tão grandes como podem parecer – a arte e a vida dos artistas fazem parte do mesmo universo, tal como no palco a personagem e o actor só têm um corpo. É aqui que estética e ética talvez se possam começar a cruzar,

e é com estas considerações que eu quero chamar a atenção das pessoas para um traço fundamental da obra de Jorge Silva Melo: *Esta noite improvisa-se* e *Seis personagens à procura de autor* são realizações extraordinárias, pela inteligência, pelo trabalho, e pela experiência acumulada de que são resultado. São muitas as virtudes destes espectáculos, da organização do movimento à utilização da música, da construção de ritmos ao trabalho sobre a palavra, da articulação das cenas às aparições, momentos que aproximam o teatro da epifania ou do milagre. Mas essas aparições, como aliás tudo o resto, não existiriam se, para Jorge Silva Melo, como para Pirandello as relações entre a ficção e a realidade, entre a arte e a vida, não fossem uma constante de um universo em que o corpo do artista e o corpo das personagens são só um; em que as dificuldades dos assuntos são também matéria da criação, são também matéria dessas aparições que nos permitem, de cada vez e muitas vezes, ficar convencidos de que temos maneiras novas de lidar com a arte e com a vida. E que isso seja real ou que isso seja uma ilusão é, de facto, a mesma coisa.

Geometrias humanas

Os figurinos de Bernardo Monteiro

Alexandra Moreira da Silva

>
O mercador de Veneza,
 de William Shakespeare,
 enc. Ricardo Pais,
 TNSJ, 2008
 (Sara Carinhas),
 fot. João Tuna.



Bernardo Monteiro, cujo percurso discreto se tem vindo a afirmar de forma segura no panorama do teatro português, muito particularmente desde a criação dos figurinos de *UBUS*, na encenação de Ricardo Pais (2005) e onde facilmente se reconhece uma verdadeira "cenografia à escala humana" (Pavis 1996:163), assina, em 2009, dois trabalhos bastante distintos no Teatro Nacional São João: *Tambores na noite*, de Bertolt Brecht, e *Breve sumário da história de Deus*, de Gil Vicente, ambos encenados por Nuno Carinhas, que constituem um excelente exemplo de rigor dramático e de criatividade na escolha e na conjugação de formas, de cores e de materiais, tornando a valência de figurinos indispensável para a leitura do *gestus* global do espectáculo.

Na nota enviada para a imprensa são evocadas, de forma muitíssimo sintética, algumas das razões que levaram, este ano, o júri da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro a atribuir, por unanimidade, uma das Menções Especiais ao figurinista Bernardo Monteiro. Mas há outras, talvez menos evidentes – ou menos sintetizáveis – que me permito agora convocar e que organizei em três pontos

diferentes, a partir de três citações que, de alguma forma, inspiraram esta reflexão.

1. Afinal, o figurino não é o envelope...

"O corpo, afirma Jean-Luc Nancy, é um envelope: ele serve para conter aquilo que depois será necessário desenvolver. O desenvolvimento é interminável. O corpo finito contém o infinito, que não é nem alma, nem espírito, mas sim o desenvolvimento do corpo" (Nancy 2006:147). O trabalho de Bernardo Monteiro mostra-nos precisamente isto: que o figurino é – ou deve ser – o primeiro espaço desse desenvolvimento, da expansão do corpo do actor, do seu movimento, do seu ritmo, da sua respiração. É esta consciência que nos permite reconhecer nos seus trabalhos uma visão plástica sempre à escala humana, que nunca se sobrepõe ao corpo do actor, mas que procura sublinhar o que nele existe de mais evidentemente necessário no contexto do espectáculo – a sua teatralidade.

De facto, Bernardo Monteiro – que entre 2000, altura em que realiza o seu primeiro trabalho como figurinista

Alexandra Moreira
 da Silva
 é professora da
 Faculdade de Letras da
 Universidade do Porto
 e investigadora do
 Instituto de Literatura
 Comparada Margarida
 Losa (FLUP) e do
 Groupe de recherche
 sur la Poétique du
 drame moderne et
 contemporain
 (Sorbonne Nouvelle-
 Paris III)



<
Esboços de Bernardo Monteiro para figurinos de *Tambores na noite*, de Bertolt Brecht, enc. Nuno Carinhas, TNSJ, 2009.

(A)*tentados*, de Martin Crimp, encenação de João Pedro Vaz, numa produção da ASSÉDIO) e 2009, realizou 42 criações de figurinos em espectáculos de companhias e/ou estruturas tão diversas quanto As Boas Raparigas..., ASSÉDIO, Ensemble, Teatro Nacional São João ou Novo Grupo/Teatro Aberto – sabe que o “corpo é material. É denso. É impenetrável” (*Ibidem*:145). Veja-se, a título de exemplo, a dupla Kragler (Paulo Freixinho) / Murk (Pedro Almendra) em *Tambores na noite* (TNSJ, 2009). O figurino do primeiro (do qual destacaria as emblemáticas botas de onde Kragler fará escoar um “deserto” de areia num inusitado gesto de contagem do tempo, e uma capa que se apresenta simultaneamente como espaço amplo moldável e como objecto escultórico) transporta a aridez do deserto africano: as pedras, a lama, a areia. É neste espaço que se movimenta um corpo também ele árido, sequioso, onde não vingarão sequer as ideias revolucionárias. Em contrapartida, Murk veste um figurino clássico (fato escuro, camisa branca) que convoca a ascensão social da personagem. Uma vez mais, as botas – desta vez cardadas – e o casaco protector

que simbolicamente Anna (Sara Carinhas) vestirá até ao momento em que volta para Kragler, serão os elementos mais emblemáticos e de imediata leitura dramaturgica.

De referir, ainda, a escolha minuciosa de cores e de materiais (Anna surge com um surpreendente figurino em tons pastel que realça a sua palidez anémica e a – muito maeterlinckiana – fragilidade espectral convocada pela interpretação de Sara Carinhas), o justo equilíbrio dos volumes (os corpos ligeiramente dilatados do casal burguês Balicke, os tons escuros, as peles e os chapéus que corroboram o tom farsesco adoptado pelos actores Emília Silvestre e Jorge Mota) e a maleabilidade dos tecidos, que abrem espaço a uma corporalidade mais ampla, permitindo, no entanto, ao actor gerir eficazmente esse “infinito que o corpo finito contém”.

2. Porque, ainda que funcionais, os figurinos também podem ser “belos”

“É necessário, também, admitir que há sempre alguma coisa de inquietante no belo. Se é sob a forma do apelo,

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



>
 Breve sumário de história
 de *Deus*,
 de Gil Vicente,
 enc. Nuno Carinhas,
 TNSJ, 2009,
 fot. João Tuna.

mais do que sob a forma do simples prazer, que a beleza nos agrada, isso é também porque ela nos inquieta" (Nancy 2009a:140). Em *Breve sumário da história de Deus* (TNSJ, 2009), Bernardo Monteiro cria um "figurino-base" em tons pastel, e com formas amplas, praticamente idêntico para todas as personagens que habitam esse Limbo auschwitziano imaginado por Nuno Carinhas (com quem, aliás, o figurinista tem colaborado frequentemente; podemos ainda citar as colaborações com encenadores como Ricardo Pais, Rogério de Carvalho, João Lourenço, João Cardoso ou Carlos Pimenta). Mas – e porque Bernardo Monteiro sabe que "[u]m corpo é [também] imaterial. É um desenho, é um contorno, é uma ideia" (Nancy 2006:145) – os figurinos a que vem dando forma são de um pormenor, de uma minúcia, francamente inquietantes. Não quero com isto dizer que as suas criações se transformam naquilo a que Roland Barthes chamava "um 'álibi'". Por outras palavras, que o figurino abandona a sua "função", ou ainda, que se deixa contaminar por essa segunda "doença" apontada pelo crítico francês: "a doença estética, a hipertrofia de uma beleza formal sem relação com a peça" (Barthes 1964:54, 55). Bem pelo contrário, Bernardo Monteiro coloca-se ao serviço do texto e do projecto do encenador; desta cumplicidade inicial, parte para uma ou várias propostas que, de alguma forma, e em determinados momentos, possam, eventualmente, transcender a ideia de partida. Contudo, é nos pormenores que melhor nos apercebemos do seu "perfeccionismo compulsivo": os mantos, as pregas, as nervuras, os plissados, os botões – e os botõezinhos, os forros, os bolsos, as tiras dos sapatos, novamente os botões – dos sapatos, as fitas, os laços, as golas, os punhos, as bainhas, a singeleza dos tecidos, ou, voltando a *Breve sumário da história de Deus*, a discretíssima gaze no corpo esbranquiçado da atriz Alexandra Gabriel (A Morte). Enfim, tudo aquilo que "quase" não se vê (vale a pena, ainda assim, assistir ao espectáculo na primeira fila) mas que "se sente", e cujo efeito só é perceptível na sua inquietante globalidade, e na não menos inquietante globalidade do espectáculo. Os pormenores dos figurinos de Bernardo Monteiro contribuem, deste modo, para a coerência das formas, dos tons, para a densidade dos volumes, para o apontamento histórico (veja-se, por exemplo, o figurino do Anjo de Portugal) e/ou dramático (as asas dos Demónios) ou para a simples abstracção, sublinhando as linhas de força do espectáculo.

Neste ponto, muito teríamos a dizer se recordássemos, entre outros, o já referido *UBUs* (2005), trabalho em que Bernardo Monteiro recuperava e recriava vários elementos do traje tradicional português, e cujas criações encarnavam o próprio conceito de "Desdramatização da pátria"



subjacente ao projecto global do espectáculo e à muito singular escrita cénica de Ricardo Pais; ou ainda *O mercador de Veneza* (TNSJ, encenação de Ricardo Pais, 2008) onde os figurinos se destacavam, simultaneamente, pelo contraste, pela coerência dramática e criativa e – porque não dizê-lo – por uma inquestionável e inquietante "beleza".

3. Para uma dramaturgia do desenho

"O desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma" (Degas / Nancy 2009b: 22). Antes de desenhar, Bernardo Monteiro lê. Lê o texto. E depois lê, lê, lê. E vê. Muita iconografia e tudo aquilo que possa ter que ver com a época, com o texto, com o contexto. Só depois começa a desenhar. E a conversar (com o encenador). E a modificar (os desenhos). Até ao desenho técnico que leva para o atelier. No atelier, segue todo o processo de criação dos figurinos. Explica a forma – ou melhor, a sua "maneira de ver a forma". Constrói, monta, faz provas. Ao (re)criar, os seus desenhos têm em conta os códigos de representação (por exemplo, de uma época), mas também a liberdade da personagem, a hipótese dramática convocada pelo encenador e, naturalmente, a sua própria liberdade de criador. Deste modo, afasta-se de todo e qualquer risco de reconstituição arqueológica, garantindo a necessária mas equilibrada ambiguidade criativa, e tendo presente que cada criação deverá ser "suficientemente material para significar e suficientemente transparente para que os seus signos não se tornem parasitas" (Barthes 1964: 61).

O trabalho, esse, prolonga-se exaustivamente até ao dia da estreia. Por isso, não será estranho vermos Bernardo Monteiro, depois desse primeiro espectáculo – o da "libertação" – (talvez) "em boné, de gola levantada e com as mãos nas algibeiras das calças" – para citar *Tambores na noite* – (Brecht 2003: 146) sair do teatro (talvez) "a assobiar" e a perguntar descontraidamente: "Que tâmara é aquela tão vermelha?". Ou outra coisa qualquer. Assim. Exactamente como esta. Depois – e só depois – da estreia.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1964), "Les maladies du costume de théâtre", *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BRECHT, Bertolt (2003), *Tambores na noite* (1922), tradução de Adélia Silva Melo e Jorge Silva Melo, colaboração de José Maria Vieira Mendes e Vera San Payo de Lemos, in *Teatro 1*, Lisboa, Cotovia.
- NANCY, Jean-Luc (2000), *Corpus*, Paris, Métailié.
- (2009a), *Dieu, La justice, L'amour, La beauté, Quatre petites conférences*, Paris, Bayard.
- (2009b), *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée.
- PAVIS, Patrice (1996), *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin.

Entrega absoluta à trepidação do texto

Constança Carvalho Homem



<
Ouves? A tempestade,
 sobre *A última gravação*
de Krapp,
 enc. Mónica Calle,
 Casa Conveniente, 2009
 (Mónica Calle),
 fot. Bruno Simão.

Esta noite improvisa-se
no Cais do Sodrê,
 a partir de Pirandello,
 enc. Mónica Calle,
 Casa Conveniente, 2009
 (David Pereira Bastos,
 Ana Ribeiro
 e Mónica Garnel),
 fot. Bruno Simão.

>

"Brinca com a tua dificuldade. [...] Se a usares, ela torna-se interessante." Foi esta indicação que Mónica Calle deu a uma das actrizes no *workshop* que serviu de base a *Esta noite improvisa-se no Cais do Sodrê*, a partir de Pirandello, apresentado ao público em Novembro de 2009. Enquanto participante da primeira edição do *workshop*, fui anotando esta e outras indicações, como coisa útil, sem ter bem a consciência da sua relevância; foi mais tarde, ao reler, que percebi ter anotado não apenas instruções, mas fundamentos de uma prática artística consolidada. É a partir dessas notas que, citando como se abrisse uma gramática, conduzirei a justificação da Menção Especial que o júri da APCT atribuiu a esta companhia.

Pergunto: porque vamos à Casa Conveniente, qual é, efectivamente, a conveniência da casa? Creio que a resposta é a persistência com que abraça um teatro que alia músculo verbal e exigência interpretativa raros a um impreterível, generoso desígnio de repensar formas e práticas. De facto, o teatro da Casa Conveniente é do domínio do não-domesticado, do improvável. Rarefeito naquelas que são as linguagens e materialidades convencionadas, uma insinuação de luz, um rudimento cenográfico servem quase sempre essa preocupação maior que é pôr-se à mercê do texto. "Não representem, usem-se", disse a Mónica a certa altura, e é talvez essa a

característica mais reconhecível no trabalho dos actores que habitam a Casa: uma entrega resoluta à trepidação do texto, muitas vezes acompanhada de uma partitura física estrita, que pode ser simples reserva, constrição, gesto mecanizado, explosão. Detecta-se uma intenção de maleabilidade ao preencher o texto, um alheamento consciente face tanto a didascálias como a tradições e modalidades de o veicular na cena, o que obriga os intérpretes a suspender qualquer íntima tentação de se apropriar dele de forma cómoda ou rotineira. É que "um actor não pode ser auto-complacente nem auto-indulgente" e em poucos sítios como neste alguém o afirma e o procura de forma tão definitiva.

Uma das maiores virtudes do trabalho desta estrutura é, creio eu, a vontade de expor o que normalmente se protege. Na Casa Conveniente tem-se a noção de que o parto está muitas vezes em curso ao longo da carreira, de que a construção do espectáculo pode constituir o próprio espectáculo. Foi assim nas duas criações mais recentemente concebidas em regime de *workshop*: *A última ceia ou sobre O cerejal*, a partir de Tchekov, de 2007, e justamente *Esta noite improvisa-se no Cais do Sodrê*. Se no primeiro não havia, por exemplo, uma distribuição fixa dos papéis masculinos, no segundo houve até espaço para que Mónica Calle, fora da jurisdição do

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

>
Ouves? A tempestade,
 sobre *Minetti*,
 enc. Mónica Calle,
 Casa Conveniente, 2009
 (David Pereira Bastos),
 fot. Bruno Simão.



Doutor Hinkfuss mas em plenas funções pedagógicas, pudesse dirigir os actores em tempo real.

Há, naturalmente, uma dimensão de risco nem sempre mensurável em opções que sacrificam a estabilidade do espectáculo, mas eu diria que o retorno tem sido tanto maior e mais empolgante quanto maior é a transparência do acto criativo. Por outro lado, ao inscrever no espectáculo os gestos, as tentativas, os acidentes próprios de um ensaio, ao permitir que o público aceda ao seu esqueleto, ele transforma-se num objecto até certo ponto documental, precioso repositório de um processo.

Finalmente, creio que é de referir, no trabalho da Casa Conveniente, a urgência em redimensionar os espaços cénico e público, deixando que se interpelem e co-ocorram sem ferir as respectivas independências. A comprová-lo, criações várias em que a porta aberta possibilita o trânsito da acção, a entrada de espectadores curiosos, o entrever da vida nocturna, visíveis mas paralelos porque, e cito uma última vez: "Não quero confundir teatro com realidade, eu acredito que o teatro é outra coisa."

Entre a Casa Conveniente e Mónica Calle a relação é de quase sinonímia. Actriz, encenadora e directora artística da companhia, ela é a face e substância mais cabal da Casa. Protagonizou o acto fundador da estrutura quando, em 1992, numa primeira morada no Cais do Sodré, estreou *Virgem doida*, a partir de Rimbaud, com encenação de Amadeu Neves. Apresentado como "strip-tease teatral em

sessões contínuas", o espectáculo conquistou os prémios "Sete de Ouro Revelação de Teatro" do jornal *Se7e* e "Actriz Revelação" da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro e lançou as bases para o seu percurso posterior, marcado pela centralidade do actor-matéria e por um interesse pela "dimensão mais sagrada da palavra", o que talvez ajude a explicar a confluência e assimilação de autores tão diversos como Tchekov, Lobo Antunes, Fassbinder, Beckett, Fiama Hasse Pais Brandão e Thomas Bernhard. Encontrada uma casa mais que provisória, Mónica Calle foi encontrando também um conjunto de intérpretes com quem e para quem cria e que, sob a sua direcção, chegaram provavelmente à asserção mais límpida do seu talento. Falo de Mónica Garnel e Ana Ribeiro, que desde 2000 integram regularmente produções da companhia, e que retive, de forma indelével, depois de espectáculos como *Comédia ou a força do hábito* ou *A última ceia*, bem como de David Pereira Bastos, para quem 2009 foi um ano de grande vigor, com interpretações excepcionais em *Minetti ou Um retrato do artista quando jovem*, *Ouves? A tempestade* e *Porque não estás contente?*, este último uma criação própria. É por causa de todos eles, por causa de espectáculos como *Minetti, Esta noite improvisa-se no Cais do Sodré* e *Manifesto*, entre outros, que ao voltar à Casa Conveniente queremos dizer, com Pirandello: "O drama vem agora. Novo, complexo."

Mário Barradas

Para um retrato do criador teatral

Christine Zurbach e José Alberto Ferreira

O desaparecimento inesperado do encenador Mário Barradas em finais de 2009 veio pôr termo a um percurso de vida que se confundiu com uma longa e ininterrupta carreira no teatro, em que foi actor, encenador e director de companhia (detalhadamente tratado no volume de homenagem publicado em 2006). Foi também voz activa no debate de ideias, no lançamento de propostas e projectos, associando um caminho pessoal trilhado na criação artística à militância pela implementação em Portugal de uma política global para o teatro.

Foi em Évora, em Janeiro de 1975, que o sonho pôde tornar-se realidade, com a abertura de uma estrutura de produção subsidiada pelo Estado, o Centro Cultural de Évora (CCE, depois CENDREV), pensada para a produção e criação teatral quer no palco "à italiana" do edifício do Teatro Garcia de Resende, quer no recurso ao teatro de *tréteau* para as digressões. O modelo do trabalho realizado com a companhia eborense, composta por actores que aceitaram o desafio de uma carreira na periferia, encontrava os seus modelos nas imprescindíveis leituras dos defensores e agentes activos da política de descentralização teatral pós-1945 em França, e no conceito programático de "teatro popular" teorizado por Jean Vilar. No Portugal pós-1974, permitiram-lhe afirmar a importância do teatro como uma arte necessária, com objectivos evidentes e claros, dando-lhe uma dimensão cívica ao reclamar a implementação da descentralização teatral no país.

Além do seu contexto ideológico, a trave mestra para o trabalho criativo que se desenvolveu em Évora é a escolha de um repertório, pessoal e/ou da companhia, assim descrito por ele próprio: "uma inatacável coerência, a opção por um teatro em que a qualidade do 'verbo' é o mais forte instrumento de que esta arte dispõe" (Barradas 1995:6). Nesse corpo organizado com critérios estético-programáticos

seguros, destacam-se os textos de autores 'clássicos' – os franceses Marivaux (1976; 2006), Molière, Corneille (1985); Shakespeare (1977; 1994), Büchner (1992), Goldoni (1979; 1993) e Tchekov (1998); os portugueses com os preferidos: Gil Vicente quase anualmente a partir de 1978, e Garrett (1977; 1981; 1999). Os contemporâneos, escolhidos a dedo: Adamov, Peter Weiss, Koltès, Brecht (1975; 1998), a evidenciar o que o encenador Luís Varela, referindo-se a Mário Barradas, apontou como as suas "dramaturgias electivas" (2006: 37).

Outro dado transversal a toda a sua obra é a raiz realista brechtiana da sua proposta estética, bem patente em traços que, além da prioridade absoluta dada à fábula contada em cena, se mantiveram constantes: no jogo não psicológico dos actores, na cenografia com o recurso à cortina à meia-altura da cena, ou aos painéis e biombos móveis, na iluminação frontal do palco como área de jogo, nos adereços e no guarda-roupa, referenciados historicamente, por vezes num jogo deliberadamente anacrónico.

Assim, o conjunto das imagens aqui reunidas visa ilustrar, numa caminhada cronológica, o convívio proposto pelo encenador Mário Barradas entre dramaturgias diversas, capazes de alimentar o seu persistente questionamento sobre os poderes de um teatro inscrito no mundo.

Referências bibliográficas

- BARRADAS, M. (1995), "Reportórios", *Adágio*, n.º15/16, Julho-Dezembro
- CENDREV (2006), *Mário Barradas, um homem no teatro*, Évora
- VARELA, Luis (2006), "Mário Barradas, um homem de teatro e de escola", *Mário Barradas, um homem no teatro*, Cendrev, pp. 31-38.
- ZURBACH, C. / FERREIRA, J. A. (2007), "Mário Barradas: um impenitente fazedor de teatro", Mário Barradas entrevistado por Christine Zurbach e José Alberto Ferreira, *Sinais de cena*, n.º 7, Junho, pp. 35-44.

Legendas

- 1 > *O soldado raso*, de Luiz Valdez, enc. Mário Barradas, Centro Cultural de Évora, 1975 (Teresa Gonçalves, Avelino Bento e Clara Joana) [cortesia do CENDREV].
- 2 | 3 > *O senhor Puntilla e o seu criado Matti*, de Bertolt Brecht, enc. Mário Barradas, Centro Cultural de Évora, 1975 (2 > Júlia Babo, Clara Joana, José Peixoto, Alice Vasconcelos e Manuela Carlos; 3 > Manuela Carlos, Alice Vasconcelos e Júlia Babo) [cortesia do CENDREV].

- 4 > *O preconceito vencido*, de Marivaux, enc. Mário Barradas, Centro Cultural de Évora, 1976 (Júlia Correia, Leandro Vale e Rui Madeira) [cortesia do CENDREV].
- 5 | 6 > *O conde de Novion*, de Almeida Garrett, enc. Mário Barradas, Centro Cultural de Évora, 1977 (5 > Joaquim Manuel Quiné e Rui Madeira; 6 > Clara Joana, Francisco Baião, Joaquim Manuel Quiné, Rui Madeira, Manuela Carlos e Álvaro Corte-Real) [cortesia do CENDREV].

- 7 | 8 > *A noite dos visitantes*, de Peter Weiss, enc. Mário Barradas, Centro Cultural de Évora, 1978 (7 > Fernando Mora Ramos, Rosário Gonzaga, Teresa Gonçalves e Figueira Cid; 8 > Fernando Mora Ramos, Rosário Gonzaga e Figueira Cid) [cortesia do CENDREV].
- 9 | 10 > *O velho da horta*, de Gil Vicente, enc. Mário Barradas e Alexandre Passos, Centro Cultural de Évora, 1978 (9 > Francisco Ceia e Leandro Vale; 10 > Leandro Vale e Júlia Correia) [cortesia do CENDREV].

11 > *Quinze rolos de moedas de prata*, de Gunther Weisenborn, enc. Mário Barradas, Centro Cultural de Évora, 1979 (Rosário Gonzaga, José Caldeira, António Borges, Francisco Ceia e Figueira Cid) [cortesia do CENDREV].

12 > *A estalajadeira*, de Carlo Goldoni, enc. Mário Barradas, exercício final do Grupo III da Escola de Formação do Centro Cultural de Évora, 1979 (José Mascarenhas, Santos Silva, José Russo e Ana Meira) [cortesia do CENDREV].

13 | **14** > *Auto de El-Rei Seleuco*, de Luis Vaz de Camões, enc. Mário Barradas, Centro Cultural de Évora, 1980 (13 > Alexandre Passos e Clara Joana; 14 > Rosário Gonzaga, Clara Joana e Victor Zambujo) [cortesia do CENDREV].

15 | **16** > *A paz*, de Aristófanes, enc. Mário Barradas e Luis Varela, Centro Cultural de Évora, 1980 (Rosário Gonzaga, alunos do grupo 3 do Centro Cultural de Évora, Figueira Cid, Alexandre Passos, Fernando Mora Ramos, Vítor Santos, Argentina Rocha e Avelino Bento) [cortesia do CENDREV].

17 > *Falar verdade a mentir*, de Almeida Garrett, enc. Mário Barradas, Centro Cultural de Évora, 1981 (José Caldeira, Vítor Santos, Clara Joana, Argentina Rocha, Victor Zambujo e Alexandre Passos) [cortesia do CENDREV].

18 | **19** > *Farsa chamada Auto da Índia*, de Gil Vicente, enc. Mário Barradas, Centro Cultural de Évora, 1982 (18 > Isabel Bilou e Rosário Gonzaga; 19 > Rosário Gonzaga, José Alegria e Isabel Bilou) [cortesia do CENDREV].

20 | **21** > *Os estrangeiros*, de Sá de Miranda, enc. Mário Barradas, Centro Cultural de Évora, 1983 (20 > José Alegria, Isabel Bilou e Amélia Varejão; 21 > Mário Barradas) [cortesia do CENDREV].

22 | **23** > *Horácio*, de Pierre Corneille, enc. Mário Barradas, Centro Cultural de Évora, 1985 (22 > Mário Barradas e Rosário Gonzaga; 23 > Mário Barradas, Victor Zambujo, João Lagarto, Figueira Cid e Alexandre Passos) [cortesia do CENDREV].

24 > *Helm*, de Hans Gunther Michelsen, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 1991 (Mário Barradas e Vítor Santos) [cortesia do CENDREV].

25 | **26** > *Clérigos e almocreves*, de Gil Vicente, enc. Mário Barradas e Fernando Mora Ramos, Centro Dramático de Évora, 1991 (25 > António Plácido;

26 > Victor Zambujo, Rosário Gonzaga, João Toscano, Fernando Mora Ramos e José Russo) [cortesia do CENDREV].

27 | **28** > *Woyzeck*, de Georg Büchner, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 1992 (27 > José Russo e João Azevedo; 28 > Rosário Gonzaga e José Russo), fot. Álvaro Corte-Real e Nuno Finote.

29 | **31** > *Esganarelo ou O cornudo imaginário*, de Molière, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 1992 (29 > Victor Zambujo, Ana Meira e Rui Nuno; 31 > Victor Torres, Rui Nuno, Ana Meira, Rosário Gonzaga, Léia Guerreiro, Vicente de Sá e Fernando Cardoso), fot. Nuno Finote.

30 | **32** > *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 1993 (30 > Isabel Lopes, Rita Feteira e Leonel Mira; 32 > Rui Nuno), fot. Álvaro Corte-Real.

33 | **34** > *A casa nova*, de Carlo Goldoni, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 1993 (33 > João Azevedo e Isabel Lopes; 34 > Ana Meira e Eduarda Reis) [cortesia do CENDREV].

35 | **36** > *Tudo bem o que bem acaba*, de William Shakespeare, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 1994 (35 > Figueira Cid e Vítor Santos; 36 > Fernanda Alves) fot. Álvaro Corte-Real.

37 | **38** > *A noite italiana*, de Odon Von Horváth, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 1995 (37 > Mário Barradas e Rafael Leitão; 38 > Sílvia Duarte e Rui Nuno), fot. Álvaro Corte-Real.

39 > *Três irmãs*, de Anton Tchekov, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 1998 (Isabel Bilou), fot. Paulo Nuno Silva.

40 | **41** > *Porque é que o meu nome há-de ser nomeado?*, recital de poemas e canções de Bertolt Brecht, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 1998 (40 > Figueira Cid; 41 > Rui Nuno, Álvaro Corte-Real, Victor Zambujo e José Russo), fot. Paulo Nuno Silva.

42 | **43** > *A.G. – Assembleia Geral do Teatro*, de Almeida Garrett, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 1999 (42 > Dulce Vermelho, Jorge Baião e Hugo Soveras; 43 > Jorge Baião, Dulce Vermelho, Figueira Cid, Rosário Gonzaga, Álvaro Corte-Real e Hugo Soveras), fot. Paulo Nuno Silva.

44 | **45** | **46** > *Auto pastoril português*, de Gil Vicente, enc. Mário Barradas e José Russo, Centro Dramático de Évora, 1999

(44 > Victor Zambujo; 45 > Isabel Bilou; 46 > Dulce Vermelho, Rosário Gonzaga, Ana Meira, Isabel Bilou Hugo Soveras, Jorge Baião e Figueira Cid), fot. Paulo Nuno Silva.

47 | **48** > *A comédia Mosqueta*, de Ângelo Beolco (Ruzante), enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 2000 (47 > Figueira Cid; 48 > Figueira Cid e Rosário Gonzaga), fot. Paulo Nuno Silva.

49 | **50** > *As artimanhas de Scapin*, de Molière, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 2001 (49 > Figueira Cid e Rosário Gonzaga; 50 > Celino Penderlico e Alexandre de Sousa), fot. Paulo Nuno Silva.

51 | **52** > *Na solidão dos campos de algodão*, de Bernard-Marie Koltès, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 2004 (51 > Rui Nuno e Victor Zambujo; 52 > Victor Zambujo e Rui Nuno), fot. Paulo Nuno Silva.

53 | **54** > *Farsa chamada Auto da fama*, de Gil Vicente, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 2005 (53 > Victor Zambujo, Isabel Bilou, Figueira Cid e Rui Nuno; 54 > Isabel Bilou e Maria Marrafa), fot. Paulo Nuno Silva.

55 > *A segunda surpresa do amor*, de Marivaux, enc. Mário Barradas, Centro Dramático de Évora, 2006 (Rosário Gonzaga, Jorge Baião e Álvaro Corte-Real), fot. Paulo Nuno Silva.







12



13

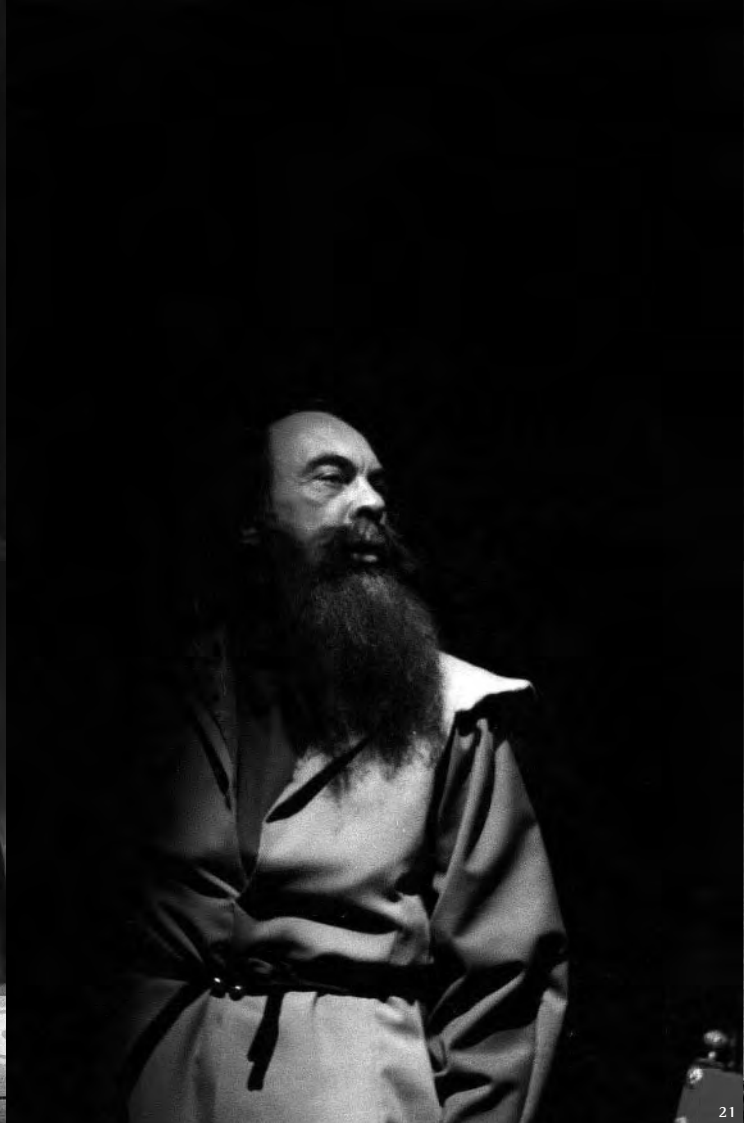


14



15









27



28



29



30



31



32



33



34



36



35



37



38







51



52



53



54



55



<

Nuno Carinhas,

2009,

fot. João Tuna.

Nuno Carinhas

Sobre levantamentos e outros pronunciamentos

Alexandra Moreira da Silva e Paulo Eduardo Carvalho

O percurso criativo de Nuno Carinhas caracterizou-se, durante muito tempo, por uma espécie de errância ou demanda artística, que melhor explica a natureza multifacetada e independente da sua inscrição no domínio vasto das artes cénicas portuguesas: actor, artista plástico, cenógrafo e/ou figurinista para dança e teatro, mais fugaz dramaturgo e realizador, encenador. Muitos dos seus procedimentos cénicos denunciam uma vivência profundamente atenta às mais variadas expressões artísticas da contemporaneidade, sobretudo aquelas propostas que, da fotografia à instalação, trabalham o espaço. Para além de inúmeras colaborações com uma grande diversidade de criadores portugueses, a sua versatilidade tem-lhe permitido a criação de espectáculos de concepção mais autoral, dominados pela busca de "climas sensoriais" e apostados na exploração das oportunidades imprevisíveis oferecidas por uma grande variedade de materiais e de sugestões, cujos ensinamentos tem sabido recuperar na exploração dos repertórios e dos palcos mais convencionais. A sua aventura mais recente como director artístico do Teatro Nacional São João foi um motivo adicional para uma conversa, realizada no passado dia 28 de Fevereiro, na qual se tentou traçar etapas do seu percurso, perceber o seu fascínio pelo "levantamento" dos espectáculos e registar outros pronunciamentos sobre a nossa comum realidade teatral.

Nos dados compilados pela CETbase, o teu nome aparece como actor num espectáculo com o título *Luz fria*, do Proscenium – Grupo de Teatro do Sindicato Nacional dos Profissionais de Escritório do Distrito de Lisboa, em 1965, quando tu terias 11 anos. Isto é verdade ou é um erro da CETbase?

Eu já não me lembro de ter entrado nesse espectáculo, mas é verdade que entrei nalguns espectáculos como "mascote" ou quando era preciso fazer papéis de criança, porque os meus pais faziam parte desse grupo. *Luz fria* era, aliás, um texto extraordinário sobre o conflito atómico, mas lembro-me muito bem que entrava o Rogério de Carvalho. E é possível que eu tenha participado, mas não me lembro. Recordo-me de outros, como *As alegres comadres de Windsor*, uma silva vicentina, e outros, porque tenho fotografias que os documentam.

Na verdade, a CETbase regista ainda outras participações tuas em produções do Proscenium, como o *Rei Lear*, em 1969, e num outro espectáculo que se chamava *Peraltas e sécias*, em 1972. Pode dizer-se que estes foram os teus primeiros contactos com o teatro e que foi por causa destas experiências que o teatro acabaria por acontecer na tua vida?

Desde os cinco anos que me habituei a ouvir textos de teatro e a assistir a ensaios, a ver preparar projectores e a confeccionar fatos, a ajudar o meu pai a decorar os textos e a minha mãe a ler os textos em casa ou nos ensaios, etc. Com certeza que isso contagiou, de forma indelével, o meu percurso. Mas como houve um hiato tão grande, depois, entre fazer isso e começar a fazer outras coisas, como ter ido parar a Belas-Artes, não me apercebi imediatamente desse contágio. Hoje, não posso negar que poderá ter tido algum efeito decisivo.

A tua entrada para Belas-Artes surge na sequência normal da escolaridade?

Sim, depois de ter chumbado...

Certo, mas foi a tua primeira opção em termos de formação superior?

Sim, pensei também em ir para História, mas acabei por ir para Belas-Artes.

Mas então, após o tal hiato que referias, o teu regresso ao contacto com o teatro acontece ainda paralelamente à tua frequência de Belas-Artes? Porque o teu nome volta a aparecer, novamente na qualidade actor, mas num contexto menos amador, em produções do Grupo de Teatro Hoje e da Barraca, em 1975–1976...

Há, de facto, um período de tempo em que eu não tenho contacto nenhum com o teatro. Tenho primeiro com a dança. Recordo-me de, numa disciplina de pintura, nos ter sido proposto fazer um trabalho de cenografia, acompanhando um espectáculo que o Ballet Gulbenkian

estava a produzir, com coreografia do Carlos Trincadeiras e cenografia da Emília Nadal. A ideia era nós irmos ver o ensaio e fazermos a nossa própria proposta para o que tínhamos visto. E essa é a minha primeira aproximação ao Ballet Gulbenkian, para além de espectador assíduo da Companhia desde o Teatro Politeama. Mas, sim, ainda estava na Escola de Belas-Artes quando apareceram esses espectáculos: a *Mariana Pineda* [Grupo Teatro Hoje, 1975], *A festa do colégio dos alfinetinhos de segurança do colchão de molas do sagrado coração* [O Grilo do Pinóquio, 1974], com o João Perry...

Mas como é que surge, então, este "regresso" ao teatro?

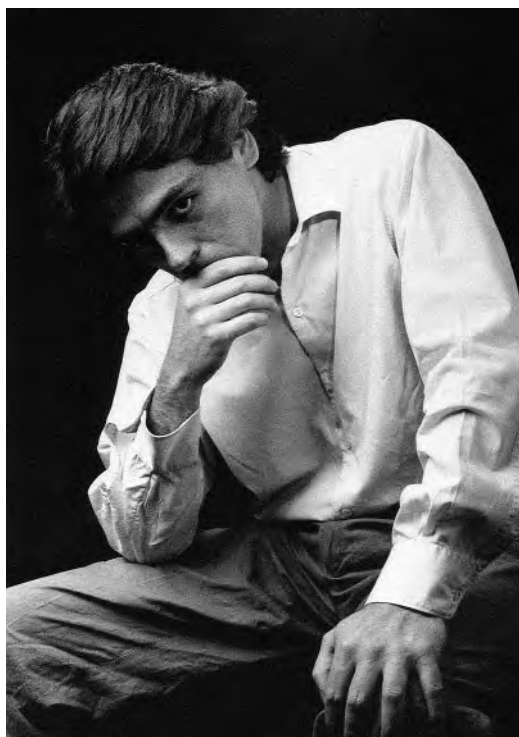
Boa pergunta... Eu fui mantendo algum contacto com o teatro através do Primeiro Acto, em Algés, que era um espaço muito activo, de aprendizagem e de resistência, por onde passou muita gente, entre actores e artistas de outras áreas. Foi aí, por exemplo, que conheci o Jorge Listopad e que fizemos uma peça de um autor chinês que se chamava *Milho para o oitavo exército* – eu já não me recordo se este era o título original ou o nome que se lhe deu para fugir à censura. E foi daí que, pela mão do Listopad, fui parar à produção do *Platonov*, numa companhia com um elenco de luxo [Companhia de Teatro da RTP, 1974]. Depois dá-se o 25 de Abril. E surgem aqueles espectáculos de que falávamos e as minhas colaborações mais tarde como cenógrafo e figurinista...

Há participações tuas como actor até ao início dos anos oitenta, num espectáculo com o título *Rei Ramiro* [GTN – Grupo de Teatro da Nova, 1982].

Não, nesse espectáculo não participei como actor, só desenhei o cartaz. O último espectáculo que fiz ainda como actor foi com o Ricardo Pais, o *Terceiro mundo*, em 1981, no espaço da Nova, é verdade.

E como é que acontece essa passagem da experiência como actor para as valências de cenógrafo e figurinista?

Isso começa a acontecer logo na Barraca, em que participei primeiro como actor [*A cidade dourada ou Nem tudo o que luz é ouro*, 1976], mas logo a seguir também nos domínios da cenografia e do guarda-roupa [*Histórias de fidalgotes e alcoviteiras, pastores e judeus, mareantes e outros tratantes, sem esquecer suas mulheres e amantes*, 1976]. Mas também será por volta dessa altura que começa a minha colaboração com o Ballet Gulbenkian, que aconteceu porque, uma vez, eu tive a oportunidade de participar num dos ateliês coreográficos que a companhia desenvolvia com os seus próprios bailarinos e acabei a fazer um projecto com o Vasco Wellenkamp. Os meus trabalhos para a Gulbenkian começam muito antes das minhas colaborações com a Olga Roriz. E para ganhar a vida fazendo o que mais gostava, comecei a trabalhar, com diversos encenadores e diferentes companhias.



<

Nuno Carinhas,
1986,
fot. Mário Cabrita Gil,
Idade da Prata, Lisboa,
Imprensa Nacional-Casa
da Moeda.

Porque é que abandonaste a experiência de actor?

Porque como actor era uma desgraça! Não tinha estrutura, não tinha "estofa", para aquele tipo de trabalho. E além disso, tinha para mim muito claro o que seria um bom intérprete, por isso o meu sentido crítico acabou por me convencer a abandonar tal pretensão. Não tinha mesmo a estrutura física adequada: recordo-me de terminar alguns ensaios ou espectáculos com imensas dores nas costas. Achava que nem voz tinha. E, realmente, o que sempre me interessou nos espectáculos foi o seu levantamento, a construção da sua estrutura interna, a dramaturgia. Daí a cenografia e os figurinos como elementos decisivos.

Mas percebeste cedo que o que gostarias de vir a fazer era encenar?

Eu demorei muito tempo até encenar, até querer encenar. Aconteceram algumas coisas de passagem, exercícios finais em *workshops*, experiências que partilhei com o Ricardo Pais, por exemplo, no âmbito de *Saudades* ou *Ninguém* [1978], na qualidade de assistente de encenação, mas passaram muitos anos até eu tomar coragem para encarar uma primeira encenação, "a sério", além de uns *happenings* e *performances* em galerias e bienais. Finalmente, após esses anos todos de colaboração com a Gulbenkian, como cenógrafo e figurinista, tanto no Ballet Gulbenkian como no ACARTE, reuni coragem para propor à Dra. Madalena Azeredo Perdigão o projecto de encenação do *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim* [1987], para o qual tinha reunido um conjunto de colaboradores *sui generis*, nos quais depositava inteira confiança. E depois disso, voltei a ficar muitos anos sem encenar.

<

Auto-retrato,
de Nuno Carinhas,
1998.

<

"Os músicos",
desenho para *Na palma
da mão a lâmpada de
Guernica: Viva Picasso!*,
Dança Grupo, 1982.

Quando falas em muito tempo, estamos efectivamente a falar de um período de cerca de dez anos entre as tuas colaborações com o Ricardo Pais, em espectáculos como *Saudades* [1978], *Ninguém* e *Terceiro mundo*, e esse Lorca no ACARTE, em 1987. Já agora, recordas-te como aconteceu o encontro com o Ricardo Pais? O Ricardo estava em Portugal há relativamente pouco tempo e terá tentado saber quem poderia funcionar como assistente de encenação, já a pensar no projecto do que viria a ser o *Ninguém*, e tanto quanto me recordo terá sido o João Perry a sugerir o meu nome. Eu, na altura, estava a fazer a *Mariana Pineda*, do Grupo Teatro Hoje, no auditório da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), e creio que foi aí que o Ricardo apareceu, conversámos e começámos a trabalhar juntos, a que horas fosse do dia ou da noite, entre telefonemas.

E que memória guardas dessa experiência do *Ninguém*?

Eu acho que há uma coisa que resume esses tempos, uma nota no texto do Ricardo para o programa desse espectáculo, na qual ele diz qualquer coisa como: "Esta

>
O elenco de *Platonov*,
de Anton Tchekov,
enc. Jorge Listopad,
Companhia de Teatro da
RTP, 1974
(Nuno Carinhas,
na última fila,
segundo à esquerda).



encenação deve uma menção especial ao Nuno Carinhas a quem pertence desde a origem". Isso diz muito do que poderá ter sido o meu envolvimento no espectáculo e num projecto cuja preparação levou muito tempo, que chegou a ser concebido para o Coliseu dos Recreios, com uma forte componente circense, e que depois se foi adaptando às circunstâncias e às possibilidades até acabar no Teatro da Trindade. Eu acho que havia uma capacidade de entendimento delirante, que nessa altura eu e o Ricardo conseguíamos ter, e que nos permitiu avançar. A dimensão poética, a estratégia da colagem, a nível da dramaturgia, tudo isso eram coisas que me fascinavam muito. E o que para mim foi extraordinariamente gratificante foram as sessões de trabalho que conduziram e acompanharam a criação do espectáculo, nas suas diferentes fases. A possibilidade de me ter cruzado com o Alexandre O'Neill e com a Maria Velho da Costa, por exemplo, faz parte das memórias desse espectáculo. E eu sempre admirei muito a dinâmica que o Ricardo tinha de levar a água ao seu moinho, de ter o prazer diplomático que se impunha ter para conseguir fazer as coisas. No teatro português, não havia muitos criadores *free lancers*, estava tudo muito concentrado nos grupos, e essa "independência" era uma coisa que a mim me fascinava. Aliás, o mesmo se passara com o projecto do João Perry, *A festa do colégio dos alfinetinhos...*, que acabámos todos por ter que pagar para conseguir fazer. Depois, ainda com o Ricardo, também houve aquelas experiências, com o *Terceiro mundo* e os *Cômicos concerto*, com o Carlos Zingaro e a Emilia Rosa por parceiros, em que a vontade do experimentalismo nos aproximava mais da *performance* do que do modelo teatral. Claro que isso nos ajudou a todos muito. E muitas outras pessoas, algumas delas estando próximas do teatro, não eram parecidas com as pessoas do teatro que se fazia na altura. O lado multidisciplinar e multimédia, ainda que com meios rudimentares, que hoje nos parecerão ridículos, mas com alguma sofisticação sonora e musical, era muito

fascinante. E foram-se buscar os poetas, praticou-se a colagem, uma dramaturgia da fragmentação, para criar universos muito distintos daqueles que poderiam existir se estivéssemos a trabalhar peças de repertório. Experimentaram-se narrativas que cruzavam cenas ao vivo com imagens de vídeo e truques de magia.

De algum modo o que estás a dizer é que tudo isso funcionou como uma espécie de laboratório?

Exactamente. A própria exploração de espaços não convencionais, como a sala da Sociedade Nacional de Belas Artes ou a grande nave que existia no Museu Nacional de Arte Antiga, ou a garagem do antigo quartel para onde foi a Universidade Nova. Eram experiências que funcionavam como desafios às próprias linguagens cénicas e a nós próprios enquanto "intérpretes". A movida lisboeta dos anos oitenta impelia ao desbravamento de novas realidades.

Para fechar esta questão: achas que todas essas experiências, incluindo as que tiveste como actor, foram importantes para o teu trabalho futuro como encenador?

Sim, acho que sim. Todas as experiências que se possam ter quanto ao levantamento de um projecto teatral, desde a tradução até à representação, são necessariamente importantes. E aí recupero as próprias experiências da infância, como o relacionamento do corpo com o espaço.

Alguma vez, no contexto de todas essas variadíssimas experiências e colaborações, experimentaste o fascínio por alguns dos actores com quem te foste cruzando?

Todos os intérpretes me fascinaram sempre muito, tanto no teatro como na dança – aqui com o factor acrescido de eu não ser capaz de experimentar o mister dos bailarinos. O facto de querer estar no levantamento dos espectáculos não tem a ver só com o lado cerebral e estrutural da questão; era também esse trabalho da construção dos



intérpretes e da relação dos encenadores e dos coreógrafos com os actores e bailarinos que me interessava. Perceber como é que se podia potenciar o que os intérpretes tinham dentro de si para se percorrer um determinado caminho e depois chegar a um resultado. Poder assistir à construção de um solo para e com Ger Thomas, ver como ele tornava seus os gestos do coreógrafo, inventando a sua própria narrativa, é um episódio inesquecível. Trabalhar como cenógrafo e figurinista, poder participar nos ensaios, era também um pretexto para estar livre para esse exercício de quase voyeurismo em relação ao levantamento e construção dos espectáculos. E eu fiz isso sempre sem nenhum sentido de censura em relação ao trabalho de cada um: achei sempre fascinante, mesmo quando depois o resultado poderia ser menos apreciável. Aliás, num dos primeiros textos que eu escrevi quando comecei a encenar, chamei aos actores "anjos" ou qualquer coisa assim. Quando descobri que não tinha essa capacidade de ser actor, os intérpretes passaram a ter uma importância ainda maior. E, se calhar, tudo isto é muito psicanaliticamente explicável porque eu sempre achei que o meu pai era um extraordinário actor, um intérprete fantástico, à força de muito trabalho e persistência.

O exercício das tuas valências de cenógrafo e figurinista fazem-te cruzar com uma variedade imensa de criadores portugueses, consequência da condição de *free lancer* que abraças...

Mas eu sempre achei que isso era uma obrigação, precisamente porque eu não tinha uma formação específica. Pareceu-me sempre que se aprendia fazendo, por isso, estive sempre disponível para abraçar outros desafios. E essa variação, entre criadores e companhias, fazia parte desta condição. É uma questão de disponibilidade e de curiosidade. Devo muito aos que me foram retribuindo a atenção, sobretudo aos mais velhos, como o Pedro Lemos, a Fernanda Alves e o Ernesto Sampaio,

ou o José Ribeiro da Fonte, o Orlando Worm, o Jorge Salavisa, a Madalena Perdígão, o mestre Lagoa Henriques.

Já explicaste há pouco como surgiu a tua primeira encenação em 1987. A pergunta agora é porque é que ela não foi seguida mais imediatamente de outros trabalhos como encenador e só em 1993 voltas a surgir como responsável pela direcção de um espectáculo, com a *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra?*

Pois não sei. Terá sido fruto das circunstâncias. Era preciso que eu tivesse uma enorme segurança em relação à organização e ao sítio em que ia fazer uma primeira experiência. E realmente eu senti-me "protegido" e bem-vindo no espaço do Centro de Arte Moderna da Gulbenkian e tinha um grupo de pessoas à minha volta que me garantiam algum conforto. Depois, como era sensível a alguma susceptibilidade ou resistência que pudesse haver nas estruturas de produção, eu também nunca me propus a fazer coisas. Naturalmente, podem ter falhado algumas aproximações a alguns grupos ou projectos, mas eu sempre achei que as coisas deveriam aparecer de uma forma mais ou menos orgânica, sem forçar para fazer só porque tinha uma boa ideia na cabeça. Para os meus devaneios pessoais, eu tinha sempre essa "arte mais íntima" que é a pintura; podia colmatar a necessidade de expressão pessoal por essa via, sem estar dependente de ninguém. Entretanto fui sendo pai, dei aulas, fiz algumas comunicações e expus os meus trabalhos.

Até 1987 e 1993 ou, se preferires, 1996, data a partir da qual passas a encenar com mais regularidade, serás capaz de recordar alguns trabalhos que tenhas feito no domínio da criação de cenografia e/ou figurinos como mais felizes ou mais marcantes? Um exemplo, entre muitos possíveis: as portas do *Treze gestos de um corpo* [1987], no Ballet Gulbenkian.

Todas as experiências foram marcantes e muito importantes, porque ter dedicado tanto tempo a ver a criação dos espectáculos foi sempre um enorme privilégio. Além do mais, talvez porque fosse lento, eu precisava de estar junto das pessoas que faziam e próximo do percurso de criação. Passar o dia nas caves onde ensaiava o Ballet Gulbenkian ou passar as noites nos diversos espaços onde ensaiavam as estruturas de produção teatral com quem eu ia trabalhando, tudo isso fazia com que cada projecto tivesse o seu valor e a sua importância. Poderá ter havido algumas experiências que, no final, eu possa ter chegado à conclusão que o melhor era não ter estado lá, mas mesmo essas eu não posso dizer que não tivessem sido importantes.

<

A equipa de *Ninguém*, a partir de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, enc. Ricardo Pais, 1978 (Nuno Carinhas está ao fundo, ao centro, agarrado a um dos postes).

<

Frei Luís de Sousa, de Almeida Garrett, enc. Jorge Listopad, cenário e figurinos de Nuno Carinhas, ACARTE, 1986 (Carmen Dolores e Carlos Wallenstein).

>
À procura da tragédia,
 enc. Orlando Neves,
 cenário de Nuno Carinhas,
 ACARTE, 1986.



Claro que a experiência com o Ballet Gulbenkian foi extraordinária, mesmo em termos de aprendizagem: tudo tinha de ser muito bem concebido antes, a pensar naquele magnífico auditório, e depois era chegar, instalar e fazer. E havia muitas condicionantes, como a dimensão, a ausência de uma teia, o próprio facto de ser para dança. Essa fase do Ballet Gulbenkian, cerca de dez anos mais ou menos regulares, foi extraordinariamente importante, até pela elementaridade do trabalho que me era exigido: eu tive de aprender a conceber coisas muito simples em termos de aparato cénico para que tudo pudesse funcionar. E eu acho que rapidamente comecei a transportar essa elementaridade também para o teatro. Ou então já seria uma tendência pessoal, não sei. Enquanto cenógrafo, onde aprendi a ver fazer luz foi justamente nos ensaios do Ballet Gulbenkian, ainda sem bailarinos, ao lado do Orlando Worm, a iluminar o espaço que estávamos a trabalhar, só com a presença dos figurinos, para se ter a noção do efeito da luz sobre a roupa. E isso é uma experiência única. Aquele espaço era uma espécie de grande laboratório. Tive o privilégio de conhecer os Irmãos Martins, fantásticos cenaristas que pintaram panos de fundo a partir de maquetas pictóricas que eu tinha realizado em formatos pouco maiores que uma folha A4. E assisti à manufactura de centenas de fatos produzidos no excelente atelier de guarda-roupa da Fundação. É por isso que me custa a ausência total de documentação do que foi o Ballet Gulbenkian. Todas as experiências tidas em companhias estrangeiras foram muito gratificantes e deram um alento particular, porque conferiram confiança. Estando a trabalhar fora das estruturas habituais e confrontado com profissionais e públicos outros, os resultados foram sendo positivos.

Entre a projecção de uma poética própria e as condicionantes resultantes das conjunturas de produção com que foste lidando, a verdade é que a tua abordagem à cenografia é muito pouco arquitectónica e muito

mais constituída pelo recurso a elementos dotados de uma certa, digamos, singeleza.

Para mim, a arquitectura sempre esteve fora. O facto de eu poder trabalhar no grande auditório da Gulbenkian, na sala do Centro de Arte Moderna – na qual eu tive a oportunidade de fazer quatro espectáculos sequenciais, no âmbito do ciclo d'*O retorno à tragédia* –, ou num espaço tão diverso como a Casa da Comédia, ou em espaços não convencionais, isso sempre me deu uma elasticidade muito grande de associar o pensamento ao lugar, primeiro, e depois ao próprio espaço que se pretendia enquanto território da ficção. Todos os espaços envolventes eram o primeiro elemento; a arquitectura era a dos espaços onde as coisas se passavam. As portas de madeira dos *Treze gestos de um corpo*, por exemplo, decorrem da própria sala do grande auditório da Gulbenkian, com aquela extraordinária estrutura de madeira que nos ampara o olhar ao longo da plateia. E, por isso, as portas tiveram o mesmo tratamento que a madeira da sala. Quando pensei o *Espaço vazio* [coreo. Olga Roriz, Ballet Gulbenkian, 1986], que é só um sofá em cena, obviamente que fui buscar um sofá desenhado nos primórdios da Fundação. É evidente que estes dispositivos foram depois transportados para outros palcos e outras salas. Mas é verdade que eu trabalho muito com o contágio da envolvimento. Quando resolvi fazer a minha primeira exposição individual, sabia onde ela ia ser, isto é, na antiga *De natura*, na Rua da Rosa, que era uma loja pequena, com uma configuração especial, as paredes esponjadas a ocre, uma porta de vidro para a rua, ao fundo, uma outra sala mais pequena, um chão forrado a cauro, umas vitrinas ao fundo – e eu sabia que ia fazer uma exposição para aquele sítio específico. Não quer isto dizer que os desenhos não valessem por si, mas conhecer o espaço para onde eles se destinavam foi muito importante. Em todos os espaços, quando eu entrava neles, era importante que os "detivesse" e que não pensasse só na ficção em si, mas onde é que ela se iria passar: se



era em anfiteatro, se era num palco, se havia uma bancada, se o público estava à volta ou não, etc. A arquitectura estava presente, mas só a partir daí e não necessariamente como noção para criar um objecto cénico.

Em todo este período, até 1996, até esse início mais regular da tua actividade de encenador, foi sempre claro para ti que o modo como querias inscrever a tua actuação era como *free lancer*, isto é, nunca tiveste a tentação de constituir ou de integrar nenhuma estrutura que te permitisse um trabalho mais regular?

Não. Haveria uma ou duas estruturas com as quais eu eventualmente me identificaria, e eu poderia ter experimentado funcionar dentro delas, mas isso não aconteceu. O facto de partilhar experiências, por exemplo, numa casa como a Fundação Gulbenkian foi decisivo – não que eu me sentisse parte da Fundação Gulbenkian e nem sequer tinha nenhuma avença, o meu estatuto foi sempre o de *free lancer*. Nunca pensei fechar-me dentro de uma estrutura ou criar a minha própria. Acho que isso, de alguma maneira, sempre me causou alguma fobia e acho que era uma forma de estreitamento de procuras. Enfim, fui membro fundador da Barraca, mas fui o primeiro a sair. Esses acidentes de percurso levaram-me a ver, também, que ficar fechado numa casa não era o que mais se ajustava ao que eu queria fazer. Nada disto está desligado do resto, tem a ver com um percurso de vida... Eu acho que foi importante nunca ter tido a sensação de pertencer a sítio nenhum, não ter a obrigatoriedade de estar lá sempre, o que para mim, repito, funcionava como estreitamento de possibilidades. Mas também é verdade que eu nunca me preocupei em construir nenhum tipo de carreira, nada disto era muito pensado: era um sentimento, uma necessidade, uma forma de viver, sem ter de me fechar. O empenho em relação a cada um dos projectos era absoluto: tudo aquilo que eu tinha para fazer com determinadas pessoas em determinados projectos se esgotava em si próprio. E o ideal é isso, que não fique nada por explorar, por fazer, por identificar e, portanto, o projecto acaba ali. Se voltar a encontrar-me com aquelas pessoas, muito bem, caso contrário, aquilo ficou ali como coisa absoluta.

O que é que ficou destas duas primeiras experiências de encenação, o *Perlimplim*, em 1987, e a *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*, em 1993, para que em 1996 aceitasses aquilo que imagino que terá sido um convite para fazeres *O grande teatro do mundo*? Tornou-se mais clara para ti a possibilidade de criação de espectáculos?



Fundamentalmente, tive a percepção de que seria capaz de liderar um projecto, em todas as suas valências e manifestações, sendo capaz de perceber que os objectos, porque eram raros, tinham neles coisas muito substanciais, tanto para mim próprio como em relação aos actores e às estruturas onde foram desenvolvidos. São objectos distantes, mas não são objectos assim tão díspares – por exemplo, a *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra* só podia ser feito naquela cidade, com aquele grupo [Escola da Noite]; muito provavelmente, desde o Gil Vicente mais ninguém teria feito aquela peça. Eu era dado a algum "esgotamento" do que falava há pouco: cumpria-se a tarefa e cumpria-se de uma forma obsessiva e não se pode permanecer assim sempre, por isso, depois tem se deixar passar tempo.

Para alguém que vinha com um percurso tão demorado na criação de espaços cénicos, como é que foi ter de trabalhar com outras pessoas com a responsabilidade pela cenografia?

Por um lado, eu tinha adquirido formas de diálogo muito dinâmicas, entre mim próprio como cenógrafo e os encenadores ou coreógrafos com quem trabalhava. Por isso, nessa altura, achei que estava pronto para fazer o jogo ao contrário. No caso do *Perlimplim*, eu sabia que estava a trabalhar com uma pessoa com um gosto muito apurado, que era o caso da Vera Castro. Em relação ao João Mendes Ribeiro, para o Gil Vicente, eu não o conhecia tão bem, por isso, tratou-se de arriscar que alguém me pudesse propor determinado objecto, me condicionasse a ele, e depois eu responder a isso. Nessa altura, isso era um jogo bem-vindo. Seja como for, nessas experiências, eu passei sobretudo para o jogo com os intérpretes, por isso, tudo o que vinha de fora já não era assim tão estranho...

O que estás a sugerir é que, de algum modo, deslocaste os teus objectos ou zonas de investimento?

Sim, embora as coisas não deixassem de estar relacionadas. Eu já tinha experimentado tantos espaços que não seria agora um outro, já cenicamente conformado, que me condicionaria tanto. No caso da *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*, estamos a falar de uma caixa de madeira, que era uma ideia à volta da qual andavam tanto a Escola da Noite como o João Mendes Ribeiro. O que constituía um desafio muito interessante. Por exemplo, quando fiz *O grande teatro do mundo*, em 1996, teria sido incapaz de assumir todas as valências, seria trabalho a mais, precisamente porque, nessa altura, o trabalho de encenador seria o que mais me inquietava e não seria capaz de acumular outras responsabilidades criativas.

<

O indesejado,
de Jorge de Sena,
d direcção artística de
Jorge Listopad,
cenário e figurinos de
Nuno Carinhas,
ACARTE, 1986
(Sinde Filipe
e Alexandra Lencastre).

>

Montagem do cenário,
de Nuno Carinhos, para
Treze gestos de um corpo,
coreografia de Olga Roriz,
Ballet Gulbenkian, 1987.

>

O grande teatro do mundo,

de Calderón de la Barca,

enc. Nuno Carinhas,

TNSJ, 1996

(Jorge Vasques

e João Reis),

fol. João Tuna.



>

A ilusão cômica,

de Pierre Corneille,

enc. Nuno Carinhas,

TNSJ, 1999,

fol. João Tuna.

Como é que foi vivida a experiência de colaborar com um projecto, então, emergente como era o Teatro Nacional São João, em 1996?

Desde logo, como uma enorme responsabilidade, mas também como a possibilidade de reatar um diálogo com o Ricardo [Pais] que tinha sido interrompido muito tempo antes, mas também porque achei que era, mais uma vez, uma questão de acolhimento: se o Ricardo apostava em mim para fazer determinados projectos, alguns deles tão complicados como *O grande teatro do mundo*, já dentro de um ambiente de grande euforia e de brilhante organização como era o Teatro Nacional São João, e com todo o conforto que se podia sentir dentro dessa estrutura, então eu tinha os elementos reunidos para a mais positiva das acções. Nesses anos todos, eu tinha ficado sempre com o desejo muito retido de empreender uma nova encenação, à espera de um momento propício para isso acontecer. Foi com essa euforia que parti para a criação d'*O grande teatro do mundo* e, mais tarde, para *A ilusão cômica* [1999]. Ter comigo criadores como Vin Burmhan, Nuno Lacerda Lopes, António Lagarto ou Francisco Leal, Carlos Assis ou Dominique Bruguière, eram condições inéditas com as quais me confrontei no tempo certo para poder rentabilizar os meus devaneios.

Igualmente a partir de 1996, em paralelo com as transformações do próprio sistema teatral português e uma acentuada pulverização de projectos e unidades de produção, foi-se tornando cada vez mais possível ir articulando a regularidade das tuas colaborações com o TNSJ, em diferentes formatos e valências, com colaborações com outras estruturas. Tal facto leva-te a trabalhar em contextos criativos e sistemas de produção completamente distintos, tanto no Porto (Teatro Bruto, ASSÉDIO, Ensemble) como em Lisboa (Cão Solteiro, Escola de Mulheres, Novo Grupo/Teatro Aberto). Como é que foi ir trabalhando no contexto dessa diversidade?

Eu acho que identifico duas estruturas como tendo sido decisivas a partir de dada altura: o Cão Solteiro, por um lado, e o TNSJ, por outro. Duas âncoras em duas cidades. Depois, há um outro mapa que se constrói à volta da cidade do Porto. São campos de exploração completamente diversos, que me proporcionam um leque de experimentações muito amplo. No caso do Cão Solteiro, o trabalho a partir de guiões muito singulares, não preestabelecidos, e no caso do TNSJ, a possibilidade de me dedicar mais ao teatro de repertório. Há um espectáculo de passagem entre uma coisa e outra que, para mim, constitui uma espécie de ligação entre todas estas coisas



que é *La dinamica dell'acqua* [Teatro Bruto 1998]: é algo muito específico, que não tinha nada a ver com o trabalho no Cão Solteiro nem com o trabalho no TNSJ. Acho que funcionou como uma espécie de síntese de muitas coisas que andavam no ar. É um espectáculo que eu recorro: fazendo apelo à memória, de um momento para o outro, ele aparece. O próprio facto de ter sido num espaço não convencional [Moagens Harmonia] foi muito marcante. Mas para regressar à vossa pergunta, continuava a ser importante não estar condicionado a nenhum desses projectos, o poder alternar. A partir de determinada altura, com algumas estruturas, eu talvez tenha tido pena de não ter havido uma insistência na colaboração: acho que senti isso em relação ao Teatro Bruto, por exemplo. Sentia que as pessoas paravam no momento exacto em que deviam continuar a pesquisa de um certo tipo de linguagem. Mas claro que isso tinha a ver com a minha condição de *free lancer* e o facto de os grupos desenharem a sua própria política interna.

A outra questão resultante dessa tua condição de *free lancer* prende-se com a própria construção de um repertório: na maior parte dos casos, ficavas dependente do que essas estruturas te convidavam para fazer. Isto não é, às vezes, indutor de algum tipo de frustração? O meu percurso é feito desses desfasamentos e não tenho resguardo em relação a isso. É algo que tem a ver com o tipo de inquietações que eu já tinha há umas décadas atrás: a ideia de que só se aprende fazendo e de que, provavelmente, eu nunca irei passar para outro plano a nível desta noção da aprendizagem, que é feita por estímulos e desafios, abertura de portas que, de outra maneira, eu nunca iria abrir. O ficar à mercê de propostas que me são feitas é um desafio muito grande, porque eu consigo corresponder aos projectos ou não. É como se um arquitecto dissesse que só projecta em terrenos planos, ou outro que só trabalha em terrenos em soalco ou um



qualquer tipo de especialização que eu acho que o teatro não contempla. Nunca tive tempo para ter a veledade de querer encenar um determinado texto. Por preguiça, talvez, ou o que se quiser. A minha experiência foi sempre a de estar completamente concentrado no projecto que tinha entre mãos. E felizmente os projectos foram-se sucedendo. Claro que fui tendo a fortuna de desafios de alguns colaboradores avisados que me foram assegurando alguma lógica em termos de repertório, proporcionando-me muitas vezes a relação com autores que eu nunca teria descoberto ou explorado não tivessem sido esses convites. Acho que a questão está em resolver "problemas". As coisas foram sendo assim e talvez eu já não tenha idade para que elas sejam de outra maneira. Claro que agora que, enquanto director do TNSJ, tenho a possibilidade de determinar aquilo que eu próprio quero fazer. Estes casos mais recentes, como os *Tambores na noite*, o *Breve sumário da história de deus* ou mesmo a *Antígona*, são coisas que estão dentro de mim, são textos que andam a bulir comigo há muito tempo. E agora estou na fase em que posso projectar tudo isso que não fiz antes.

Então este é o momento para perguntar o que é que leva alguém, com o percurso que estivemos aqui a tentar reconstituir, ainda que de forma sumária, a entusiasmar-se ao ponto de aceitar esse outro desafio de dirigir um dos dois únicos teatros nacionais que temos em Portugal. Porque é que, a dada altura, isso se torna entusiasmante ou, dito de outra maneira, o que é que te levou a aceitar o convite para dirigir o TNSJ? Especificamente o TNSJ, esclareça-se. Primeiro, porque é um sítio que me é agradável, por todas as condições que alberga, e porque eu fui construindo um determinado percurso dentro do próprio Teatro, com uma série de pessoas com as quais me identifico em muitos aspectos. Depois, de alguma maneira, porque não estava propriamente a substituir ninguém de forma abrupta. Foi-me confortável a ideia de



<>

La dinamica dell'acqua,
a partir de vários autores,
dir. Nuno Carinhas,
Teatro Bruto, 1998
(< Paulo Freixinho;
> Mário Santos),
fot. Margarida Ribeiro.

que havia uma passagem de testemunho, que envolvia confiança e continuidade. Não defendo a sucessão dinástica, mas foi assim que aconteceu. Por outro lado, também, porque já estava na altura de poder projectar alguma convicção do que eu acharia que seria dar a ver o teatro a nível nacional. E, ainda, o desejo de me pôr nessa posição que eu acho que as artes do espectáculo exigem e que é a missão pública: o que é que era isso de assumir essa posição. Não sou um programador, no sentido mais profissional do termo, porque não tive formação para isso nem nunca senti grande atracção por isso, mas acho que tenho – dada a minha experiência de andar por aí a entrosar-me com uma série de acontecimentos e estruturas – as condições para saber o que é que deve ser mostrado de maneira organizada e consequente. Sempre me coloquei muito no lugar do espectador, um espectador necessariamente especial, mas sempre gostei muito de ir ver sem preconceitos e não necessariamente coisas que só tivessem a ver comigo. Penso que esta é uma mais-valia importante para esta função. A direcção de um Teatro Nacional pode traduzir-se num percurso mais autoral, por parte do seu director, ou pode ser um percurso mais aberto. De qualquer maneira, considero que este ano que já passou, desde a minha nomeação até agora, e a programação desta temporada e toda a outra que já está projectada para a frente, tudo é tão meteórico que é necessariamente muito experimental e eu ainda não sei tirar as devidas ilações de tudo isto. Há, com certeza, o desejo de aproximar tanto geograficamente como do ponto de vista estético aquilo que se vai fazendo. Já percebi que estas novas funções retiram muito tempo e espaço à dita obsessão com que eu estava habituado a empreender os projectos, porque há uma natural deslocação, não digo dispersão, da atenção, algo a que eu não estava acostumado. Esta é uma nova fase que estou a viver. Os projectos são desenhados de outra maneira e precisam de uma abordagem que não me era familiar.

Mas isso também te permite evitar o tal fechamento de que falavas há pouco.

Sim, e eu acho que o desafio também foi bem feito, no sentido de eu ser só director artístico e não também presidente do Conselho de Administração. Nesse caso, eu acho que teria pensado muito melhor se aceitaria, porque não me sentiria tão confortável de imediato.

Tu próprio já foste adiantando que não te sentiste muito tentado, no início do teu mandato, a fazer grandes pronunciamentos ou a explicitar grandes desígnios, mas parece-te possível identificar algumas inflexões dentro dessa clara linha de continuidade?

>
Aguantar,
 a partir de vários materiais,
 direcção e espaço cénico
 de Nuno Carinhas,
Cão Solteiro, 1999
 [Paulo Lages,
 Miguel Loureiro
 e Paula Sá Nogueira],
 fot. João Tuna.



Eu identificava-me completamente com o que vinha sendo feito no TNSJ, por isso não trazia comigo o desejo de grandes rupturas. Havia que continuar todo um projecto que envolve o trabalho sobre os textos, de todas as épocas, dedicando uma atenção muito persistente à linguagem; e prolongar a tarefa de amostragem que o Teatro já vinha fazendo. Aquilo que eu posso achar que gostaria de fazer, e que certamente já foi tentado ao longo destes últimos anos, prende-se, por exemplo, com a vontade de dessacralizar as salas, contrariar a identificação do trabalho que se faz numa ou noutra sala, sempre numa perspectiva de alargar os públicos. A nossa grande preocupação, do ponto de vista da comunicação, é sempre a de assegurar a máxima visibilidade e participação dos espectadores em qualquer dos espaços que gerimos. Sempre com a consciência da enorme responsabilidade local que temos, em termos do próprio tecido teatral da cidade, até pela ausência de alternativas para muitas das estruturas locais e nacionais. Durante muito tempo, eu trabalhei no TNSJ sem grande consciência ou preocupação relativamente ao modo como o Teatro se enquadrava ou relacionava com as outras estruturas da cidade. E, neste momento, essa é uma preocupação política muito importante.

Essa é uma preocupação que tem sido notória também relativamente a estruturas fora da cidade.

Claro. Enquanto viajante norte-sul, que sou, sempre me fez muita confusão que os espectáculos ficassem condicionados à sua cidade de origem. E num país tão pequeno, isso não faz sentido. Mas também é verdade que temos, hoje em dia, uma mobilidade muito mais activa, associada também à entrada em funcionamento de outros teatros espalhados pelo país.

A situação ingrata no Porto passa pelo facto de o TNSJ ser a única entidade local que assegura essa possibilidade de circulação, o que é naturalmente

aberrante para uma cidade com a dimensão e importância do Porto. Este facto parece sobrecarregar as responsabilidades do TNSJ, que é ao mesmo tempo, senão sobretudo, um teatro de criação. O problema da cidade, neste momento, não é de equipamentos, porque existem alguns, mas sim de lógicas de gestão. Concordas?

O problema não é só do que deixou de haver, mas também do que não se criou de novo. Podia ter desaparecido alguma coisa, mas ter aparecido outra. Perante a possibilidade de, com os recursos disponíveis, poder "importar" espectáculos, eu acho que primeiro há que fazer um trabalho de projecção da criação nacional. Esta é, sem dúvida, uma linha programática muito importante. Por outro lado, a estratégia das co-produções, das partilhas, dos acolhimentos, etc., faz com que mais projectos possam ser realizados. Além disso, nunca me pareceu que a questão local fosse mais importante do que a nacional. A questão não é caseira, é cosmopolita. No Porto há uma exigência e uma focalização do público como não existe em Lisboa.

Há projectos de colaboração com outras instituições culturais da cidade do Porto, como Serralves ou a Casa da Música?

Sim, há, particularmente com a Casa da Música, desde a ideia de irmos a celebrar os dias mundiais da música e do teatro trocando de casa ou, por exemplo, projectos operáticos que podem vir a passar pelo TNSJ.

Pode dizer-se que, de algum modo, isso traduz uma vontade tua de continuar a cruzar linguagens?

Sim. Há coisas para as quais eu não preciso de um comissário, como pode ser o planejar de uma exposição ou de outra iniciativa qualquer que possa servir para gerar atenção à volta de um determinado projecto ou espectáculo, que são sempre o centro de tudo. Mas isto também porque me habituei à ideia de que o TNSJ não



era só uma casa de espectáculos, não era só um teatro de portas abertas. Desde sempre se fizeram exposições à volta dos espectáculos, debates, publicações, iniciativas pedagógicas, etc. Há na Casa gente muito capaz e treinada que me acompanha na idealização e concretização de acções paralelas. Por isso, eu não estou a inventar nada. Há uma feliz coincidência de objectivos. Nos últimos meses o TNSJ tem vivido quase a ritmo de festival e não sei se isso se pode manter...

Mas não é essa também a vocação de um Teatro Nacional?

Acho que sim. No outro dia, o Bernard Sobel perguntava-me quantas pessoas é que trabalhavam no Teatro e qual era o número do elenco e riu-se depois de eu lhe responder, acrescentando: "Então não podes fazer mais do que um espectáculo por dia". Claro que isto tem a ver com a diferença de escala entre os teatros europeus, particularmente se pensarmos nos franceses e nos alemães, que conseguem ter uma equipa tão grande que lhes dá para fazer tudo e mais alguma coisa.

Relativamente aos espectáculos que, neste curto espaço de tempo, programaste para tu próprio encenares – *Tambores na noite*, de Bertolt Brecht, *Breve sumário da história de Deus*, de Gil Vicente, e *Antígona*, de Sófocles –, seria possível dizer que são todos eles textos dotados de uma inequívoca "seriedade de propósitos", de grande consequência filosófica ou interventiva, sentindo-se talvez a ausência de algo mais lúdico. Isto foi pensado ou aconteceu por acaso? Dito ainda de outro modo, estas escolhas resultaram de paixão ou de obrigação?

De paixão! Precisamente, como eu já disse, por serem textos que, das mais diversas maneiras, andavam há muito dentro de mim. Mas claro que são escolhas que também resultam do facto de eu achar que há um défice de



<

O fantástico Francis Hardy, curandeiro, de Brian Friel, enc. Nuno Carinhas, ASSÉDIO, 2000 (João Cardoso), fot. Henrique Delgado.

>

Dama d'água, de Frank McGuinness, enc. Nuno Carinhas, Ensemble, 2001 (Emília Silvestre), fot. João Tuna.



>

O triunfo do amor, de Marivaux, enc. João Pedro Vaz, cenografia de Nuno Carinhas, ASSÉDIO / TNSJ, 2002 (João Cardoso), fot. João Tuna.

discussão pública, o que se prende directamente com preocupações de cidadania. Por um lado estamos a viver um momento de conciliação e de recuperação, tudo aquilo que tem a ver com a "era Obama", mas também há, por outro lado, o sentimento de que tudo isto é muito mais sério do que outros momentos político-económicos nos deram a ver e a experimentar. E isso também é a obrigação de um Teatro Nacional, projectar essas inquietações, por uma questão de cidadania e de ideologia. E acho que esta tentativa, se quiserem, de "politização" do repertório é uma coisa que, neste momento, me interessa. Daí também a tentativa de organizar programas à volta destes projectos susceptíveis de contribuírem para alguma espessura de propósitos. Mas, sim, parece-me existir uma clara inclinação para o incómodo, reconheço, para a reactualização de determinadas questões. Contudo, isso também era algo que já vinha sendo preparado, porque já acontecera, por exemplo, com *O mercador de Veneza* e o ciclo de conferências organizado em torno do texto e do espectáculo. Não sei... o espírito lúdico não é, talvez, uma coisa que me assista de forma muito natural, mas reconheço que ela se pode encontrar na variedade de acontecimentos que se organizam à volta de um objecto, como podem ser os painéis que a Ilda David pintou para o Salão Nobre do TNSJ.

Já há pouco referiste a preocupação com a questão dos públicos e dos espaços. A nossa curiosidade, agora, é a de saber o que é que, com as condicionantes financeiras existentes e conhecidas, neste momento, ainda gostarias de fazer. Quais são os desafios que encaras como mais prementes para o futuro do TNSJ? Se bem que existam mais espaços para que isso aconteça – estou a lembrar-me da ocupação recente do Teatro Latino e do espaço da Fábrica –, eu gostaria de repetir a experiência do *30 por noite* [2008], isto é, uma amostragem do que vem sendo feito pelos grupos mais jovens e mais

>
O tio Vânia,
 de Anton Tchekov,
 enc. e cenografia de
 Nuno Carinhas,
 TNSJ / ASSÉDIO /
 Ensemble, 2005
 (Emília Silvestre
 e João Pedro Vaz),
 foto. João Tuna.



<
O concerto de Gigli,
 de Tom Murphy,
 enc. e cenografia de
 Nuno Carinhas,
 ASSÉDIO / TNSJ, 2008
 (João Cardoso
 e João Pedro Vaz),
 fot. João Tuna.



>
 Breve sumário da
história de Deus,
 de Gil Vicente,
 enc. e cenografia de
 Nuno Carinhas,
 TNSJ, 2009,
 fot. João Tuna.

independentes da cidade. Gostaria também muito de activar as edições e de levar mais longe o trabalho que se vem fazendo. Há, por outro lado, desafios que foram feitos a dramaturgos portugueses para escreverem textos "cruzados": um deles já está escrito, a adaptação realizada pelo Jacinto Lucas Pires de *Judite, nome de guerra*, do Almada Negreiros, e há um outro que já está na calha, que é o trabalho que a Luísa Costa Gomes está a fazer sobre *Casas pardas*, da Maria Velho da Costa. E eu gostava que isto pudesse acontecer muito mais. Seja através desta ideia de adaptação dramaturgical da ficção portuguesa ou através de outras vias. Uma das coisas que está a faltar é a internacionalização: gostaria que isto funcionasse de forma muito mais ágil, nomeadamente no contexto na União dos Teatros da Europa, mas não é fácil, porque cada país tem as suas idiossincrasias, a sua organização, etc. E provavelmente este não é o momento ideal para nos pormos a movimentar de um lado para o outro, mas seria fulcral. Pela nossa circunstância, pelo nosso estado quase insular, o Teatro não é muito visto lá fora, e eu gostaria de tentar dinamizar mais o circuito de circulação dos nossos espectáculos, com destaque para Espanha e o Brasil, que são os dois países com maior proximidade geográfica ou cultural. Talvez este ano possamos já ter a

possibilidade de realizar algumas deslocações. Paralelamente, preocupa-me o facto de não apresentarmos aqui mais espectáculos estrangeiros, porque acho que são sempre momentos em que o próprio tecido profissional se regenera, se renova e expande. Mas qualquer tentativa de, por exemplo, sermos co-produtores de um projecto estrangeiro é completamente utópica, porque não temos recursos para isso... Outra coisa que está a faltar é o teatro para a infância. Enfim, há uma infinidade de projectos que teremos de ir avaliando, pensando e pondo no terreno. O desígnio será especular fazendo. Adiar necessidades para melhores dias não é coisa de artistas.

Enquanto não soubermos com antecedência e a médio prazo quais as verbas que nos cabem, dificilmente planeamos em consequência. Mas é essa a aposta.



<
Capa do 1.º número
d' *O percevejo*.

Capa do 13.º número
d' *O percevejo*.

>

O percevejo – Revista de teatro

Do papel ao virtual

Lidia Kosovski

Através deste artigo, examino brevemente a mutação de uma histórica revista brasileira de teatro, impressa em papel, para a sua nova condição virtual, como “periódico científico” *online*. Refiro-me ao percurso traçado pel’ *O percevejo* – revista do Departamento de Teoria do Teatro, da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, lançada em 1993, em contraponto ao seu formato atual, como *O percevejo online* – periódico científico do Departamento de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, lançado em 2009.

Neste resgate da origem da revista, começo pelo nome, *O percevejo*, que sempre provocou nos não-iniciados no Teatro uma boa dose de perplexidade. A escolha deste nome explica-se pela homenagem não só ao poeta russo, Maiakovski, como às revistas ilustradas brasileiras do final do século XIX e da virada do século XX. Estas apresentavam títulos semelhantes, como *O mosquito*, *O besouro*, *A cigarra*, das quais foram retirados textos e ilustrações para o número inaugural e, cujo dossiê principal versou (obviamente) sobre Vladimir Maiakovski, sua vida, seu mundo, seu tempo.

Em 1993, poucos eram os cursos de licenciatura em Teatro no Brasil, menos ainda os cursos de pós-graduação e pouquíssimas as publicações na área. A motivação inicial foi a de marcar um território acadêmico, aberto pela interação entre alunos e professores e, sobretudo, com o objetivo de aprimoramento do trabalho crítico-ensaístico dos alunos da licenciatura. A partir daí, *O percevejo* manteve, ao longo de 13 anos, uma viva produção que

contemplou, entre outros, os seguintes dossiês temáticos: *Teatro e artes plásticas*, *Teatro e cultura popular*, *Teatro contemporâneo e narrativas*, *Teatro e performance*. Além de Maiakovski, aspectos da obra de Walter Benjamin e do poeta brasileiro Mário de Andrade também foram foco de estudo, sob a visada das artes cênicas. No entanto, em 2005, por dificuldades financeiras e de diálogo com a estrutura institucional, a publicação foi suspensa após o lançamento do seu derradeiro número 13, cujo dossiê aborda *O teatro de revista no Brasil*.

Hoje, transcorridos 17 anos desde o lançamento d’*O percevejo* nos anos 90, os nomes correntes dos atores desta história sofreram mudanças: os “alunos” de então atendem por “discentes”, os “professores” por “docentes”, as revistas acadêmicas de arte produzidas em cursos de graduação apresentam-se como “periódicos científicos” dos Programas de Pós-Graduação e, claro, a motivação e a razão de ser das publicações também se atualizaram. O investimento positivo do Estado Brasileiro na pesquisa acadêmica, incluindo-se mesmo os cursos de arte, aumentou sensivelmente nos últimos anos, o que tem gerado uma nova dinâmica de relações paradoxais, entre elas, a intensa pressão sobre a produção docente, contínua, permanente e fortemente regulada pelas agências de fomento.

O quadro inicial de 1993, quando *O percevejo* – Revista de Teatro foi criado, como era de se esperar, mudou, e muito. A motivação que ligava alunos e professores por uma relação “amadora” e de certo modo informal e

Lidia Kosovski é licenciada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ) e Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Atualmente, é Professora Adjunta na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC (UNIRIO). Trabalha ainda como cenógrafa na cidade do Rio de Janeiro.

ingênua, amadureceu, se "profissionalizou". Hoje, o interesse legítimo pela reflexão, somado à necessidade de sua divulgação, mistura-se aos procedimentos burocráticos de aferição de resultados, atendendo à finalidade de quantificação de produtividade. Somos regidos pela "pontuação" dos Programas das agências de fomento – publicar em quantidade torna-se um valor de identidade e qualificação da comunidade acadêmica. "Publicar e pontuar" é hoje, em grande parte, o binômio motivador. Se este fenômeno é comum em diversas outras universidades do mundo, para nós, artistas-pesquisadores brasileiros e doutores pesquisadores em arte, este fato ainda provoca uma certa perplexidade.

Por outro lado, se a atividade acadêmico-científica tem por principal elemento a comunicação entre os pares para a disseminação da sua pesquisa, o artigo escrito continua sendo a sua expressão-chave, e a publicação periódica sendo o resultado esperado para a circulação de idéias e trocas, o que exige apoio para a sua concretização. Vemos hoje o crescimento inegável da produção de artigos acadêmicos resultantes das novas políticas editoriais.

Em 2010 – em contraponto à quase solitária posição d'*O percebejo* no panorama editorial dos anos 90 –, percebe-se uma boa variedade de revistas brasileiras na área das Artes Cênicas. Enfileiradas junto à nossa pioneira, podemos citar hoje inúmeros títulos: *Urdimento* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina; *Repertório* - Revista do

Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia; *a Moin Moin, revista de forma animadas*, do SARC – Sociedade Cultural Artística de Jaraguá do Sul e da Universidade do Estado de Santa Catarina; *Sala Preta*, publicação anual do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo – além da cara *Folhetim*, publicação autônoma, encabeçada por criadores e doutores livre-pesquisadores associados aos mais diversos artistas do teatro. Tal conjunto representa uma cadeia que se retroalimenta. A troca permanente entre os pares é crescente e desejável, e o espaço se amplifica, acolhendo a produção multiplicada.

Neste contexto, em Fevereiro de 2009, quando assumi a Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPGAC/UNIRIO, havia que se enfrentar o silêncio d' *O percebejo*, já há quatro anos e com uma solução que fosse imediata. Para sanar tal lacuna na urgência necessária, a solução *on line* era, senão a única, aparentemente a mais eficiente.

Confirmando a nossa decisão em assumir a publicação *online*, questiona-se cada vez mais a dificuldade de distribuição e circulação da produção acadêmica impressa, invalidando de certo modo, os esforços empenhados na edição de revistas em papel. Além de prática, a solução *on line* passa a ser recomendada oficialmente, em detrimento da impressa. E o que parece ser apenas uma mudança de suporte, revela, de fato, uma nova ferramenta.

A história do livro já nos conta como a impressão em papel por meio de tipos móveis trouxe, além da



<
Portal de entrada do
percevejoonline em
www.unirio.br/percevejo
online.

possibilidade de reprodução das publicações em larga escala, uma maneira específica de ler o texto. Segundo Chartier, "a obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um outro significado" (1999: 71). Sempre que há a criação de um novo suporte, cria-se também um novo hábito de leitura, inédito. E mesmo que ainda não haja tempo suficiente para avaliações seguras, inevitáveis são as transformações por vir.

Mas, por outro lado, como superar um certo sentimento de perda da presença material nas estantes, de seu valor como objeto palpável, superar o seu fetiche? E quanto às perdas simbólicas? Significaria uma decadência optar pela rede e desaparecer entre milhares de blogues e sítios que nela circulam, invisíveis?

Apenas questões afetivas, sentimentos de perda "quase-patrimoniais", como se um novo suporte enterrasse definitivamente o valor do anterior, por substituição. Para sentimentos tímidos como estes, comuns à academia na hora da quebra de certas tradições arraigadas, Pierre Lévy (1993) nos ilumina. Ao definir como tecnologias da inteligência, ou tecnologias intelectuais, três técnicas de comunicação da humanidade: - a oral, a escrita e a informática -, o autor lembra que a sucessão dessas três formas fundamentais de gestão social do conhecimento não se dá por simples substituição, como até então nos parecia, mas por complexificação e deslocamentos de centros de equilíbrio. A forma estaria profundamente ligada ao conteúdo no processo de comunicação, e suas

alterações estariam ligadas também às mutações do saber. Como recusar então, pela nossa própria natureza de pesquisadores, a trilha inevitável de inclusão da informática em nosso sistema comunicacional? Como não perceber seus evidentes ganhos? Como continuar desconfiando das novas possibilidades editoriais tão claramente enriquecedoras? O texto, até hoje apenas lido, pode gerar um formato de artigo ouvido, a palavra escrita virá a se somar à oralidade e à visualidade, como matéria ampliada para nossas verificações. Os registros documentais podem ganhar movimento, os registros fílmicos podem abandonar a sua condição de mera citação descrita; e quanto aos depoimentos? A voz de um entrevistado nos concede outra dimensão ao seu pensamento. O uso de *links* permite ampliar a produção de ensaios e artigos para fora de si próprios, trazendo para as revistas acadêmicas a experiência dos blogues, na dimensão e função correspondente aos propósitos acadêmicos, criando redes até hoje impensáveis.

Todas essas questões vitalizadas desenham um próspero futuro para a produção de artigos e ensaios acadêmicos na área de arte. E mesmo que ainda estejam por se efetuar, são visivelmente factíveis. Assim que a interface criada em função do texto impresso, composto por página de título, cabeçalhos, numeração regular, sumários, notas, referências cruzadas, base conceitual dos arquivos disponíveis na rede em *pdf's*, por dominada e devidamente amplificada, o hipertexto transformará essa configuração, chegando à criação de interfaces mais adequadas ao modo de assimilação da informação no

novo suporte. Há que se aguardar, investir, acreditar e realizar este projeto.

Hoje, do antigo *O percevejo*-revista, como é dito em nosso primeiro editorial, conserva-se "o conceito de Dossiê temático, dedicado, em cada número, à publicação do resultado de pesquisas desenvolvidas por equipes integradas por docentes e discentes de nossa instituição e de pesquisadores associados de outras universidades brasileiras e estrangeiras, bem como por docentes livres-pesquisadores e estará também receptiva a trabalhos de artistas que atuam na área".

Tecnicamente, optamos por um *software* livre, como se observa neste outro trecho do mesmo editorial: "Esta nova versão eletrônica foi estudada não só para melhor se adequar às exigências do Qualis de periódicos da CAPES, mas também para usufruir das possibilidades oferecidas pela tecnologia gratuita do SEER (Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas)".

Para os que não conhecem, o SEER é uma iniciativa otimizadora do processo de editoração dos periódicos, cuja construção e gestão de uma publicação periódica eletrônica pode viabilizar-se, plenamente, a partir do uso de um *software*.

Agora estamos em lento exercício pela conquista e melhor domínio do SEER como ferramenta de gestão. Em breve, gostaríamos de alcançar a discussão e publicação aberta entre pareceristas e autores sobre os artigos submetidos e, mais adiante, tentar incorporar a prática saudável dos blogues, permitindo ao leitor a oportunidade de adicionar uma ficha de comentário.

O que parece simples, para nós ainda não é. Sobre tudo na superação de uma certa inércia e acomodação em formatos seguros, semelhantes às nossas referências impressas. Esta passagem, acredito, será feita. Por ora convidamos os nossos leitores a aceder ao endereço www.unirio.br/percevejoonline e conhecer os dois números inaugurais, cujo dossiê n.º 1 aborda o tema "A cidade como suporte da Cena" e o n. 2 "Teatro e pedagogia". E vamos torcer para que os deslocamentos neste novo mundo alegrem o sofrido Maiakovski, o pobre Prissípkin e o seu amigo inseto. Até lá.

Referências bibliográficas

- CHARTIER, Roger (1999), *A aventura do livro: Do leitor ao navegador*, trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo, Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- LÉVY, Pierre (1993), *As tecnologias da inteligência*, trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro, Ed. 34.
- MEADOWS, Arthur Jack (2001), "Os periódicos científicos e a transição do meio impresso para o Eletrônico".: *Revista de Biblioteconomia de Brasília*, v. 25, n.1, p.5-14, Jan./Jun.



Joana Providência

Espaços da coreografia do corpo (1989–2009)

Marta Oliveira e Gonçalo Furtado

Desde 1989, o trabalho desenvolvido por Joana Providência na área das artes performativas salienta-se tanto pela sua persistência e profundidade, como pela sua intrínseca referencialidade multi/interdisciplinar. A actual comemoração de duas décadas de carreira surge como um momento oportuno para abordar a sua obra e a referida multidisciplinaridade que dela transpira.

Sendo uma importante referência no contexto contemporâneo português, considera-se que Joana Providência, enquanto coreógrafa/encenadora, integra desde cedo a "nova geração de coreógrafos portugueses que abrem as portas a um espaço próximo do Teatro – Dança [...] A nova dança" (Peres 1989: 8).

Joana Providência nasceu em Braga em 1965, cidade onde viveu até aos 17 anos, iniciando aqui o seu percurso pelos caminhos da dança. Sob a orientação de Fernanda Canossa, estudaria inicialmente *ballet*, trabalhando o seu próprio corpo segundo a técnica clássica/moderna. No entanto, a sua relação com esta área não se limitava ao exercício físico, indo de encontro ao domínio da imaginação. Nas suas palavras: "assistia a concertos regularmente, fechava os meus olhos e adorava sair da sala e levar-me por imagens completamente coreográficas de dança e movimento" (Providência 2009).

Na década de oitenta, recorde-se, a dança enquanto disciplina artística começaria a marcar uma posição no âmbito académico, sendo criado em 1983 o Curso Superior de Dança em Lisboa. Tal facto proporcionou a Joana Providência a oportunidade de prosseguir a sua formação (integrando o curso em 1985) e, conseqüentemente, experimentar a coreografia. Neste contexto, sublinhe-se – como oportunamente ela própria reconheceu – a importância que Madalena Victorino, Anne Papoulis ou António Pinto Ribeiro tiveram no seu percurso. A par destes, o contacto com outros trabalhos ou diferentes áreas – nomeadamente os espectáculos promovidos pela ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian – constituíram-se também como importantes referências para a autora.

Eu tenho necessidade de integrar todos esses elementos criativos. São protagonistas dos imaginários que eu procuro revelar. Preciso que várias sensações estejam presentes e que o público as experimente. Para mim, o objecto final, aquele que é apresentado ao público, é o mais importante.

Joana Providência, 2009

No final dos anos oitenta, Joana Providência assume-se no contexto da Nova Dança que então emergia em Portugal. De facto, como Madalena Victorino refere:

[A] dança como "franja" e actividade artística experimental surge (...), pela primeira vez, com artistas cheios de uma personalidade criativa própria que inscrevem no "deserto" português uma geografia de peças coreográficas, algumas enraizadas em aspectos da cultura portuguesa, outras a apontar para questões de cruzamento entre a dança e a sociedade do século XX. (Victorino 2007)

Neste sentido, o afastamento dos cânones dá lugar ao experimentalismo e, embora parecesse que andavam "todos a tentar resolver o mesmo problema" (Providência 1989), Joana procurava uma linguagem própria, algo que considerasse seu. O trabalho coreográfico conjugava agora novas técnicas, corpos ou planos, à semelhança de uma investigação que visa responder/escavar matérias precisas. Este desejo de procura fez com que a coreógrafa continuasse a investir na sua formação. Com o apoio do Fórum Dança frequente, no início da década de noventa, o Théâtre Contemporain de Dance, em França, assim como o European Choreographic Forum, em Inglaterra.

Em determinado sentido, pode afirmar-se que o corpo, na relação com o espaço e o tempo, se assume como o seu instrumento de trabalho, a sua matéria-prima. No entanto, interessa atender que, já desde os tempos de estudante, Joana Providência sente a necessidade de algo mais, da "articulação do movimento com a linguagem", na procura de "um tipo de dança que se afastava da mímica do gesto" (*Ibidem*). Conseqüentemente, os seus projectos questionariam frequentemente os limites entre dança e teatro, conjugando os respectivos domínios de bailarino/actor e movimento/palavra.

Respondendo a impulsos criativos provenientes de diversos campos artísticos – da pintura, da literatura ou da arquitectura –, os seus projectos performativos reflectem uma certa condição de contadores de histórias.

<

Mecanismos,

de Joana Providência

Teatro Carlos Alberto,

Porto, 1989

(Carlota Lagido,

Conceição Abreu,

Cristina Santos, Filipa Pais

e Ofélia Cardoso),

arquivo pessoal de Joana

Providência.

Gonçalo Furtado é

arquitecto pela

Faculdade de

Arquitectura da

Universidade do Porto

(FAUP), Mestre em

cultura urbana pela

Universidat Politècnica

da Catalunya e

Doutorado pelo

University College de

Londres. É docente no

Mestrado e

Doutoramento da FAUP,

autor de vários livros e

conferencista regular

em várias instituições

europeias e americanas.

Marta Oliveira concluiu

o Mestrado Integrado

em Arquitectura, pela

FAUP, apresentando a

Dissertação intitulada

"Entre a arquitectura e

as práticas cenográficas:

De João Mendes Ribeiro

a Joana Providência".

Contribuiu para os dois

últimos colóquios

pluridisciplinares

organizados pela FMH,

centrando-se na relação

entre as artes

performativas e a

arquitectura (em co-

autoria com Gonçalo

Furtado). Actualmente

colabora como

arquitecta estagiária no

Promontório

Arquitectos.

>
Mecanismos,
 ACE, 20 Anos/Mostra
 Joana Providência, 2009
 (Anabela Sousa,
 Vera Santos
 e António Júlio),
 fot. Júlio Moreira.



Curiosamente, é neste âmbito que se revela uma das características mais singulares da sua obra: a importância que atribui à relação com os intérpretes. Por outras palavras, estes possuem um grau de liberdade, não necessariamente no campo da improvisação, mas antes mediante a sugestão de propostas. Portanto, não se trata aqui de uma dualidade entre o que é ou não é programado, mas antes de um contributo activo do intérprete, não só enquanto corpo, mas também enquanto pessoa: como refere a autora, "cada intérprete tem uma história e eu quando as ouço penso sempre como eu as resolveria" (*Ibidem*). No entanto, a coreógrafa encarna o seu papel, e tal como afirma, na procura do sentido final, reorganiza os mundos que lhe vão sendo dados. O significado desta relação reside, todavia, também no seu carácter bidireccional. De facto, em determinadas fases da produção, a coreógrafa transforma-se em intérprete, afastando-se posteriormente com vista a "ter um olhar exterior para ir compondo" (*Ibidem*). Este pormenor do processo criativo de Joana Providência reflecte-se nas suas peças, percorrendo um espectro que vai desde o abstracto da memória ao concreto do objecto.

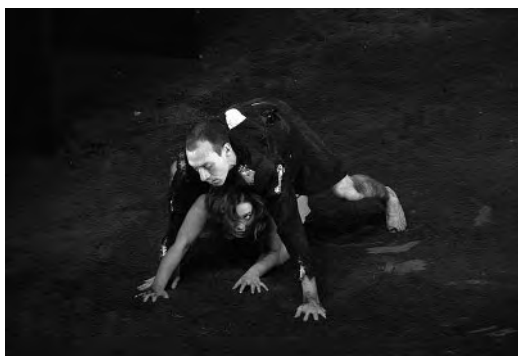
O espaço da acção (seja ele um palco convencional ou um espaço arquitectónico específico) torna-se assim único e singular de acordo com cada história. E no sentido de incorporar todo um universo ficcional, ela recorre a diferentes elementos criativos. Movimento/palavra, luz/sombra, espaço/objectos cénicos, cor, projecções vídeo, figurinos, som, etc., constroem um todo cuja coerência advém também da cumplicidade estabelecida entre os vários criadores. Quando estes elementos se conjugam, estamos perante um mundo imaginário autónomo que se apresenta ao público como um veículo capaz de proporcionar uma experiência emotiva/sensitiva.

Na análise da sua obra, focar-nos-emos em quatro criações, procurando, através deste percurso, a percepção da complexidade do todo.

1. No final da década de oitenta, cria *Mecanismos*, um projecto inserido ainda no âmbito académico, pontuando o término da sua formação e o início da carreira de coreógrafa. Nas palavras de Gil Mendo, neste trabalho, Joana Providência:

[A]parenta seguir processos adquiridos de composição ou adoptar linguagens convencionais, fá-lo como um pintor que estica e prepara a tela, e sobrepõe-lhe um texto coreográfico que se distancia totalmente da mera manipulação de linguagens pré-codificadas; onde o movimento usado é marcado por rigor e exactidão matemática; dá lugar à expressão do corpo individual, e esse rigoroso mecanismo funciona como uma película em que as diferenças se fixam. (Mendo s/d)

Seguindo um conceito inicial de homenagear o trabalho do bailarino, o projecto assume a procura de novas linguagens, desde a configuração do espaço cenográfico à posição/movimento dos corpos. De linguagem minimal, o espaço performativo revela toda a sua simplicidade: a cortina de ferro dos próprios teatros apresenta-se como um plano vertical que, aliado ao solo, configura de forma primária o espaço. A um nível material, como a autora refere, não havia propriamente algo construído. No entanto, a manipulação da luz, na sua qualidade imaterial, permitia organizar e definir o espaço, de acordo com os seus cinco habitantes – os intérpretes. A projecção destes no plano vertical altera no espectador o sentido de gravidade. Neste caso, a autora refere a influência da Escola de Cinema (próxima da Escola de Dança), quer na procura, em palco, de planos vistos de cima, quer no abrandamento do movimento dos intérpretes, o que remetia para a noção de câmara lenta. Aqui, proporciona-se uma percepção muito precisa do corpo, o que não ocorre com a velocidade do movimento. De facto, torna-se possível observar o corpo em tensão, que deste modo expõe o mecanismo que o move: composto por pontos de apoio, músculos,



tendões. Por outro lado, as diferenças entre os intérpretes tornam-se também mais claras, indo de encontro ao objectivo de *Mecanismos*. Em suma, uma individualidade dos corpos,- marcada pela diferença física, mas também pela pessoa que o habita,- é exaltada através da repetição de "movimentos precisos" (Peres 1989).

2.

Poucos anos depois, já formada e a convite da Fundação de Serralves, surgiria *In-victro* (1992), um projecto em que a relação com o espaço arquitectónico se constituía como o principal desafio. Nas palavras da própria autora: "uma coisa é quando partimos para um espaço num palco [que] à partida está despojado, e todos os elementos que lá se metem vão alterá-lo; outra coisa é ir ao encontro de espaços que já existem (...) e explorá-los e serem eles quase o impulso para a construção do próprio trabalho" (Providência 2009).

No processo de construção de *In-victro*, a autora começa por se relacionar com o espaço, indo para além da experiência física de o percorrer. Tanto a história de âmbito arquitectural como a memória da própria casa constituíram-se como factores fundamentais para a definição do projecto. Deste modo, a relação com o edifício inclui também a procura das histórias de quem outrora ali morou. Recorda:

[F]ui à procura da história do Conde de Vizela, que mandou construir a Casa de Serralves (...). Ele acabou por ter de a vender por problemas financeiros, mas estipulou que a casa e os jardins nunca pudessem ser vendidos separadamente. (...) Quis manter esse elo. (Providência 1992)

Esta posição influenciaria, portanto, a escolha do espaço onde iria ter lugar o espectáculo, o que de certa forma trouxe novas possibilidades para o desenvolvimento da própria coreografia:

Acabei por escolher uma sala que tem uma característica que eu considero interessante que é a sua relação com o exterior: há uma enorme portada de vidro que estabelece uma ligação muito bonita com o jardim. Achei que essa sala permitiria explorar a coreografia como uma invasão de fora para dentro: as bailarinas visitam a casa, visitam os espectadores que estão dentro. (*Ibidem*)

A relação com a arquitectura ultrapassa as características físicas, uma vez que esta área passa a definir também o conteúdo e a forma da *performance*:

[E]studei também a época em que a casa foi construída, a Bauhaus, o Surrealismo, o Dada. Vou usar um poema de amor do Apollinaire e um texto do Duchamp dito pelo próprio sobre uma música de fundo dele que é fantástica... e ainda músicas do Jean Cocteau. (*Ibidem*)

Estas escolhas estavam também relacionadas com o Conde de Vizela uma vez que, segundo a autora, estas correntes eram uma "filosofia de vida em que a arte era apenas um meio, e eu acho que a casa funcionou assim para ele" (*Ibidem*). Recorde-se ainda que a construção das três personagens femininas faz-se a partir da história do D. Juan, uma ligação implícita à vida do Conde.

Desta forma e em suma, podemos acabar olhando para *In-victro* como um projecto gerado para um contexto e um ambiente específico, cuja ligação com o lugar que o acolhe é de facto vital.

3.

Refira-se agora que, se em *In-victro* o ponto de partida foi a arquitectura, no mais recente *Mão na boca* (2004) foi a pintura que desempenhou esse papel. Também a convite da Fundação de Serralves, este projecto performativo surge em paralelo com a exposição da obra de Paula Rego, tendo como objectivo recriar o seu imaginário. Logo desde o primeiro contacto, a coreógrafa

<

Mão na boca,
de Joana Providência,
co-produção ACE/Teatro
do Bolhão e Fundação de
Serralves, 2004
(Anabela Sousa
e António Júlio),
fot. Líliliana Macedo.

<>

Mão na boca,
de Joana Providência,
co-produção ACE/Teatro
do Bolhão e Fundação de
Serralves, 2004
(< António Júlio,
Anabela Sousa
e Vera Santos;
> António Júlio
e Vera Santos),
fot. Hugo Calçada.

percebeu o potencial e o impacto que este trabalho poderia ter, vindo a afirmar mais tarde que "o impulso da obra de Paula Rego foi tão forte que me permitiu criar partituras relacionadas com as emoções que marcaram de uma forma nova o desenho do meu movimento" (Providência 2009).

Se para Paula Rego a "mão funciona como a boca" (Providência 2005), Joana Providência comunica através do corpo, descobrindo as narrativas presentes nos quadros da pintora. Percebendo a força destes enquanto contadores de histórias, a coreógrafa afirma que desde a fase inicial do projecto sentiu a necessidade de, de algum modo, o texto e a palavra estarem presentes. Contudo, estes não se assumem sob a forma verbal mas antes, "a história e a palavra aconteceram só pelo corpo" (*Ibidem*). O contacto com a obra de Paula Rego manifesta-se num trabalho "mais físico e mais orgânico [que] se une a esta ideia de narrativas" (*Ibidem*), constituindo-se como uma experiência marcante no percurso da coreógrafa.

No sentido de estabelecer uma resposta/proposta para o universo ficcional em questão, o resultado final reflecte os princípios criativos de Joana Providência, nomeadamente, a relação com os intérpretes e a conjugação de diversas linguagens artísticas. Como refere:

O som, a luz, os figurinos, a ideia da terra, que acabou por aparecer porque eu sentia a Paula Rego muito ligada à terra, e no início era (...) só uma ideia, um conceito. E a certa altura surgiu a necessidade de que ela estivesse presente, que estivesse cá e que houvesse o cheiro da terra. (*Ibidem*)

Os corpos, portadores de histórias, movimentam-se sobre a terra estendida no chão e projectam-se na tela translúcida que ora os absorve, ora se enche de cor. O espaço cénico apresenta-se como uma espécie de arena, onde por uma hora os três intérpretes viajam nas suas memórias, expondo perversidades, desejos, medos e angústias. O espaço é organizado pelos corpos, estáticos ou em movimento, que o enchem de tensões sublinhadas pela luz, pela cor e pelo som. Mais do que uma impressão fugaz na memória dos espectadores, o contacto dos corpos com a terra deixa o espaço com as marcas físicas dos seus movimentos, reflectindo a violência ou a leveza destes. Tendo tanto de humano quanto de surreal, o imaginário de Paula Rego é também recriado com o recurso ao teatro de sombras. Deste modo os intérpretes, associados à luz, transfiguram os seus corpos em termos de forma, escala ou proporção, recriando situações que normalmente não ultrapassam o limite da imaginação infantil. A forma como se explora esta linguagem artística não deixa o público indiferente, à semelhança do que acontece perante os quadros de Paula Rego.

Da memória, o espaço acolhe os fragmentos físicos (objectos cénicos) e confronta os três corpos, uns com os outros, e cada um consigo. Do impulso, masculino e feminino, assumem a condição carnal, num jogo de imposição/submissão alimentado pelo instinto animal. O resultado final é fruto de um processo onde, na verdade, se mesclam os universos das duas criadoras. Deste modo, após uma primeira fase de "apropriação", dá-se lugar ao "afastamento do ponto de partida" (*Ibidem*). "O projecto a certa altura ganha vida própria" e cumpre aquilo a que se propõe: "falar sobre a Paula Rego" (*Ibidem*).

Recentemente, afirmou: "Em Herberto Hélder, a ideia da humanidade que o texto contém parecia-me uma hipótese de continuidade com a obra anterior associada à Paula Rego" (Providência 2009). De facto, em 2008, Joana Providência cria *Ladrões de almas*, a partir do conto "Lugares lugares" do poeta. Tendo desta vez a literatura como base do trabalho, este projecto realça o fascínio da autora pela palavra e pela narração de histórias, assumindo-se na intersecção do trabalho coreográfico e da interpretação teatral. Joana Providência dá corpo à história onde "Era uma vez um lugar com um pequeno inferno e um pequeno paraíso" (Hélder 2009: 51), recorrendo a testemunhos reais de algumas pessoas. Estes não são mais (e já são tanto) do que histórias de vida, de seres humanos que salvaram ou foram salvos. Estas histórias, que funcionam para o projecto como uma espécie de subtexto, são também o ponto de partida para *Árvores*, um projecto vídeo da autoria de Eva Ângelo que surge em simultâneo com *Ladrões de almas*.

Relativamente a estas histórias, diz-se:

[S]ão no fundo memórias fragmentadas, apropriadas e recriadas pelos co-criadores e intérpretes deste espectáculo onde se torna presente gente ausente e onde se vive mostrando pequenos grandes lugares dentro de cada um numa viagem pelo tempo. O tempo vivido interiormente, o tempo como passagem, o tempo das estórias e o tempo intemporal das almas... O que são as almas? Onde estão? Nos cabides? Nos sapatos? Nos seres que, apesar de ausentes, este espectáculo torna presentes?¹

A integração das várias áreas ora é simultânea ora é sequencial. No entanto, "está tudo muito intrincado" (Providência 2009) no sentido em que entre elas existe uma espécie de dependência. Se o elemento vídeo era à partida um pressuposto, com o desenvolvimento do projecto acabou por ser posto de parte. "A luz é sempre uma área que vem bastante mais no final, quando o trabalho já está bastante acabado. Mas os figurinos, os cenários, os objectos de cena, são coisas que são construídas à medida que o trabalho mais coreográfico,

¹ ACE / Teatro d Bolhão, "Dança 18, 19 Abril '08 7 *Ladrões de almas*", disponível em www.culturgest.pt/docs/ladros_de_almas.pdf, acedido em Fevereiro 2009.



< >

Ladrões de almas,
de Joana Providência,
co-produção ACE/Teatro
do Bolhão e Culturgest,
2008

(< Vera Santos
e António Júlio;
> Andreia Moisés),
fot. Ana Pereira.

se quisermos, vai aparecendo." (*Ibidem*) Por fim, juntando actores e bailarinos em palco, o espectáculo apresenta-se ao público dotado de uma certa teatralidade, de resto, uma característica de Joana Providência como já foi referido.

4.

Na globalidade da obra da coreógrafa assistimos a um generoso indagar sobre a *performance* e a sua relação com outras formas e linguagens. Assistimos também a uma sistematizada incursão multidisciplinar, que a aproximou do teatro, do cinema, da arquitectura, da pintura etc. Estes e outros cruzamentos seriam atestados e expansíveis referenciando muitos outros estudos realizados ou não realizados, peças feitas ou por fazer.² Os territórios de exploração artísticos percorridos pela coreógrafa são um espaço infinito de criação.

Gostaríamos de terminar, referindo que hoje, Joana vive e trabalha no Porto, onde vai gerando os seus projectos. Paralelamente, integra o corpo docente da Academia Contemporânea de Espectáculo, sendo responsável pela área do movimento. Aparentemente, a opção do ensino trouxe-lhe alguma estabilidade ao nível da subsistência, que, verdade seja dita, muitas vezes não é assegurada pelo trabalho coreográfico. Mas dar aulas consistiu em mais do que isso: apresentou-se também como um modo de passar e receber informação, oportunidade que a autora encarou com prazer.

A coreógrafa afirma que a "dança é uma forma de estar, vive comigo, faz parte do meu corpo como o meu cabelo ou os meus pés. É uma forma de olhar a vida, de pensar" (Providência 2009). Independentemente do motivo e da forma como os projectos surgem, "o principal na construção de um trabalho é de facto querer claramente comunicar e fazer experimentar alguma coisa" (Providência 2005). Metamorfoseando-se entre coreógrafa, intérprete e espectadora, Joana Providência relacionou-se com eles

de diferentes modos, alimentando-os, submergindo e/ou afastando-se deles. A manipulação dos diversos conceitos, referências e linguagens permitiu-lhe encontrar um universo próprio para cada projecto, distinguindo-os claramente uns dos outros. Cada um foi único e singular, como os corpos. Cada um foi autónomo, ganhou vida, e contou as histórias que ao longo do tempo se foram cruzando com a autora. No entanto, apesar da individualidade dos projectos, a um "nível mais dramaturgico, é capaz de haver elementos que (os) aproximem" (Providência 2009). A verdade é que os projectos nos remetem sempre para a autora e carregam temas, ou melhor (para usar as palavras da autora), preocupações comuns: "A questão da humanidade, a questão da fragilidade humana" (*Ibidem*). No fim, "o ideal é que as pessoas não saíssem nunca indiferentes. Trouxessem sempre qualquer coisa consigo" (Providência 2005). E vimos trazendo muito, destes espaços da coreografia do corpo.

Referências bibliográficas

- GRANDE, Cristina (2009), "Excertos de uma conversa com Joana Providência", in *20 Anos: Mostra Joana Providência* [folheto informativo].
- HELDER, Herberto (2009), "Lugares lugares", in *Os Passos em volta* [1963], Lisboa, Assírio e Alvim.
- MENDO, Gil (s/d), "Sobre Joana Providência", dactiloscrito.
- PERES, Cristina (1989), "Joana Providência: Golpe de asa", *Sete*, Ano XI, 30 de Novembro, p. 8.
- LEPECKI, André (1992), "Deambulações providências", *Sábado*, 26 de Junho a 2 de Julho, pp. 53-54.
- PROVIDÊNCIA, Joana (2005), Entrevistada por Vasco N. Riobon, — (2009), Entrevistada por Marta Oliveira, 3 de Fevereiro.
- PROVIDÊNCIA, Joana (2005), Entrevistada por Vasco N. Riobon,
- VICTORINO, Madalena (2007), "O Mundo sem nós", comunicação integrada na Conferência Nacional de Educação Artística, Porto, dactiloscrito.

² A título de curiosidade, recordamos o engenho do próprio co-autor deste artigo na realização do projecto *Máquina Cena – MCO1* (1997) para uma colaboração com Joana Providência. O projecto desta estrutura arquitectural, visava suportar uma exploração sobre a vida quotidiana, e, através da coreografia, tanto o espaço doméstico como a domesticação do corpo.

O corpo cômico em *Esse tal alguém*, de Teresa Rita Lopes

Lucas Cureau

<>

Esse tal alguém,
de Teresa Rita Lopes,
enc. Rogério de Carvalho,
Companhia de Teatro
de Almada, 2001
(< Teresa Gafeira;
> São José Correia),
fot. José Frade.



Entre as recentes obras teatrais da já consagrada Teresa Rita Lopes, *Esse tal alguém* aparece como uma interessante síntese de várias vertentes que podemos encontrar no conjunto de sua obra. Dentro do teatro português contemporâneo, esta obra heterogênea guarda uma unidade geralmente legitimada pelo seu rigor, pela sua originalidade, ou por seu lirismo altamente inventivo e feminino, ou até mesmo feminista.

No prefácio de seu *Teatro reunido*, a organizadora Sebastiana Fadda classifica de forma brilhante as diferentes tendências do teatro lopesiano, num esforço de tematização e de generalização cuja pertinência não carece de ser demonstrada, parecendo-nos particularmente perspicaz na sua conclusão. Trata-se, no teatro de Teresa Rita Lopes, de "tornar habitáveis o corpo, o quotidiano e o mundo" (Fadda 2007: 19). Posicionando-nos aquém desta interpretação vagamente pós-existencialista, tentaremos elaborar análises mais formais acerca do problema do corpo cômico e do corpo cênico, estabelecendo novos paralelismos e inserindo a "visão de mundo" da autora num conjunto mais largo de conceitos e paradigmas.

Primeiramente, questionaremos as formas e as funções do texto dramatúrgico lopesiano, analisando sobretudo as noções literárias (e linguísticas) de gênero, intertextualidade e interlocução. Em seguida, veremos como se coloca na peça analisada o problema da imagem, duplamente relacionado com o problema da mistificação romântica e com a questão do espaço cênico. Tal concepção, a nosso ver, afirma uma visão neo-barroca do mundo, cujo raio de alcance não se limita ao âmbito do teatro contemporâneo. Por fim, tentaremos definir uma poética da invenção que somente a palavra feminina torna possível, bem como as relações que tal palavra entretém com um corpo cênico que é também maneira de contar.

1. A presença da poesia no teatro, em termos puramente formais, apresenta-se principalmente como uma reapropriação da tragédia grega. Em seu "Modo de usar", a autora é explícita ao configurar os seus dois semi-coros: o primeiro, feminino, é "lírico"; o segundo, masculino, é discursivo e "sentencioso".

Lucas Cureau
frequenta a
Universidade de Paris
III (França) e prepara
uma dissertação sob a
orientação da
Professora Catherine
Dumas.

O que aproxima ou distancia essa configuração inicial da tragédia grega clássica? Tomando por modelo a tragédia sofocliana, Aristóteles afirma na sua *Poética* que o coro deve ser considerado como um verdadeiro actor do "drama" (entendido como "acção"), cabendo-lhe a função de participar no desdobramento dramático da intriga. Em *Esse tal alguém*, a forte heterogeneidade das cenas torna essa participação propriamente impossível: os semi-coros comentam mais do que articulam a dramaticidade da peça. Apresentando-se como dois coros "pela metade", as duas instâncias dramáticas não simbolizam apenas o que pode haver de antagónico ou complementar entre homem e mulher, entre ELE e ELA. Formalmente, ambos os grupos são amputados de sua função dramática original. Exemplo irrefutável de tal transformação: em nenhum momento da peça trazem alguma informação determinante para os relatos do que lhes sucede, antes explicitam os fundamentos conceptuais do conjunto da obra, numa dinâmica mais estrutural do que linear.

No que diz respeito à narrativa, dificilmente encontramos uma tradição teatral fortemente ancorada numa relação explícita entre narração e teatro. Parece-nos importante, então, acentuar o delicado pleonasmo anunciado no arquitrato da obra: "ficção dramatizável". *Esse tal alguém* questiona, de facto, o conceito de "acção dramática" e, seguindo as tradições populares dos "contadores de histórias" e dos espectáculos de feira (universo simbólico anunciado desde a primeira cena), a voz que conta assume diferentes papéis.

Fazendo da noção de "intriga" o elo entre a realidade histórica (que precisa de ser contada e utiliza meios ficcionais para se tornar inteligível) e a ficção (que precisa ser temporalizada para significar), Paul Ricoeur reinterpreta, em *Du texte à l'action*, a poética aristotélica segundo a óptica da configuração narrativa e temporal. Se, no texto de Rita Lopes, "drama" se refere ao género teatral consagrado pela ideologia burguesa e romântica (e seu individualismo "sem Deus"), uma leitura atenta do filósofo francês permite-nos dizer que, tanto na narrativa como no teatro (na ficção como no drama), trata-se sobretudo de atribuir uma temporalidade à acção, por meio de procedimentos inteligíveis. Tornando ELE e ELA arquétipos de um mesmo drama humano, T. Rita Lopes recorre à narrativa para criar uma tensão e uma redundância que afirmam a possibilidade de dramatizar toda a experiência humana.

2.

Que forma toma a acção dramática em *Esse tal alguém*?

Mais precisamente, que modelo de intriga nos é proposto por Teresa Rita Lopes, e sob que formas este modelo se apresenta? Em todas as cenas, trata-se evidentemente de contar histórias de amor mais ou menos fantasiosas, mais ou menos bem resolvidas.

Dois mecanismos correlatos parecem estruturar a intriga da peça, organizando histórias de amor quase sempre ambivalentes (leia-se: histórias de amor que sempre tomam duas vias diferentes). Primeiramente, um dos elementos estruturais mais relevantes é a intertextualidade interna à organização das cenas. À cena 2, na qual um homem casado se apaixona por uma mulher de calendário, corresponde dramaticamente a cena 7, na qual uma mulher casada defende frente ao "Senhor Doutor Juiz" a sua anacrónica paixão pelo "homem do quadro". Formalmente, esta mesma cena 7 retoma a cena 4, na qual um homem se dirige à mesma figura de autoridade que é o "Senhor Doutor Juiz". Tematicamente, esta mesma quarta cena coloca em jogo o arquétipo do romântico facilmente lírico (que faz "versos" e não "poesia") e dificilmente físico (que tem vergonha do próprio corpo), já presente na cena anterior. Seguindo o mesmo critério de encadeamento pela caracterização da personagem, a mulher em busca de "uma casa e desse tal alguém" da cena 5 é anunciada pela figura feminina da cena 4, que também vê no amor uma coisa a ser construída e não somente desfrutada. Seja pela noção de personagem e suas diferentes configurações (arquétipo, figura), seja pelo desdobrar dramático das cenas, *Esse tal alguém* estrutura-se em constante referência aos seus próprios mecanismos internos de "significação".

A esta intertextualidade interna, podemos no entanto acrescentar uma intertextualidade pela qual a autora se refere a grandes textos do repertório teatral clássico ou moderno. Sempre no intuito de fortalecer uma intriga que o texto teatral mais escamoteia do que nega, vemos assim intervirem em *Esse tal alguém* intrigas de outras peças consagradas. Na segunda cena, por exemplo, o monólogo masculino retoma não somente o cenário da peça *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, mas também a acção dramática que estrutura a intriga da mesma: como na obra do dramaturgo francês, trata-se de roubar a mulher amada ao "velhaco" que a detém. Este mesmo desdobramento dramático, vindo de *Escola das mulheres* de Molière, não encontra na figura da esposa do barbeiro uma personagem à altura de Figaro, é certo; tampouco guarda o mesmo teor político e social das peças às quais se refere. No entanto, no que diz respeito à intriga, uma

analogia dessa ordem parece-nos justificada em vários outros espectros temáticos: a questão da espera (e sua desaceleração dramática) evoca o teatro do absurdo e a dramaturgia de Samuel Beckett (*À espera de Godot*); o problema do sonho e da ilusão convoca a mais pura tradição do teatro barroco espanhol, que encontra nas figuras de Calderón de la Barca (*A vida é sonho*; "será toda a vida um faz-de-conta?", Semi-coro 2, entreacto 1, p. 17) e de Lope de Vega, representantes privilegiados de uma filosofia teatral reapropriada. Este mesmo Lope de Vega teoriza uma comédia espanhola cujos fundamentos não passam despercebidos em *Esse tal alguém*: privilegiando o sujeito à acção e à caracterização da personagem, uma acção não conforme às normas antigas que possa cativar o seu público, Teresa Rita Lopes afirma mais uma vez o seu gosto por intrigas rebuscadas.

De maneira indirecta, esta intertextualidade propriamente teatral coloca sobre a mesa o problema dramático do repertório. No palco, a história por contar deve ser nova, adequada às expectativas e ao universo de um público contemporâneo? Ainda é possível interpretar textos datados, marcados pelas épocas em que foram escritos? Inserindo o repertório teatral na própria composição de sua obra, a autora portuguesa toma uma posição mais nuançada, que problematiza internamente essa questão da possibilidade de encenação.

3.

Embora responda a critérios de dramaticidade ambíguos (articulação da intriga pela redundância da narração) e se insira numa dupla intertextualidade igualmente dramática, a forma do monólogo coloca também de maneira pungente a questão linguística do interlocutor. De que maneira se fala com o "Outro" em *Esse tal alguém*?

Já no primeiro entreacto, o problema coloca-se de maneira explícita, pela voz do semi-coro feminino: "Quem és tu, esse tu com quem falo?" (p. 15). No entreacto quinto, o mesmo semi-coro declina este questionamento de maneira mais radical, posicionando-o entre as figuras do "homem" e de "Deus": "Quem és, esse a quem eu digo tu?" (p. 60). Problema crucial da linguística inaugurada por Ferdinand de Saussure, o interlocutor é, segundo Émile Benveniste, o imperativo de todo e qualquer enunciado: sem interlocutor nenhuma linguagem se actualiza. De um ponto de vista mais filosófico, Jacques Derrida afirma em seu *O monolinguismo do outro* que a nossa maneira de falar é por definição configurada pela instância do outro. Em *Esse tal alguém*, esta instância é apresentada como um mistério, retomando externa e internamente problemas colocados por autores como Samuel Beckett, que, em *Actos sem palavras*, experimenta a supressão da fala como novo elemento dramático, questionando e reconfigurando a relação entre o espectáculo e o público. De que maneira um questionamento desta ordem aparece na peça lopesiana?

Tematicamente, aparece pelos comentários acima

citados. Nos entreactos, os semi-coros não somente comentam e estruturam a obra, como também colocam em jogo uma alteridade recíproca e difícil, mais fundamentada por suas diferenças do que por seus pontos comuns. Interpretando diferentemente a acção que se desdobra sob seus olhos, ELE e ELA repartem-se também no modo como se relacionam com o "Outro": a figura feminina é lírica na sua forma e conteúdo (utilização do verso livre contemporâneo para expressar uma visão bem personalizada das relações humanas: é necessário construí-las); já a figura masculina usa as formas populares mais tradicionais, para evocar ópticas mais comuns e menos individualizadas. Deste antagonismo temático e formal nasce uma tensão que as personagens da peça incorporam: duvidando da pertinência da relação (entenda-se por relação esse forte e necessário compromisso com a alteridade, enunciado por Édouard Glissant na sua *Poética da relação III*), as personagens femininas das cenas 4 e 5 postulam a necessidade individual de construir uma percepção de "esse tal alguém", nascido do mistério inicial – esta construção seria a única a poder criar uma relação verdadeiramente recíproca. Negativamente, as personagens masculinas seguem critérios não relacionais, colocando à frente de tudo uma visão quase utilitária da relação.

Para retomar o problema da presença da imagem no texto, é importante sinalizar antes de mais nada que tal desdobramento evoca primeiramente a problemática da mistificação pela imagem. Na cena 2 em particular, uma visão satírica de certo idealismo banalmente romântico é firmemente apresentada, tomando as mais diferentes formas. A figura feminina é clara no que diz respeito à aura na qual o homem a envolve: "Só me queres para olhar" (p. 25). No entanto, mais do que uma simples sátira na qual se convoca um imaginário datado e pouco adaptado às situações dramáticas presentes, imagem e mistificação colocam de maneira palpável o problema fenomenológico e estético da visão. Na cena 4, ELA estipula que "primeiro temos que descobrir o que está à vista mas a gente não conhece porque só olha com os olhos" (p. 41). É possível, portanto, "conhecer" pela visão? Caso seja possível, de que maneira se adquire este conhecimento? Este último é perceptivo, sensorial, ou estrutural? Mais uma vez, é curioso notar a amplitude de tais questionamentos, que nos remetem para as mais diferentes áreas do pensamento crítico contemporâneo: para o teatro e para a representação (imagem e espaço cénico), obviamente, mas também para o problema da representação nas artes plásticas, assim como para os questionamentos psicanalíticos acerca dos mecanismos do sonho e para as suas relações com a produção textual.

No que diz respeito à imagem e mistificação (ao problema da visão no desejo e no relacionamento amoroso), a figura feminina estabelece uma relação que, principalmente a partir das cenas 4 e 5, se apresenta como mediata: se a visão interfere no relacionamento amoroso, deve ser por meio de mediações e experiências sensoriais



<

Esse tal alguém,
de Teresa Rita Lopes,
enc. Rogério de Carvalho,
Companhia de Teatro
de Almada, 2001
(Maria Frade),
fot. José Frade.

não imediatas, contrariamente àquilo que muitas vezes almejam as personagens masculinas (o vulcão, o deslumbramento, etc.)

Assim como evoca a questão do desejo e da imagem (e as suas mistificações), a tensão estabelecida por esse "desejar sem tocar" (semi-coro feminino, entreacto 4) trabalha sobre a relação entre espaço cénico e representação. Em *On n'y voit rien*, o historiador da arte francês Daniel Arasse problematiza a representação pictural sob o mesmo ângulo: um quadro "dá vontade" de tocar, mas apresenta-se precisamente como aquilo que não pode ser tocado. Colocando o público como interlocutor privilegiado da representação teatral através da forma do monólogo, radicalizando uma posição por vezes ingrata (referimo-nos à arma apontada aos espectadores na cena 6), Teresa Rita Lopes articula um "muro invisível" (aquilo que separa a peça do público) cujas fronteiras são opacas e ambivalentes. O público pode desejar aquilo que lhe é representado, sem nunca poder tocar. No entanto, o que está em jogo do outro lado do muro é precisamente isto, assimilando-se assim mais uma vez vida e teatro. Como construir um espaço cénico que seja também espaço vital? Na peça *Who's Afraid of Representation?*, apresentada em 2006 no Festival Alcantara (Lisboa), Rabih Mroué retoma de forma violenta essa assimilação, perguntando já no título de sua obra: "quem tem medo da representação?" Maneira de dizer, talvez, que o problema da representação teatral não se coloca apenas em termos teatrais, e que todo o universo dramático estabelece inúmeras pontes entre "realidade" e "ficção", entre texto e imagem, entre corpo e palavra.

A nosso ver, esta abordagem do problema representacional e cénico encontra uma base teórica em determinados mecanismos psicanalíticos identificados por Sigmund Freud. Posto que, se pensado nestes termos, todo o desejo acusa uma privação, é necessário construir (psiquicamente, mas também teatralmente) algo para

substituir essa falta. Na cena 5, um pensamento desta ordem é claramente enunciado pela narradora-personagem, que evoca uma possível cena fundadora no seu passado infantil, sob "os tectos maternos". Já no primeiro entreacto, a instância do "Outro" é trabalhada pelo semi-coro feminino de maneira explicitamente psicanalítica: "Quem és tu, que me obrigas a sonhar contigo?" (p. 15). Se o "Outro" se apresenta como um mistério, é precisamente porque nos obriga a dar sentido às imagens que nos são indirectamente inteligíveis, como o desejo ou o sonho freudianos. Sistemas imaginários (produtores de imagens), por definição indeterminados e desconhecidos, sonho e desejo levam-nos a produzir textos ou representações que os tornem perceptíveis ou até mesmo assimiláveis. É importante notar, nesta perspectiva, que o recurso aos modelos psicanalíticos permite ultrapassar os paradigmas pessoais de alteridade. Grande especialista do poeta Fernando Pessoa, Teresa Rita Lopes perverte assim o "teatro estático" do mesmo: fundamentado numa ausência de acção física, de inspiração simbolista (segundo a qual o espírito, independente do corpo, seria intenso por ser incorpóreo), a poesia pessoana dramatiza interiormente a questão do "Outro", ficando portanto aquém da questão do corpo e da presença cénica.

As marionetas, neste contexto, expressam talvez a não-dominação do corpo à qual todo o ser humano pode estar submetido. Mais do que simples tradição popular, estes corpos mecânicos (brilantemente trabalhados por autores como Heiner Müller, em *Germania, Mort à Berlin*: "Sur la scène se tient un homme. Il est plus grand que nature, peut-être une marionette" (1985: 98), as marionetas colocam o corpo humano (e portanto o corpo cénico) num outro âmbito. Nas suas *Meditações cartesianas*, o fenomenologista Edmund Husserl conceptualiza um corpo de "carne" que nos obriga a pensar a noção de corpo também a partir do sujeito que faz a experiência do mesmo. Mais do que por simples influência psicanalítica, a presença

< >

Esse tal alguém,
de Teresa Rita Lopes,
enc. Rogério de Carvalho,
Companhia de Teatro
de Almada, 2001
(< Marques d'Arede
e São José Correia;
> Marques d'Arede
e Nuno Simões),
fot. José Frade.



do corpo cênico em *Esse tal alguém* responde a uma larga criteriologia contemporânea, segundo a qual a instância corporal não pode ser plenamente objectivada e exteriorizada.

4.

Neste contexto teórico e conceptual, quais podem ser as funções do "corpo cômico" herdado da tradição farsesca? Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin analisa a farsa e o Carnaval como inversões quase institucionais das normas políticas e sociais vigentes. Género especialmente prolífico nessa cultura ibérica que o sociólogo brasileiro Sérgio Buarque de Hollanda julga essencialmente personalista (ao indivíduo socializado de outros países europeus – e principalmente protestantes – corresponde o culto da pessoa em países como Espanha e Portugal), a farsa inverte em *Esse tal alguém* as prerrogativas românticas do amor. Satirizando o gosto do absoluto de tal concepção, Teresa Rita Lopes assimila na cena 2 a felicidade neste caso almejada ao simples alívio. Outro lado da moeda, aos versos responde a necessidade incontornável de espirrar, ou ainda, de encontrar um canto onde poder mijar tranquilamente. Negando que o desejo seja coisa imediata e masculina, a autora estabelece que este gosto do absoluto se acompanha de uma não-consciência do corpo, cujas consequências não podem ser menos do que catastróficas.

No entanto, mais do que uma simples inversão grotesca do corpo cômico, o teatro lopesiano postula a variabilidade constante do corpo cênico, no espaço que lhe cabe. Metaforicamente, a "casa" almejada na cena 5 corresponde também a uma adequação necessária entre o espaço e o corpo. Embora resulte desta busca uma inegável frustração (a narradora-personagem não encontra a casa tão sonhada), trata-se explicitamente de colocar os mecanismos do sonho e do desejo ao serviço de uma construção espacial adequada. Podemos entender também o corpo

cênico como uma busca dessa adequação ao espaço que é o seu. Mais do que uma simples interpretação aplicada ao campo do teatro, tal concepção do espaço responde a uma criteriologia largamente sedimentada no pensamento crítico contemporâneo. Noutro país, noutra língua, falando de outra arte – a escultura –, Georges Didi-Huberman estabelece em *Être crâne* a necessidade de se pensar a arte em relação ao seu espaço – sendo este, igualmente, *cosa mentale*. Em seus *Points de suspension*, o encenador inglês Peter Brook analisa de maneira pouco teórica mas altamente empírica a questão do espaço cênico. Para Brook, este é antes de mais nada uma "ferramenta" de encenação. Embora longe do minimalismo cênico deste encenador, Teresa Rita Lopes traz à cena o problema do espaço teatral, e das diferentes maneiras de o ocupar.

5.

Definido o espectro morfológico da cena, torna-se então necessário analisar o lugar ocupado pela palavra dramática em *Esse tal alguém*. Antes de mais nada e mais uma vez, é preciso relacioná-la com o problema da poesia e com a oposição fortemente afirmada de uma palavra lírica feminina e um falar popular masculino.

Ao longo da peça, esta oposição encontra na dicotomia verso/poesia a sua maior expressão. Na cena 3, Teresa Rita Lopes cria deliberadamente uma tensão entre palavra poética e verso, entre indefinição e definição. Quando lisonjeada, a personagem feminina diz ao seu interlocutor masculino: "Adorei aquele verso em que me chama deusa do crepúsculo! Você é mesmo um poeta!" (pp. 31-32). Definição banalmente romântica da musa – mas, antes de mais nada, definição. Nesta mesma cena, quando revoltada, ELA diz que ELE lhe escreve "baboseiras nas cartas" (p. 30). Questionando a própria pertinência do verso (tradição poética largamente problematizada pelo modernismo), a personagem feminina postula

indubitavelmente algo que a ultrapassa. Na concepção lacaniana do desejo, este é precisamente o que não pode ser nomeado, aquilo que permanece indefinido. Formalmente, a palavra poética aparece portanto como algo que vai além do verso, algo que acontece num "teatro do acontecer" ao qual corresponde também um viver interpretado sob um ângulo barroco. Sendo precisamente aquilo que faz o desejo acontecer, a palavra poética (forma pela qual repetidas vezes a fala se dá a entender sobre a cena) responde a um paradigma ambíguo e complexo, que postula a sua impossibilidade para se tornar algo construído de maneira intimista e personalizada.

Figura explicitamente "feminilizada" (ele declara que não quer morrer sem "dar à luz" o poema), o amigo da narradora-personagem na cena 5 almeja escrever o poema de sua vida – e não o verso – encontrando dificuldades que colocam a poesia directamente no campo do inconsciente e do desconhecimento do mesmo. Exemplo privilegiado desta tensão: o escritor acaba escrevendo o poema "como o amor" quando menos se espera... Por outras palavras, escreve o poema como quem escreve um acontecimento fundador. Interpretação materna da palavra poética: esta acontece no corpo e no espaço do corpo, e não somente no espaço dentro do qual o dito corpo evolui (o escritor, por exemplo, não consegue escrever o "poema de sua vida" nas casas onde havia previsto fazê-lo).

Neste contexto, a invenção (interpretada como processo altamente feminino e variável – neste último ponto identificamos toda a influência de Fernando Pessoa na obra de Teresa Rita Lopes) torna-se o imperativo de toda e qualquer presença cénica. Passando pelo corpo, mas também pela palavra e pelo espaço variavelmente adequado aos dois critérios anteriores, a invenção torna-se a única maneira para aprender a "brincar de incorporar personagens".

6.

Estruturada em constante referência aos seus próprios mecanismos internos, a peça *Esse tal alguém* reapropria-se de um repertório teatral largo e variado. Sob diferentes formas, este último assume uma função narrativa e estrutural. Neste ponto, identificamos a erudição quase lúdica de Teresa Rita Lopes, erudição essa que traz consigo posições teóricas ambivalentes e nuançadas, que a autora muitas vezes reitera nos seus textos críticos.

Baseada numa oposição entre ELE e ELA, a peça trabalha sobre um paradigma relacional complexo: afirmando explicitamente a não concordância das perspectivas masculina e feminina, Teresa Rita Lopes traz indirectamente à cena a necessidade de uma relação baseada numa certa "complementaridade" – embora a instância feminina seja visivelmente apresentada como paradigmática.

Para além dos mecanismos psicanalíticos que obrigam homens e mulheres a dar sentido àquilo que vêem, o corpo cénico aparece em *Esse tal alguém* como algo variável e reversível. Mais uma vez, nos parece necessário lembrar que, embora se relacione com a tradição farsesca ibérica assim como a uma visão do mundo fortemente aparentada ao barroco, este paradigma de presença cénica responde a uma criteriolgia contemporânea largamente declinada noutros campos do conhecimento. Não podendo a instância corporal ser plenamente objectivada e exteriorizada, é preciso portanto pensar de que maneiras se pode ocupar um espaço – e, sobretudo, um espaço cénico.

Embora não possamos afirmar que uma dialéctica entre corpo e espaço seja positivamente corroborada pela autora (que muitas vezes parece acreditar mais no "fogo interno" de cada pessoa), parece-nos correcto dizer que o imperativo feminino e materno da invenção coloca o corpo em relação com o espaço, ainda que negativamente.

Referências bibliográficas

- ARASSE, Daniel (2003), *On n'y voit rien: Descriptions*, Paris, Éditions Gallimard.
- ARISTÓTELES (1997), *Poétique*, traduzido por Odette Bellevue e Séverine Auffret, Torino, Éditions Mille et Une Nuits.
- BAKHTIN, Mikhail (1993), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo, Editora Hucitec.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Éditions Gallimard.
- BROOK, Peter (1992), *Points de suspension*, trad. Jean-Claude Carrière e Sophie Reboud, Paris, Éditions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1996), *Le monolingüisme de l'autre*, Paris, Éditions Gallilée.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2000), *Être crâne: Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- FADDA, Sebastiana (2007), "O teatro do Outro: Dramas singulares e plurais", Teresa Rita Lopes, *Teatro reunido*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- GLISSANT, Édouard (1990), *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Éditions Gallimard.
- HUSSERL, Edmund (1992), *Méditations cartésiennes: Introduction à la phénoménologie*, trad. G. Peiffer e E. Levinas, Paris, Vrin.
- LOPES, Teresa Rita (2001), *Esse tal alguém: Ficção dramatizável*, Porto, Campo das Letras.
- (2007), *Teatro reunido*, Vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MÜLLER, Heiner (1985), *Germania, Mort à Berlin*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- RICOEUR, Paul (1986), *Du texte à l'action*, Paris, Éditions du Seuil.

Que farei com estes clássicos?

Silvina Pereira

>
Isabel Fernandes
e Alexandra Ferreira,
fot. Pedro Soares.



Silvina Pereira é actriz, encenadora e dramaturgista. Fundou e é directora artística do Grupo de Teatro Maizum. Doutorada em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com a tese *Tras a nevoa vem o sol: As comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, integra actualmente como investigadora o Centro de Estudos Clássicos da mesma Faculdade, onde desenvolve, com uma bolsa de pós-doutoramento da FCT, uma reflexão teórica sobre a componente prática de *Encenar o teatro clássico*, hoje.

No meu percurso como actriz e encenadora, trabalhei com vários encenadores, com diferentes perspectivas estéticas e ideológicas e, de uma forma quase exclusiva, com textos de autores vivos, ou que pretendiam ter algo a dizer à cultura e à sociedade do último quartel do século XX.

Foi a partir destas experiências artísticas e teatrais que me fui apercebendo de que, para ver activamente o teatro contemporâneo e compreender melhor a dramaturgia actual, é conveniente e mais enriquecedor conhecer os clássicos. Não por razões de arqueologia literária, ou por querer representar algo que nunca ninguém fez antes, mas porque estes textos transportam e contêm histórias e emoções da natureza humana em estado puro e são fonte de vitalidade, de um pulsar de razão e de emoção, que nos deixa ver e compreender melhor o nosso presente. Claro que as condições de recepção são hoje diferentes. Por isso, há necessidade de um trabalho dramaturgico que ponha em evidência, ao nosso olhar, as linhas de força, os ritmos, as pulsões e as sensibilidades que atravessam a acção e as personagens dessas obras.

Percebi também, através do contacto com esses textos, que a experiência cénica é fundamental para o conhecimento de uma obra dramática. Porque a

teatralidade é um atributo específico do teatro, e a passagem pelo crivo da prática cénica possibilita testar e potenciar teatralmente as componentes visuais e sonoras de um texto, como acontece com Shakespeare, Calderón ou Molière. O jogo dramático, a circulação da palavra – através do desdobramento personagem/actor – e a qualidade de representação de um texto clássico reflectem-se, segundo Adamov, na sua capacidade de "projectão no mundo sensível dos estados e das imagens que constituem as forças escondidas (...) a manifestação do conteúdo escondido, latente, que alberga os princípios do drama" (Adamov *apud* Pavis 2002: 359)

Até há relativamente pouco tempo, o conhecimento do teatro clássico português não passava de umas quantas obras de três ou quatro autores, sendo o mais conhecido Gil Vicente. Mas mesmo dele, e de algumas das suas obras, por não terem sido com mais frequência representadas, pôde dizer António José Saraiva que a "demonstração mais cabal da incapacidade dramática de Gil Vicente parece-me estar no seu teatro romanescos" onde "se não encontram nem a situação nem o carácter" (Saraiva 1981:101). Um criador, que tenha trabalhado em palco o teatro vicentino, poderá, sem dúvida, subscrever a opinião de Luis Miguel Cintra que já considerou a obra

< Cartaz.

Folheto >

Folheto >

de Gil Vicente como sendo “da mais alta poesia cénica, muito estimulante para um encenador moderno”.¹ Bem gostaríamos que António José Saraiva tivesse assistido à *Tragicomédia de Don Duardos* de Gil Vicente, em 2006, pela companhia de teatro Nao D'Amores, encenado por Ana Zamora, e ouvido os actores falarem da sua experiência como intérpretes. Teria assim repensado, certamente, a sua reflexão sobre o teatro de Gil Vicente.

A representação de *Dom Duardos* no espaço para o qual foi concebido – os Claustros de los Dominicos, em Almagro – naquela noite em que o ouvi, naquele sítio em que o vi, carregado de tão real simbolismo por se tratar, ademais, de um verdadeiro espaço renascentista, tornou bem claro que um espectáculo teatral vicentino é bem mais do que o texto escrito por Gil Vicente. Naquela quente noite de verão, naquele claustro, debaixo do céu estrelado, viveu-se uma experiência total de palavra/corpo, pelo que os actores, falando no dia seguinte sobre o processo de trabalho, evidenciaram a forte e particular experiência vivida e o percurso espiritual/poético que a representação do texto lhes permitiu.

São experiências emocionais e estéticas desta natureza, conhecidas e vividas pelos actores e pelos que participam na criação de um espectáculo, e reconhecidas e partilhadas

pelo público, que convidam a uma reflexão centrada na experiência da “representação” e não uma análise exclusivamente logocêntrica. O texto dramático, depois de limpo do pó das estantes, não se revela plenamente na mudez e na solidão da leitura. Ele transmite-nos a consciência do facto “que o texto do drama dirige-se intencionalmente para uma experiência colectiva de uma acção posta em presença” (Kelera 1986: 23).

Uma boa forma de reconhecer a teatralidade de uma obra, na ausência de condições de produção para a pôr em cena, é através de uma récita ou de uma leitura encenada, onde estão patentes as relações dialécticas entre a escrita e a oralidade, entre o texto dramático e a sua realização vocal: “Esta é a razão pela qual a leitura teatralizada do drama se revela muito útil. Ela permite interpretar o teatro a partir de modelos de actos cénico e, ao mesmo tempo, interpretar o teatro a partir de estruturas literárias do drama” (Ratajczak 1986: 48).

Os clássicos na Bulhosa

O programa de leituras encenadas que organizei na Livraria Bulhosa, de Janeiro a Junho de 2008, teve o propósito, conforme se podia ler no folheto de apresentação, de “mostrar a riqueza da cultura teatral clássica portuguesa,

¹ No suplemento “Destaque”, *Diário de Notícias*, 7 de Junho de 2002.

>
Silvina Pereira,
fot. Pedro Soares.



a sua importância e actualidade, que poderia, se não deveria, estar permanentemente presente nos nossos palcos, como fonte de onde continua a emanar a nossa identidade e diversidade cultural." Um segundo aspecto, a concurso com o primeiro, era mostrar a dimensão teatral destas mesmas obras.

O ciclo de leituras envolveu seis obras da dramaturgia quinhentista: *Os Vilhalpandos* de Francisco Sá de Miranda; *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos; *Auto de Filodemo* de Luís de Camões; *Comédia Ulysippo* de Jorge Ferreira de Vasconcelos; *Comédia O cioso* de António Ferreira; *Comédia Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Participaram nas leituras um total de 13 actores: Alexandre Ferreira, Augusto Portela, Carmen Santos, Esmeralda Veloso, Filipe Petronilho, Isabel Fernandes, João Ricardo, José Gil, Júlio Martín, Margarida Rosa Rodrigues, Mário Redondo, Paulo Matos e Silvina Pereira.

Cada sessão foi organizada em duas partes. Na primeira, o público assistiu à leitura da peça e, na segunda, foi feita uma apresentação e contextualização da obra e do autor, em formato de tertúlia, tendo como pano de fundo a dramaturgia clássica portuguesa. Os convidados foram, respectivamente: José Camões, Aníbal Pinto de Castro, Vanda Anastácio, Diana Alves, José Augusto Cardoso Bernardes e Isabel Almeida.

Tudo se estima segundo se julga

De uma maneira geral, imperava sobre as peças o pressuposto de que não tinham qualidades dramáticas ou cénicas. Sobre esta questão fulcral, o testemunho de André Dourado, o então responsável pela programação cultural da Bulhosa, é elucidativo:

A proposta da Silvina Pereira de centrar este programa nos Clássicos, dedicando os seus primeiros meses aos autores quinhentistas, foi para nós um contra-desafio, tanto mais que, de muitos deles, não

havia sequer edições no mercado. A proposta foi aceite pela sua qualidade e originalidade mas também porque, a título pessoal, não deixava de me intrigar que num país como a Espanha – comparável pela proximidade e ainda pela similitude/partilha da produção dramática dessa época – se continuem a representar com sucesso e por todo o país os ditos Clássicos, e em Portugal eles sejam tão raramente vistos e ouvidos em palco, porque tidos por difíceis, desinteressantes ou mesmo irrepresentáveis (causa ou consequência do seu desaparecimento dos *curricula* escolares?). (...)

Moral da história: como os próprios apresentadores notaram, alguns até pronunciando um *'mea culpa'*, caiu ali por terra o mito da não representabilidade desses textos, e essa não terá sido a menor das virtudes dos "Clássicos na Bulhosa".²

Para além do mito da "irrepresentabilidade", deve acrescentar-se que a tradição crítica deste repertório enferma da atribuição de um excessivo peso da análise textual em detrimento de uma efectiva análise dramática. A visão literária, cuja tendência é focar sobretudo aspectos como a análise crítica do texto, o tema, a filiação ao género, ou o lugar no canõne, faz esquecer que a leitura de uma comédia exige do leitor a posse de uma consciência metodológica que reconheça os signos teatrais e os visualize através da imaginação, dado o "duplo estatuto da obra dramática: obra cristalizada tradicionalmente nas categorias literárias e obra destinada à realização teatral" (Ratajczak 1986: 41).

"segura quem pode: sabe quem alcança"

Quintiliano dizia ter "mais prazer a ouvir versos do que a lê-los" (Kowzan 1988:363), afirmação que, mais do que revelar um gosto pessoal, mostra o impacto da palavra dita. Mas, ser leitor ou espectador de qualquer das obras acima referidas, acarreta nos nossos dias algumas dificuldades. Uma delas é assinalada por José Augusto Cardoso Bernardes:

² Texto inédito gentilmente cedido por André Dourado. Agradeço ao autor a generosa disponibilização deste texto.



<

Júlio Martin
e Mário Redondo,
fot. Pedro Soares

Centrada na palavra, quando a palavra era, ela própria, a causa e a consequência da acção e a sede do Logos, a comédia do Renascimento coloca hoje problemas de representação acrescidos, exactamente porque, no nosso tempo, a palavra se encontra deperescida e desqualificada. Representar as comédias de António Ferreira (como as de Sá de Miranda ou Jorge Ferreira de Vasconcelos) pressupõe, por isso, um processo de reabilitação do acto de dizer. Na sua singularidade formal e semântica, cada palavra transforma-se em objecto de pensamento dilatado. É isso que faz deste tipo de teatro um acontecimento estranho e ao mesmo tempo produtivo. "Estranho" porque contradiz a pressa instrumental com que hoje falamos; produtivo porque nos prova que nem sempre foi assim e que não tem que ser assim forçosamente.

Nesse sentido, para além do alcance patrimonial de que se reveste e dos efeitos de beleza que pode originar, a encenação cuidada de peças do século XVI pode ainda constituir um excelente antídoto contra um certo tipo de barbárie anti-humanista que caracteriza o nosso quotidiano.³

O texto acima transcrito oferece um trilho de reflexão, de veras profícuo. Algumas são as dificuldades na transmissão deste repertório e, seguramente o desconhecimento do valor e do poder da palavra é um deles. A "estranheza" é experimentada, logo à partida, pelos actores. Perceber e dizer esse discurso constitui uma empresa draconiana, um trabalho árduo que requer competências específicas. Ou seja, trabalhar hoje a encenação e interpretação dos clássicos implica todo um programa de reflexão em vários campos, que ajudem a conseguir com eficácia uma boa recepção do espectáculo.

Outra das dificuldades prende-se com o facto de esse teatro não despertar uma memória no espectador. O público contemporâneo, arredado dessas remotas paragens, não tem referências nem hábitos de "ver" e "ouvir" esses textos. Falta esse conhecimento, ou melhor, essa íntima convivência com os nossos clássicos, que faria deles parentes próximos em vez de parentes remotos, e em

muito atenuaria a impressão de dificuldade, fazendo emergir, em última instância, um imaginário teatral português que, infelizmente, não existe, porque não se vê representado.

Por isso, a começar pelos criadores e a acabar nos espectadores, a nossa condição, é a de estrangeiros, em casa própria. Vanda Anastácio, oferece-nos uma reflexão global, sobre esta malfadada "terra incógnita", onde, ainda assim, pode prevalecer a surpresa e o agrado:

O ciclo de leituras encenadas proposto e realizado pelo Teatro Maizum na Livraria Bulhosa pode descrever-se como uma surpresa e uma revelação.

A surpresa esteve quase sempre da parte do público.

Estranhamente, são muitas as pessoas que estão convencidas de que a Cultura Portuguesa se reduz aos estreitos horizontes dos seus dirigentes contemporâneos...

O sentimento de estar perante uma revelação parece ter sido comum a todos. Como o repertório teatral do nosso país não é ensinado na escola, como as edições acessíveis são poucas e como raramente há a oportunidade de ouvir representar teatro português, poucos são aqueles que alguma vez leram essas peças ou as viram em palco e, mais raros ainda, aqueles que sabem quão actuais elas realmente são. Essas sessões permitiram dar a ver um património que é nosso, e provar ao público curioso, cada vez mais numeroso de sessão para sessão, que o teatro português do século dos Descobrimentos constitui uma memória cultural forte, capaz de "mexer connosco" ao fim de centenas de anos, capaz de fazer rir e de pôr o dedo em "feridas" sociais e culturais que nos incomodam ainda hoje e que parecem ser de sempre...

Foi uma oportunidade rara de poder apreciar e valorizar um património hoje muito esquecido, não porque seja escasso, ou porque não tenha interesse, mas sobretudo por falta de um orgulho nas coisas nacionais que vem sendo destruído ao longo de décadas de crises nacionais sucessivas. E não se interprete este apelo à valorização do teatro clássico português como uma visão primariamente nacionalista das coisas: na Europa multicultural que

³ Depoimento inédito gentilmente cedido por José Augusto Cardoso Bernardes. Agradeço ao autor a generosa disponibilização deste texto.

>
Augusto Portela
e Paulo Matos,
fot. Pedro Soares.



se anuncia, na qual todos os membros têm direito a um lugar, Portugal não pode, por ignorância, pelo apagamento da sua memória, por desprezo do que é seu e do que é capaz de dar, aparecer como um lugar vazio.⁴

O conhecido conceito de "espaço vazio" proposto por Peter Brook, em tudo difere do "lugar vazio" evocado por Vanda Anastácio. O primeiro é um transfigurador e positivo lugar essencial, enquanto o segundo é a ausência que falta preencher, teatralmente significando o "Inverno do nosso descontentamento".

"Este feliz encontro dos nossos espíritos"

Quer os convidados, quer o público, constataram que este repertório dialoga com e interpela a nossa contemporaneidade e que, ainda hoje, "ver" e "ouvir" estes textos proporciona um aliciante e estimulante prazer estético.

A propósito da *Comedia Aulegrafia*, tal como aconteceu com a *Eufrosina* e a *Ulysippo*, a experiência da leitura em voz alta revelou um potencial teatral que deixou mais uma vez surpreendidos os próprios actores, referindo-se às palavras de Jorge Ferreira de Vasconcelos como sendo "gostasas de dizer como o mel". A leitura pública na Livraria Bulhosa a 17 de Junho de 2008, como no ano seguinte, no Teatro Nacional, a 15 de Setembro de 2009, mostrou a presença e o despertar da voz de grandes personagens teatrais, à espera somente de que aquelas duas leituras encenadas, desse "magnífico teatro" como lhe chamou Isabel Almeida⁵, se venham brevemente a transformar num feliz espectáculo.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades e, por isso, dever-se-ão ultrapassar preconceitos, resgatando para o teatro o que é do teatro. No dia 27 de Março de 2010, a actriz Dame Judi Dench lembrou que "temos a responsabilidade de continuar essa tradição de divertimento, de educação e de edificação dos nossos públicos".

Representar o teatro clássico de Sá de Miranda, de Camões, de António Ferreira e as magníficas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos e tanto outro teatro português é uma obrigação dos criadores portugueses e a missão de qualquer Teatro Nacional. Razões para isso não faltarão, sendo uma delas a da constituição de um repertório teatral clássico português capaz de dialogar e de se afirmar perante outros repertórios congéneres europeus, como o sonhou Almeida Garrett "andemos com a missão que é nobre e generosa" e, quanto ao mais, "se queremos que a peça seja percebida, então é preciso saber fazê-la cantar" (Brook 1977:59). O público, agradece e aplaude.

Referências bibliográficas

- PAVIS, Patrice (2002), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- KELERA, Józef (1986), "La lecture du drame", *Le texte dramatique/La lecture et la scène, Romanica Wratislaviensia*, XXVI, Wrocław, pp. 21-28.
- SARAIVA, António José (1981), *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, Livraria Bertrand.
- KOWZAN, Tadeusz (1988), "Texte écrit et représentation théâtrale", *Poétique*, 75, pp. 363-372.
- RATAJCZAK, Dobrochna (1986), "Lire – Voir – Savoir", *Le texte dramatique/La lecture et la scène, Romanica Wratislaviensia*, XXVI, Wrocław, pp. 41-49.
- BROOK, Peter (1977), *L'Espace vide: Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil.

⁴ Depoimento inédito gentilmente cedido por Vanda Anastácio.

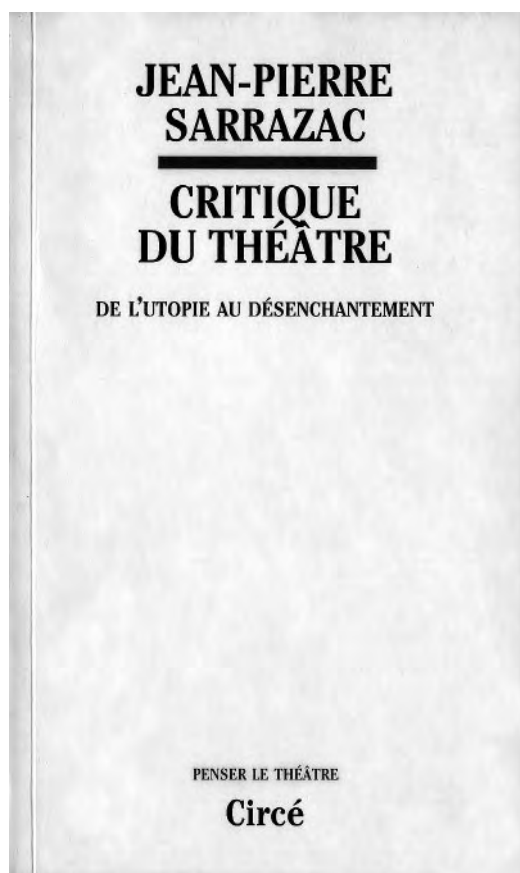
Agradeço à autora a generosa disponibilização deste texto.

⁵ Comunicação pessoal da autora, em 2010.

A arquitectura dos conceitos

A “invenção da teatralidade”, por Jean-Pierre Sarrazac

Alexandra Moreira da Silva



No início dos anos oitenta, aquando da primeira edição de *O futuro do drama* (1981), obra incontornável para os estudos de teatro, e muito particularmente para quem dedica especial atenção às dramaturgias moderna e contemporânea, Bernard Dort, num prefácio memorável, escrevia o seguinte: “Jean-Pierre Sarrazac viu muito, leu muito; encenou textos e realizou espectáculos; falou com

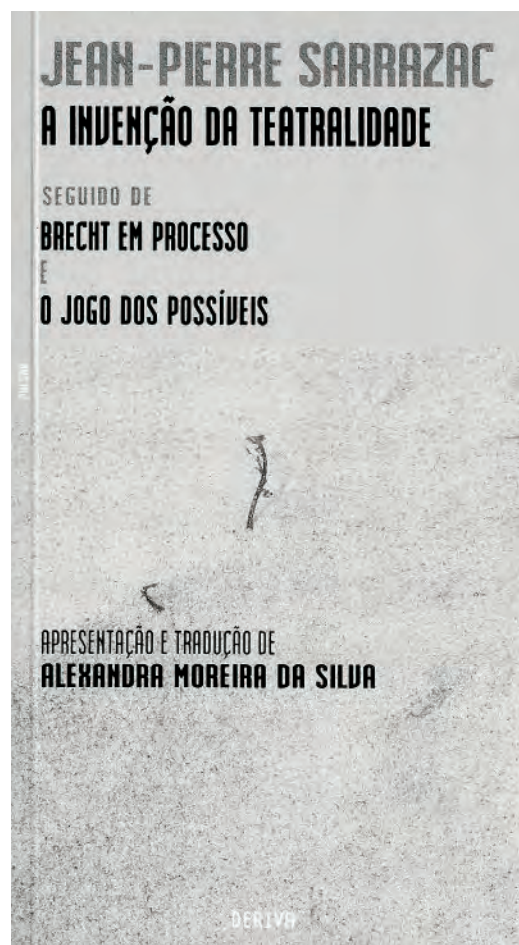
inúmeros autores e homens de teatro; escreve peças; ensina teatro a estudantes e aprendizes de actor. Está, portanto, dentro e fora, simultaneamente. Foi deste duplo ponto de vista que ele partiu”. Desde então, Jean-Pierre Sarrazac escreveu e publicou vários ensaios: de *Théâtres intimes* (1989) a *Théâtres du moi, théâtres du monde* (1995), passando pelo importante estudo *La parabole ou l'enfance du théâtre* (2002) até ao bellissimo texto dedicado ao público juvenil *Je vais au théâtre voir le monde* (2008), e, naturalmente, *Critique du théâtre: De l'utopie au désenchantement*, recentemente reeditado em França – *et pour cause* – obras maiores a que se foram juntando inúmeros ensaios mais curtos, mas igualmente importantes, publicados em revistas e publicações várias, e cujo conjunto constitui, hoje, uma verdadeira *Poética* do drama moderno e contemporâneo. Desta vasta obra, reconhecida internacionalmente com o prémio Thalia, atribuído pela Associação Internacional de Críticos de Teatro, em 2008, gostaria de salientar três aspectos que me parecem fundamentais para a percepção daquilo a que eu chamaria a “arquitectura dos conceitos” na obra teórica de Jean-Pierre Sarrazac.

Em primeiro lugar, e retomando as palavras de Bernard Dort, referiria o facto de Jean-Pierre Sarrazac partir sempre, nos seus ensaios, de um duplo ponto de vista: se o futuro do drama continua a ser uma preocupação maior, a ocupar um lugar privilegiado no pensamento do autor, a representação, o espectáculo, a prática teatral estão sempre presentes nas suas reflexões, seguindo o duplo movimento que vai do teatro ao drama e do drama ao teatro. Em segundo lugar, sublinharia uma característica que, de certa forma, torna a obra ensaística de Jean-Pierre Sarrazac invulgar no panorama dos estudos de teatro: refiro-me à sua inequívoca actualidade. Eu diria que as suas reflexões são, frequentemente, prospectivas, que, apesar de terem como objecto a mais efémera das artes, e muito embora o autor, tal anjo da história benjaminiano, olhe atentamente

para o passado, os seus numerosos ensaios antecipam o futuro do drama e mesmo o futuro do teatro. Este facto, deve-se, a meu ver, não só ao duplo ponto de vista de que falei anteriormente, como também – ou sobretudo – a uma pertinente conceptualização das práticas observadas, quer no domínio do texto quer no domínio da representação: "rapsodização", "autor rapsodo", "transbordamento", "desvio", "extimo" (a exteioridade do íntimo), "drama parabólico", "infradramático", "drama-na-vida" e "drama-da-vida", são apenas alguns dos conceitos que Jean-Pierre Sarrazac pensou e teorizou, e que se têm revelado, para todos nós investigadores nesta área, instrumentos teóricos de uma grande eficácia e operacionalidade.

Os três ensaios agora publicados em português, que integram a obra intitulada *Critique du théâtre: De l'utopie au désenchantement*, publicada em 2000, são um belíssimo exemplo de tudo quanto acabo de referir. Nestes ensaios, o autor regressa a Brecht e à sua indiscutível influência no teatro europeu dos anos sessenta, mas também a Bernard Dort e a Roland Barthes, com o claro objectivo de propor uma (re)articulação das dimensões estética e política do teatro. Sem cair naquilo que poderia ser interpretado como uma "tentação nostálgica geracional", Jean-Pierre Sarrazac questiona as mais variadas formas de resistência e de transformação de "um teatro crítico", confrontando algum "desencanto" do panorama teatral contemporâneo com o carácter utópico do conceito de "teatro público" que emergiu no pós-guerra. Neste sentido, o autor procura não só circunscrever a ideia de um teatro crítico, como também responder a algumas questões prementes no actual contexto teatral: de onde vem, para onde vai a ideia de um "teatro crítico"? A prática de um teatro crítico poderá, hoje, conservar o seu valor transitivo de transformação? Ou, pelo contrário, estaremos na presença de uma ideia obsoleta, sem expressão, no teatro que podemos ver, actualmente, nos palcos europeus?

Os ensaios incluídos neste volume, que tentam encontrar e sugerir respostas para estas questões, antecipam o regresso de "um teatro crítico" – regresso a que temos vindo a assistir de forma bastante evidente nos últimos anos – propondo-nos um percurso através de várias personalidades (Bernard Dort, Roland Barthes...), de peças e de autores de teatro (August Strindberg, Luigi Pirandello, Arthur Adamov, Bertolt Brecht, Heiner Müller...), de espectáculos e de encenadores (Jean Vilar, Giorgio Strehler, Antoine Vitez, Patrice Chéreau...), de ensaios (*Brecht & Cie*, de John Fuegi...), de revistas (*Théâtre populaire*...), que nos permite reflectir sobre a função e os poderes do teatro, sobre a sua dimensão cívica – ou, na expressão de Denis Guénoun (1997), sobre a sua "necessidade" da ironia pirandelliana, passando pela arte crítica brechtiana, até alguns dos mais recentes contributos críticos de autores e de encenadores contemporâneos (de Samuel Beckett a Edward Bond), Jean-Pierre Sarrazac



questiona ainda conceitos fundamentais como "teatralidade", "comentário", "representação emancipada" ou "teatro épico", traçando as directrizes de um teatro que, ao suscitar um espectador activo, permite renovar a relação entre a "percepção" e a "experiência vivida".

Chego, finalmente, à terceira e última ideia que gostaria de convocar a propósito dos textos incluídos neste volume. A invenção da teatralidade e os dois ensaios que se seguem são, parafraseando Walter Benjamin, não apenas a expressão mas a realização do pensamento. As ideias fluem, entrelaçam-se e sucedem-se a um ritmo quase alucinante, não por impulsos ou com gesticulações discursivas exuberantes, mas com a sobriedade e a clareza que só a maturação e a "profundidade" – no sentido barthesiano do termo – autorizam. Em forma de síntese, eu diria que, à imagem da rapsódia, a escrita ensaística de Jean-Pierre Sarrazac assume "uma forma livre – que não é a ausência de forma". Com esta crítica "do" teatro, o autor prossegue a aventura crítica dos seus mestres Bernard Dort e Roland Barthes, colocando-se sempre do lado da reinvenção do drama, quando muitos insistem em declarar a sua morte.

Na verdade, trata-se de uma dupla aventura – a do dramaturgo e a do ensaísta – sempre com a secreta ambição de transformar o teatro, esse espaço onde a realidade se abre aos múltiplos caminhos do possível. Talvez por isso mesmo, e como Zola, nas suas peças ou nos seus ensaios, Jean-Pierre Sarrazac parece querer dizer-nos constantemente: "o teatro não existe, existem teatros, e eu procuro o meu".

Futuristas na ribalta

Dos joelhos para baixo¹

Alessandro Tinterri



O teatro italiano do início do século XX surge marcado em termos dramatúrgicos pela comédia burguesa. O repertório sofre ainda uma forte influência do teatro francês e, quanto à organização teatral, ela consiste na herdada do século XIX, dominada, na ausência do encenador, pelos actores, cujo poder absoluto é, todavia, posto em causa por uma aguerrida tropa de autores, chefiada por Marco Praga. É, portanto, num panorama com carácter essencialmente conservador que os futuristas irrompem:

Na cena italiana dos tempos anteriores à primeira guerra mundial, Marinetti e os futuristas entram de facto como contestatários barulhentos, introduzindo modos revolucionários: devolvem ao teatro – num sentido anti-naturalista – funções novas de comunicação entre o palco e a plateia, recuperando os traços do evento espectacular, contra um teatro concebido unicamente como texto escrito para a recitação. Mas, se na sua acção provocatória e subversiva de renovação – contra o hábito teatral burguês naturalista dominante – podem hoje ser detectados prenúncios do teatro moderno, ela permanece, porém, como um episódio marginal no âmbito do teatro italiano,

sem conseguir minimamente alterar a realidade de um rotineiro teatro de repertório, um teatro da palavra, no seio do qual as intervenções espectaculares futuristas não encontram nenhuma possibilidade de inscrição. (Lapini 1977: 29-30)

É para este quadro que quis aludir no título deste artigo evocando um guião-síntese de Marinetti, *Basi* [Bases], em que se viam apenas as extremidades inferiores dos actores, cortadas dos corpos pelo pano de boca, pelo que só visíveis do joelho para baixo, querendo com isso sintetizar numa imagem a revolução futurista nos nossos palcos: uma revolução que ficou interrompida. "A cultura oficial" – continua Lapini – "empurrou os episódios teatrais futuristas para a crónica das manifestações mundanas, negando-lhes toda e qualquer intervenção crítica mais aprofundada". As conclusões de Lia Lapini são ainda hoje válidas e, contudo, não dispensam alguns esclarecimentos úteis.

Já Umberto Artioli observara que, na estratégia da comunicação futurista, o teatro ocupa um lugar de absoluta

Esboço de Enrico Prampolini para o "Colorificio del cielo", primeira síntese de *Il vulcano* de Filippo Tommaso Marinetti, 1926 [cortesia do Cívico Museo Biblioteca dell'Attore de Génova, Itália].

<

¹ Este texto foi apresentado na primeira parte do Colóquio "100 Anos Depois: O Futurismo", que decorreu no dia 15 de Março de 2010 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, por iniciativa do Centro de Estudos de Teatro dessa Universidade.

Alessandro Tinterri, após ter trabalhado durante mais de vinte anos ao lado de Alessandro d'Amico no Museo Biblioteca dell'Attore de Génova, é actualmente Professor Associado de História do Teatro e do Espectáculo da Universidade de Perugia, onde lecciona também História e Crítica do Cinema. Enquanto estudioso, ocupa-se principalmente de teatro italiano dos séculos XIX e XX, com especial incidência sobre o teatro de Pirandello, Bontempelli, Sergio Tofano e Alberto Savinio.

>
Cenografia de Virgilio Marchi para *Nostra Dea* de Massimo Bontempelli, Teatro d'Arte di Roma, Teatro Odescalchi, 1925 ("Bal Poliedric", acto terceiro) [cortesia do Cívico Museo Biblioteca dell'Attore de Génova, Itália].

>
Umberto Boccioni, *Noite futurista em Milão*, 1911, desenho (Boccioni, Pratella, F.T. Marinetti, Carlo Carrà e Luigi Russolo).

centralidade, sendo considerado como o "medium privilegiado, o ponto fulcral mesmo da *Weltanschauung*" do movimento futurista. Vale a pena lembrar que estamos em Janeiro de 1909, pouco antes, portanto, da publicação do manifesto fundador do movimento, a crónica da estreia no Teatro Alfieri de Turim de *La donna è mobile*² de Marinetti, encenada pela Compagnia Drammatica di Spettacoli Storici e Popolari, Città di Milano, dirigida por Andrea Maggi, companhia absolutamente respeitável, mas que ficava nos antipodas do vanguardismo. A noite tomou um rumo tal que não permitiu aos críticos presentes na sala uma compreensão plena da comédia e, logo, de a poderem avaliar, pelo que se limitaram ao mero dever da crónica: "Em que consiste realmente o drama *La donna è mobile*, de F.T. Marinetti, não é possível dizer, nem mesmo depois da primeira representação" – admitia candidamente o crítico da *Gazzetta del Popolo* –, "porque a de ontem à noite não foi uma récita, mas uma batalha, um pandemônio, um caos". O autor apresentou-se na ribalta, durante o intervalo entre o primeiro e o segundo acto e declarou: "Agradeço aos organizadores deste apuro que, profundamente, me honra". E as suas palavras foram interpretadas como um desafio prontamente aceite pelo público, que, entre pequenas chacotas, comentários e sarcasmos, chegou a sobrepor-se às falas dos actores, transferindo o espectáculo do palco para todo o teatro, da plateia aos camarotes: "E eis o que sucedeu" – concluiu o desconsolado crítico –, "entrados no teatro para trazermos o relatório de um drama, dele saímos trazendo connosco a crónica de um furacão" (e.a.b. [E.A.Berta] *apud* Antonucci 1975: 37-38).

Provavelmente, dois anos mais tarde, foi a lembrança daquela noite que sugeriu a Marinetti o título do *Manifesto dos dramaturgos futuristas*, digno de um Achille Campanile *ante litteram*, fruto, portanto, da sua experiência pessoal: *La voluttà di essere fischiate* [A *volúpia de ser vaiado*]. É, pois, um manifesto, que, ao fazer uma declaração de guerra ao repertório do estafado triângulo amoroso, lança de novo o seu desafio a partir do Teatro Alfieri, de Turim, e orgulhosamente conclui: "tenho a alegria de saber que o meu génio, muitas vezes vaiado pelos públicos de França e Itália, nunca ficará sepultado por baixo de palmas demasiado pesadas, como a de um



qualquer Rostand!..." (Marinetti *apud* De Maria 1973: 33). Referência, talvez não de todo casual, ao autor daquele *Cyrano de Bergerac*, que tinha sido o grande êxito da Companhia Maggi. Ironia? Rancor? Uma não exclui o outro.

Também no manifesto do *Teatro da surpresa*, datado de 11 de Outubro de 1921 e assinado por Marinetti e Cangiullo, o público estaria no centro da proposta futurista de subverter os desgastados rituais da convenção teatral. É clara a percepção da necessidade de revitalizar a relação com o público, pela qual os futuristas antecipam um dos grandes temas do teatro experimental do século XX: "Os futuristas deitam abaixo a intransponível divisão da 'quarta parede' e, gradualmente, o lugar da acção dramática tende a passar do palco para a plateia até se chegar à inversão total" (Lapini 1977: 39). Mas também neste caso a revolução futurista nos aparece incompleta, "um jogo dentro da sociedade burguesa", facilmente exorcizado pelo público que, estando desde logo prevenido, se revela disposto a embarcar na algazarra, um público como o do milanês Teatro Dal Verme: "Era uma multidão feliz: feliz *a priori* de si mesma, das suas intenções. Não vinha para assistir nem para julgar. Vinha fazer um pouco de carnaval. Desejava loucuras. Nem ficava à espera do pretexto. Inventava-o. O espectáculo ainda não tinha começado e a barulheira já era grande" (Anónimo *apud* Antonucci 1975: 54).

O manifesto do *Teatro da surpresa* começa pela enumeração das anteriores propostas futuristas em matéria de teatro para, a seguir, reivindicar a intervenção revolucionária e subversiva dos futuristas também neste

² O texto original saiu em 1909, em francês, com o título *Poupées électriques*, na editora Sansot. As personagens eram dois "fantoques eléctricos". Foi com esta designação que Marinetti antecipou o conceito que mais tarde recebeu o nome de *robot*. Ver http://amsdottorato.cib.unibo.it/874/1/Tesi_Tondelli_Leonardo.pdf (nota da tradutora).

campo. Entre as primeiras intervenções contam-se as enunciações dramáticas do *Teatro futurista sintético*, em que excertos de prosa intervencionista alternam com intuições de sabor pinteriano *ante litteram*, ao lado de declarações de camaradagem dirigidas aos actores, que mais uma vez se deveriam submeter ao autor, quando não reduzidos ao nível de executores passivos, como as super-marionetas de matriz craiguiana. Assinado por Marinetti, Corra e Settimelli, o manifesto atacava as técnicas da escrita teatral, tal como se tinham consolidado ao longo de séculos, com a clássica divisão em actos e com um crescendo dramático até atingir o clímax final. Era o esquema dentro do qual se tinham movimentado também os inovadores do teatro burguês de última geração, de Ibsen a Maeterlinck, de Andreev a Claudel e Bernard Shaw. Em homenagem à nova dimensão espacial e temporal da modernidade e em concorrência com o cinematógrafo, com uma percepção tão precoce (estamos em 1915) quanto desviante, o novo teatro iria ser sintético, ou seja "em perfeita harmonia com a nossa rapidíssima e lacónica sensibilidade futurista", dinâmico, "nascido da improvisação, da intuição fulgurante", simultâneo, tal como recomenda a *Simultaneidade* – síntese marinettiana –, onde a sobreposição de dois adereços (uma mesa familiar e a toilette de uma *cocotte*) se impõe no espaço do palco.

Observou a esse propósito Anna Barsotti:

Uma dramaturgia mais informativa ou didáctica do que resolutive, a da "síntese", que permanece dentro dos limites da pesquisa e da experimentação: estamos, porém, convencidos de que nesta dimensão teórica – também no plano da composição – o teatro futurista prepara uma base cultural e técnica para os novos impulsos inovadores que se irão concretizar alguns anos mais tarde pelas obras e pelos movimentos da vanguarda europeia do início de Novecentos. (Barsotti 1990: 26)

Na realidade, é importante avaliar as vanguardas históricas de encontro ao que veio depois. Porque quando apregoam um teatro alógico e irreal ("É 'estúpido' preocupar-se com a verosimilhança"), os futuristas antecipam Ionesco; quando falam de inconsciente, de abstracção pura, de dramas de objectos (por exemplo *Vengono [Vêm]*, de Marinetti, síntese para oito cadeiras e

uma poltrona), nós sentimos o prenúncio de Beckett; quando se apela ao carácter fragmentário do quotidiano como fonte de inspiração também na construção dos diálogos, vemos perfilar-se Pinter: "é estúpido representar no palco uma discussão entre duas pessoas de forma ordenada, lógica e clara, enquanto na nossa experiência de vida assistimos apenas a 'cenas breves e incompletas' que surpreendemos num eléctrico, num café, numa estação de caminhos-de-ferro, e que ficaram gravadas no nosso espírito como sinfonias dinâmicas e fragmentárias de gestos, palavras, ruídos e luzes".

Mas também a nível factual, a proposta das sínteses futuristas movimenta-se em âmbito literário e dirige-se à afirmação de uma nova geração de dramaturgos futuristas, cujas sínteses deveriam ter constituído o novo cânone literário: "A verdade é que elas, afinal, não conseguem dar forma expressiva às intuições programáticas que são tão claras, limitando-se por vezes ao jogo intelectual e ao puro e simples achado" – previne Lia Lapini, mesmo que, logo a seguir, sinta a necessidade de apontar as limitações em que os futuristas se moviam, confirmando, assim, os limites da sua revolução: "mas isso é indissociável de toda uma série de considerações, que apontam para o clima cultural italiano de então e para as estruturas teatrais de que os futuristas continuaram a servir-se sem conseguirem mudá-las" (Lapini 1977: 67).

O facto é que a volúpia de ser vaiado, como de resto insinua um crítico contemporâneo, obedece a uma estratégia precisa, que, através do escândalo, tenciona criar a atmosfera favorável à propaganda futurista. Assim como o assalto aos teatros tradicionais, facilitado pelos bilhetes baratos, se propõe o mesmo objectivo, também a *bagarre* na plateia responde, afinal, a instâncias extra-teatrais. Como justamente observou Roberto Tessari, há, por parte dos futuristas, a contestação aos limites do palco, tradicionalmente reservados à encenação:

Mas na perspectiva de enxertar um dinamismo conflitual entre palco e plateia – e, sobretudo, entre sectores opostos da plateia e do galinheiro –, de modo a traduzir em termos de acesa 'espectacularização' aqueles que, segundo os futuristas, deveriam ser os conflitos realmente fundamentais (irredentismo vs pacifismo, por exemplo) da vida real sua contemporânea. Sem dúvida, aqui

reside a autêntica carga inovadora do movimento: um 'assalto aos teatros' que taticamente desvenda e arrasa a vacuidade e as funções totalmente mercantis dos produtos cénicos convencionais e das suas relações de conveniência com o público. (Tessari 1996: 23).

Diferente é o público, tal como se infere do anterior manifesto de Marinetti sobre o *Teatro de variedades* (11 de Janeiro de 1915) e não será por acaso que no mais revolucionário dos manifestos futuristas dedicados ao espectáculo não haja espaço para os autores – ou dramaturgos, se quisermos –, e que a atenção prefira concentrar-se nos únicos sujeitos do espectáculo, justamente os artistas e os espectadores: "O 'teatro de variedades' é o único que utiliza a colaboração do público. Este não fica ali estático como um estúpido voyeur, mas participa ruidosamente na acção, cantando ele também, acompanhando a orquestra, comunicando em motes improvisados e diálogos bizarros com os actores". Marinetti continua a descrever um quadro de *cabaret* dos anos vinte, de que Brecht teria gostado, e digno do *Schall und Rauch* de Max Reinhardt: "O 'teatro de variedades' utiliza o fumo dos charutos e dos cigarros para fundir a atmosfera do público com a do palco. E visto que o público colabora assim com a fantasia dos actores, a acção desenrola-se ao mesmo tempo no palco, nos camarotes e na plateia".

A intuição de Marinetti está certa e é rigorosa: ele, de facto, reconhece no 'teatro de variedades' o lugar da modernidade (pela rapidez e síntese), da surpresa (pelo carácter improvisado e pela fantasiosa inventividade dos seus quadros) e da inverosimilhança (pelo carácter evasivo e ilógico da sua linguagem). Este segundo manifesto dedicado ao espectáculo constitui a síntese do que foi enunciado nos manifestos teatrais anteriores e futuros. Mas, mais uma vez, faltará a passagem da teoria à prática: "Manifesto engraçado" – escreve Silvio d'Amico –, "talvez o melhor de todos, em termos substantivos; e assim tivessem sabido aproveitar os amigos de Marinetti, ou

também aqueles *soi-disants* teatrinhos de vanguarda, de excepção, etc., que se multiplicaram como cogumelos (em Roma, e alguns também em Milão) há poucos anos: teriam encontrado a sua verdadeira razão de existir" (D'Amico 1932: 240–241).

Tessari define o manifesto do *Teatro de variedades* como "a única indicação teatrológica realmente 'anti-passadista'", mas ao mesmo tempo comprova que o Futurismo só em 1921 reconhece em Petrolini um seu precursor:

O manifesto do *Teatro de variedades* foi publicado quando alguns dos pontos-chave do seu programa, pelo menos em certa medida, já tinham encontrado exemplificações bem significativas. Ettore Petrolini, segundo a cronologia hoje mais fiável, tinha proposto desde 1907 – com *Oh Margherita!* – um primeiro exemplo daquelas 'paródias' mordazes e grotescas ao romantismo piegas ao pseudo classicismo correntes na cena contemporânea que – entre 1910 e 1912 – iriam dar vida aos famosos monólogos revisitados virando-os do avesso, como *Cyrano de Bergerac*, *Maria Stuarda*, *Paggio Fernando*, *Amleto*, *Isabella e Beniamino*. (Tessari 1996: 25)

Na sua relação com o teatro, o Futurismo mais não faz, portanto, do que confirmar a sua ambígua natureza de movimento portador de modernas instâncias revolucionárias, mas, *malgré soi*, herdeiro da mesma cultura burguesa velha e decadente. Num aspecto específico o Futurismo antecipa técnicas inovadoras, como o *happening*, quando sai do espaço do teatro convencional para transferir a sua acção para as galerias de arte contemporânea.

No primeiro pós-guerra, esgotado o impulso subversivo e já próximo do academismo, o Futurismo conhece ainda uma segunda juventude, graças a toda uma geração de cenógrafos. É nessa época – de um segundo futurismo – que Silvio d'Amico reconhece a contribuição do movimento através de artistas de primeiro plano, como Enrico Prampolini, ou de figuras aparentemente menores, mas



<
No estaleiro do Teatro Odescalchi, 1924: em primeiro plano Lamberto Picasso, Virgilio Marchi, Luigi Pirandello e Massimo Bontempelli; em segundo plano o chefe maquinista Dino Tei e Guido Salvini
[cortesia do Cívico Museo Biblioteca dell'Attore de Génova, Itália].

estritamente ligadas à prática teatral, como o arquitecto Virgilio Marchi.

De resto, já em Abril de 1917, quando subiu à cena no Teatro Costanzi de Roma *Feu d'artifice*, de Stravinski, com cenografia de Balla, ficou claro que era este o campo em que o Futurismo melhor poderia exercer uma acção inovadora, graças não só às novas possibilidades de luminotecnia, mas também à própria instância da encenação, que se revelam cada vez mais operativas, nos palcos italianos, mesmo que com algum atraso em comparação com os outros países europeus: a cenografia como protagonista absoluta, no caso de Balla, afirma-se como única intérprete, colorida e dinâmica, da música de Stravinski. E também os figurinos, introduzindo movimentação nos quadros dos bailados mecânicos de Depero, para além das experiências não menos radicais, como o Teatro da Cor de Achille Ricciardi, são alguns dos expoentes máximos da experimentação futurista no campo da cenografia e da imagem de cena.

No caso do espectáculo de Balla, a provocação não poderia ser maior. Como foi dito, o evento espectacular, com a duração de poucos minutos, não prevê bailarinos em cena: abolida a presença humana, a coreografia surge, de facto, inteiramente confiada às luzes e aos elementos cénicos em movimento. Léonide Massine lembra:

[O] cenário cubista com estruturas transparentes cónicas e rectangulares. Pintadas de vermelho vivo e azul, iluminadas por trás, estas estruturas acendiam-se e apagavam-se ao sabor da música. Balla explicou-nos que estes elementos representavam 'os estados de alma dos fogos de artifício' que a música lhe tinha sugerido. (Massine *apud* Fagiolo Dell'Arco / Giannelli 1997: 59)

É a cenógrafos como Enrico Prampolini ou Virgilio Marchi que cabe a tarefa de introduzir na prática cénica a inovação de cunho futurista: mais sistemática e articulada a reflexão do primeiro no plano teórico, mais constante

a actividade do segundo ao lado dos protagonistas do teatro entre as duas guerras, desde Anton Giulio Bragaglia a Pirandello, desde o encenador Guido Salvini ao actor Lamberto Picasso.

No manifesto *A atmosfera cénica futurista*, publicado em 1924 na revista *Noi*, na senda de Appia, Craig e Tairov, Prampolini orienta a sua reflexão no sentido de proclamar "o espaço como uma individualidade cénica", dele banindo o actor. A sua posterior evolução é visível no *Teatro magnético*, e é com a maqueta deste espectáculo – que expôs em Paris em 1925 – que Prampolini obtém o Grand Prix mundial. Esta criação e, posteriormente, as suas realizações no Teatro da Pantomima Futurista marcam o grau mais elevado da sua experimentação cenotécnica, mas, ao mesmo tempo, revelam também as suas limitações.

Enquanto o seu fundador se orienta num sentido mais academista, o futurismo prossegue o seu caminho em profundidade, com um andamento cársico, desaparecendo por vezes para emergir aqui e acolá na superfície: é o caso de Pirandello e de Marchi. Este tornara-se um dos mais íntimos colaboradores do dramaturgo e, no dia 23 de Março de 1927, no Teatro Argentina de Roma, assina o cenário para *Bellinda e o monstro*, conto de fadas de Bruno Cicognani (com figurinos de Enrico Sacchetti), enésima variação do conto de Perrault, onde o jardim encantado "tinha algo da cristalização dum planeta lunar" (Marchi *apud* D'Amico / Tinterri 1987: 418) de sabor futurista. Já anteriormente, para o terceiro acto de *Nostra dea* – que decorre no 'Poliedric Superbal' – de Massimo Bontempelli, em cena no Teatro de Pirandello em Roma, a 22 de Abril de 1925, Marchi criara aquela que Silvio d'Amico definiu como "a mais bela cena futurista que jamais se viu" (D'Amico *apud* D'Amico / Vito 2002: 501).

Finalmente, merece menção especial a cenografia de Enrico Prampolini para *Il vulcano* [O vulcão], "oitto

>

Filippo Tommaso
Marinetti num retrato
dedicado a Virgilio Marchi
[cortesia do Civico Museo
Biblioteca dell'Attore de
Génova, Itália].



>

Os futuristas em Paris,
Fevereiro de 1912 (Luigi
Russolo, Carlo Carrà, F.T.
Marinetti, Umberto
Boccioni, Gino Severini).

sínteses interligadas", de Filippo Tommaso Marinetti, outro espectáculo da Companhia do Teatro d'Arte de Pirandello, que subiu à cena no Teatro Valle de Roma a 31 de Março de 1926. O texto inclui, de facto, passagens de fulgor cenográfico e não é por acaso que o texto impresso foi acompanhado pelos esboços de Prampolini. É o caso da cena da erupção do Etna, em que o diálogo dos dois protagonistas tem como contraponto a procissão e as sombras dos pastores e dos cães, projectadas numa tela branca, que fecha a brecha aberta no casebre em ruínas onde encontraram abrigo Mário e Eugénia. E justamente *O vulcão* será lembrado por Prampolini entre aquelas obras que – após o período inicial de experimentações conduzidas através das "sínteses" – tinham permitido, pela sua maior complexidade, uma mais articulada aplicação dos princípios cenotécnicos enunciados nos dois "manifestos técnicos", respectivamente de 1915 e de 1924: *Cenografia e coreografia futurista* e *A atmosfera cénica futurista* (Prampolini *apud* AA.VV. 1954: 104).

O crítico Adriano Tilgher observou que, de Rosso di San Secondo a Bontempelli e a Pirandello, Marinetti trabalhou principalmente para os outros. E mesmo no teatro de Pirandello, sobretudo na sua trilogia do teatro dentro do teatro, podem ser detectadas várias sugestões, inspiradas no futurismo e levadas a um nível de amadurecimento dramaturgico que ficou vedado ao próprio futurismo. Desde as *Seis personagens à procura de autor* a *Cada qual a seu modo* e *Esta noite improvisa-se*, Pirandello subverte a partir do interior a dramaturgia burguesa, revoluciona a relação com o público, como um verdadeiro futurista. De resto, Gramsci, em 1917, com uma metáfora belicista sugerida pelo tempo em que escrevia, definiu Luigi Pirandello como um "ardito", um "intrépido" do teatro (os "arditi" eram as tropas de assalto da Primeira Guerra Mundial): "as suas comédias são como muitas bombas de mão que rebentam no cérebro dos espectadores."



Referências bibliográficas

- AA.VV. (1954), *Cinquanta anni di teatro in Italia*, Roma, Bestetti.
- ANTONUCCI, Giovanni (1975), *Cronache del Teatro Futurista*, Roma, Abete.
- BARSOTTI, Anna (1990), *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni.
- D'AMICO, Alessandro / TINTERRI, Alessandro (1987), *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio.
- D'AMICO, Alessandro / VITO, Lina (a cura di) (2002), *Silvio d'Amico: cronache 1914/1955*, introduzioni di Gianfranco Pedullà, Palermo, Novecento, vol. II. Tomo II.
- D'AMICO, Silvio (1932), *Il teatro italiano*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli.
- DE MARIA, Luciano (a cura di) (1973), *Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori.
- FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio / GIANELLI, Ida (1997), *Sipario/Staged Art*, catalogo della mostra, Milano, Charta.
- LAPINI, Lia (1977), *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia.
- TESSARI, Roberto (1996), *Il teatro italiano del Novecento*, Firenze, Le Lettere.

Tradução de Sebastiana Fadda



<
Teatro Liyuan -
A fada Lingbo depois de ter oferecido uma pérola ao Príncipe Baiyong como expressão do seu amor [Arquivo da autora].

O Teatro Liyuan e a sua Ópera de Pequim

Percepções intuitivas de uma tradição artística oriental

Anabela Mendes

1. Situado entre quarteirões demasiado ocidentalizados da capital chinesa, no nº 175 da rua Yongan, encontramos um hotel diferente de todos os outros. Desde 1990, no piso térreo e dentro do edifício do hotel Quianmen Jianguo, representam-se cenas soltas de um género teatral multidisciplinar que terá nascido na China nos finais do séc. XVIII e se designa por *Ópera de Pequim*. Entre os chineses são três os nomes para uma mesma arte: *jingju*, *jingxi* ou *pingju*, de acordo com o saber de entendidos.

Noite após noite e ano após ano, o Teatro Liyuan, composto por actores e músicos maioritariamente agregados à Companhia de Ópera de Pequim, exhibe-se perante turistas estrangeiros mas também diante de um sem número de autóctones que acorrem ao hotel-teatro para ver as *performances* dos mais exímios representantes actuais desta arte cénica bicentenária.

Ao público é dada a opção de se sentar em confortáveis poltronas dispostas como numa plateia, ligeiramente inclinada e muito ampla, ou em redor de mesas e cadeiras inspiradas na decoração Ming, mais próximas estas últimas do palco onde a representação terá lugar. Essa área para refeições à mesa ocupa metade do espaço destinado aos espectadores. Cerca de mil pessoas podem partilhar nesta sala a devoção estética e o prazer da amesentação, independentemente dos lugares que escolhem, pois para aqueles que se encontram sentados em filas umas atrás

das outras também existe distribuição de alimentos e bebidas, apenas com um ritual mais moderado.

Para os que decidem aproximar-se mais do palco, e valorizem ao mesmo tempo a atmosfera que se vai criando em torno da refeição, haverá ainda a surpresa de um treinado movimento serpentino de ágeis figurinhas vestidas com discrição e rigor a servir à mesa chá em abundância e outros manjares. Durante toda essa encenação, a coreografia fora de cena acontece, porque esses rapazes e raparigas, com ambas as mãos ocupadas pelo contínuo transporte da baixela, demonstram como aprenderam a escapar, sempre por um triz e só por um bem eficaz, aos efeitos dos aplausos esperados e inesperados de espectadores-clientes que, ao erguerem-se dos seus lugares, empolgados pela expressividade da arte a que assistem, se esquecem de quem silenciosamente os serve. Em qualquer das circunstâncias, em poltronas ou em cadeiras, o menu escolhido requer pagamento em dólares ou yuans, conforme se trate de estrangeiros ou chineses.

Assistir à *Ópera de Pequim*, complementada por esta modalidade gastronómica, pressupõe que se crie uma disponibilidade interior particular adequada a viver-se o espectáculo como uma festa aberta ao deleite e à sensualidade. Quem sabe se todo este cerimonial combinado entre sala e cena não pretende invocar experiências antigas em espaços próprios das grandes cidades chinesas (Pequim, Xangai e Tianjin), na viragem

Anabela Mendes é professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa. As áreas do saber em que desenvolve a sua actividade são a Literatura de Expressão Alemã, Cultura Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Literatura de Viagens, Ciência e Literatura, Teoria e Estética do Teatro, Sociologia das Artes do Espectáculo. Mantém actividade regular nas áreas da tradução e escrita para teatro, dramaturgia e encenação.

>
Entrada do Teatro Liyuan
no átrio do hotel
Quianmen Jianguo
[Arquivo da autora].



<
Teatro Liyuan –
provocações no
Palácio do Céu
[Arquivo da autora].



Teatro Liyuan – Mesa de
refeição-modelo
preparada antes do
espectáculo
[Arquivo da autora].



de oitocentos para novecentos? Nessa altura este género de representação tornara-se francamente popular, levando os seus apreciadores a correr muitos dos pequenos teatros e casas de chá em busca dos seus artistas favoritos.

2.

Parece ter sido o desejo de modernizar as estruturas arquitectónicas e técnicas em que a *Ópera de Pequim* era mostrada – aquele trânsito das caóticas e emaranhadas casas de chá em direcção a salas de teatro construídas e apetrechadas para a apresentação regular destes espectáculos – que não só reinventou o espaço cénico para estas produções, como também trouxe nova vida ao género entre 1895 e 1920. Mas nem a transferência de lugar arquitectónico nem a sua transformação foram então suficientemente pragmáticas para impedir que continuassem a existir, lado a lado, antigos e novos espaços cénicos para a representação da *Ópera de Pequim*. Esse fenómeno é hoje mais raro, embora não totalmente inviabilizado, sobretudo nas zonas rurais.

O processo de modernização das condições artísticas e técnicas e a consequente democratização deste género dramático suscitaram ainda uma mais ampla visibilidade e divulgação da *Ópera de Pequim* nos espaços em que era representada, não sendo de somenos importância para esse movimento reformador que existisse uma maior exigência por parte do público em relação à qualidade artística do trabalho em palco.

O evidente carácter de sociabilização implementado pela ideia de que “nós somos o lugar onde nos sentamos” (Goldstein 2007: 63) e que referencia este tipo de espectáculo, quer na fase mais antiga da sua história, quer em épocas posteriores e até ao presente, desencadeou também – e sobretudo no período colonial e de convivência alargada entre culturas – a procura de soluções arquitectónicas que dotassem os muitos espaços, onde se representava *Ópera de Pequim*, de palcos de meia arena

para que a aproximação entre espectadores e cena pudesse ser mais eficaz, tornando-se nesse caso privilegiados não só aqueles que revelavam um poder económico evidente, mas também todos os que se encontravam na esfera de influência política e artística da corte (e posteriormente também no período republicano), através dos quais se tornava mais previsível o apoio e patrocínio do Imperador a muitas das trupes, cuja qualidade artística fosse manifestamente notável. Este público mais selecto e com gostos estéticos requintados tirava então partido do espaço público dos novos teatros onde assistia à *Ópera de Pequim* em condições bastante favoráveis.

Tradicionalmente um espectáculo de *Ópera de Pequim* era visto apenas por homens. A partir dos primeiros anos de novecentos, e reforçando esse espírito de inovação, a assistência alargava-se também a mulheres, estudantes, artistas amadores, activistas, a todo um público que exigia do género um apelativo revigoramento, quer nos temas abordados, quer na potencial modernização dos figurinos, quer também na concepção das partituras musicais que se deveriam adequar ao processo de experimentação em curso.

O aparecimento em palco de actrizes contratadas para a interpretação de papéis femininos (hoje uma inquestionável realidade) a par de actores com idênticas funções, ou o recurso a novos temas e assuntos com directa eficácia no quotidiano mais próximo do público, que iam sendo introduzidos no repertório clássico, até aí constituído exclusivamente por narrativas épicas e lendárias do espólio nacional, justificam a necessidade de dotar este género artístico de uma constante flexibilidade e experimentalismo. Apesar desta tendência reformadora, observável em diversas frentes, a *Ópera de Pequim* conserva inalterável até aos nossos dias a mesma matriz com que se iniciou como género. A composição cénica artística constrói-se num articulado entre música, canto, mímica, dança e acrobacia.



<
Teatro Liyuan –
Encruzilhadas –
Desentendimento entre
um patrão e o seu criado
Ren Tanghui
[Arquivo da autora].

Este renascimento artístico e estrutural segue de perto, em termos históricos, as várias mutações que se operaram na política, na economia e na sociedade chinesas entre o fim da dinastia Quing (Xuantong, o último imperador, celebrado por B. Bertolucci no seu filme homónimo, era um grande apreciador de *Ópera de Pequim* e seu mecenas) e a conturbada criação da Primeira República, em 1912. Para trás ficavam as duas Guerras do Ópio (1839-42 e 1856-60) e a aberta conflitualidade por interesses económicos entre a Grã-Bretanha e a China. A República Popular e os seus novos valores ideológicos chegariam ao país do Sol Nascente apenas em 1949, conduzindo este género dramático a um estádio de repentino ostracismo.

Por ser conotada com um passado histórico conservador e inviável no novo contexto político e cultural, a *Ópera de Pequim* quase é obrigada a abandonar a sua concepção fortemente literária e dramática inspirada numa riquíssima tradição estética de pluralidade artística. O apelo para que se posicionasse como um género capaz de revolucionar o sentido da representação numa perspectiva realista e se transformasse numa daquelas janelas abertas preparadas para inspirar no público a vontade de mudança social e política – que esses tempos requeriam – acaba, paradoxalmente, por encontrar resposta na própria natureza e composição dramáticas do género em si.

O carácter modelável e inventivo que o género cultivara desde sempre, familiarizando gerações com narrativas de fácil identificação e recheadas de simbolismo, arrebatava audiências através de canto, música instrumental, dança acrobática, movimento corporal estilizado como suporte, réplica e fundamento de texto, trajes multicolores e fantasiosos, estaria ou não afinal em contradição com os princípios estéticos e ideológicos dos novos decisores culturais? A resposta ao paradoxo vem então de dentro do próprio género.

A sua natureza intrínseca fornecia à representação

aquele carácter que a verdade artística exige de, a partir do próprio estranhamento, criar não a ocultação da realidade mas a sua exposição através do artifício.

O mundo exterior à representação continuava a ser a fonte inspiradora onde a sede de significado poderia saciar-se. E porque assim era, a *Ópera de Pequim* como género dramático nacional preservava de forma dialéctica a relação entre sagacidade e simulação, entre engenho, realidade e arte, sem nunca pôr em causa as suas raízes que continuavam a fazer parte de um riquíssimo imaginário colectivo fundado na ancestral tradição literária e artística da China comum também a outros géneros.

Apesar de sujeita a inúmeras vicissitudes, durante as primeiras décadas do período da Revolução Cultural de Mao Tse Tung, a *Ópera de Pequim* acaba por ser reconhecida na sua essência universal como uma herança genuína da arte dramática chinesa, mantendo-se sob esse designio até aos nossos dias.

3.

Antes que o espectáculo do Teatro Liyuan aconteça, ao cair da noite, já o público circula no feérico *foyer* do hotel, entrando e saindo das diversas lojas onde o cartão de crédito é a melhor moeda. À venda está tudo o que um ocidental possa apreciar. Não falta à atraente oferta a memória da *Ópera de Pequim* em livro e em diversas línguas, CDs e DVDs a celebrar o desempenho dos artistas mais recentes, máscaras em *papier maché*, gesso, madeira, mas não de plástico, todo o tipo de *gadgets*, roupa inspirada em figurinos trajados por actores e músicos desde tempos antigos.

Já dentro do teatro é possível assistir-se à fase de caracterização dos actores. Cada um tem um padrão para o rosto. Cada um inscreve na pele uma história estilizada e há muito conhecida. Cada um é artífice em presença de mais um saber que o tempo não apagou. Cada um prepara-se interiormente para acrescentar a caracterização às artes

>
Teatro Liyuan -
Pequena formação
orquestral
[Arquivo da autora].



<>
Teatro Liyuan -
momentos da
caracterização
[Arquivo da autora].



da dança como uma melodia, ao salto, à pirueta, ao vôo livre, ao uso da espada e do sabre, ao canto tímbrico e de amplitude pouco extensa, à representação delineada como partitura, à transformação de um pequeno gesto num grande momento dramático.

Na exacta precisão de cada momento desta *Ópera de Pequim* desenvolve-se uma estética de proximidade e distância codificada como sistema epistemológico que distingue claramente entre o princípio da realidade como mimetismo e a construção da representação plasmada num modelo cultural e artístico ancestral. Este modelo, porém, sempre aberto a processos de adaptabilidade e reconversão, de acordo com a evolução da História da China nos últimos dois séculos, parece querer de novo voltar a abraçar mais fortemente as suas reminiscências como procura de identidade.

A estranha beleza do espectáculo do Teatro Liyuan deriva da impossibilidade de nos atermos à ideia de um belo harmonioso desprovido de perturbações. Essa prevalência estética evocada desde sempre no género deixa de fazer sentido para quem não pode acompanhar o que é dito em cena (não há legendas para ninguém), desconhece o porquê da relação sequencial entre os quadros e se senta pela primeira vez diante da *Ópera de*

Pequim. O melhor caminho faz-se então como que pelas margens de um rio, seguindo as suas sinuosidades, respeitando o movimento e a turbulência das correntes, pegando em pequenos seixos, deixando que o enfeitamento resultante de um entendimento intuitivo daquilo – que em palco se faz – seja capaz de converter em evidência indiscutível as emoções mais espontâneas provocadas por uma arte vinda do Oriente.

Referência bibliográfica

GOLDSTEIN, Joshua Goldstein (2007), *Drama Kings – Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera 1870–1937*, Berkeley, Los Angeles / London University of California Press.

Dramaturgia cabo-verdiana

A “crioulização” como adaptação de textos dramáticos universais ao contexto do arquipélago

Micaela Barbosa



< >

À espera da chuva,
escrita e enc. João Branco,
Grupo de Teatro do
Centro Cultural Português
do Mindelo, 2002
(< Maria da Luz Faria
e Jorge Spenser;
> Maria da Luz Faria),
fot. João Branco.

¹ João Branco,
Jornal de Notícias
de 6 de Maio de 1999.

² João Branco
entrevistado por Micaela
Barbosa em Abril de 2006.

³ *Ibidem*.

Em Cabo Verde, desde 1997 que se assiste, na dramaturgia, a um trabalho peculiar realizado pelo Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo (GTCCPM) / Instituto Camões, que o seu responsável, João Branco, apelida de “crioulização”, consistindo na adaptação, tradução, assimilação, “a partir de ...”, ou seja, variados modos de alterar um texto dramático e o ligar a Cabo Verde: “...é uma assimilação. É pegar num corpo que é estranho e torná-lo um corpo próprio, não só um corpo cultural, mas também social (...) para fazer sentido enquanto objecto artístico cabo-verdiano.”²

O que o autor procura é atribuir à obra ligações com o contexto cultural e social de Cabo Verde, provocando uma identificação dos espectadores, quer seja através da exploração de temáticas que constroem a identidade cabo-verdiana, quer através da adaptação do espaço e tempo dramático: “A identidade do Mindelo está no meu trabalho?

Vamos cometer uma “heresia” que em Cabo Verde tem todo o sentido: Godot vai ser identificado, será a chuva!¹

Respeito o teatro que não apresenta ligação ao referencial espacial, mas prefiro a outra vertente.”³, ou ainda, na tradução para o crioulo, como afirma:

Esta é uma componente muito importante no nosso trabalho teatral, talvez até aquela que é mais visível. A ideia nunca foi a encenação dos clássicos teatrais num contexto estranho à nossa realidade, mas, antes pelo contrário, o aproveitamento desses textos empolgantes, adaptando-os à nossa realidade, em peças que na maioria dos casos são faladas em português e crioulo, bem à imagem do meio mindelense. (Branco 2003: 288)

João Branco não se limita a traduzir para o crioulo, faz uma tradução cultural:

Digamos que as palavras originais são quase só um pretexto ou uma motivação para a abordagem de determinadas temáticas locais, e

Micaela Barbosa é licenciada em Estudos Teatrais pela Universidade de Évora e Mestre em Texto Dramático pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto com a tese intitulada *A Identidade Caboverdiana na Dramaturgia: Tradição africana e cânone ocidental no Korda Kaoberti e Grupo de Teatro do CCP do Mindelo*.

que uma vez concretizada a transformação do texto e a sua apresentação pública enquanto obra cénica, passamos a estar presentes diante de uma outra forma (...) de uma peça de teatro genuinamente cabo-verdiana. (Branco 2004: 340)

Este trabalho vai para além de tradução de um texto. Quando falamos em tradução de uma obra de teatro, temos que ter em conta a especificidade deste género literário: é um texto que só se torna eficaz aquando da sua representação. Branco traduz o texto tendo em vista um produto para o palco, pelo que é um trabalho feito *in fieri* durante os ensaios, modificados e actualizados até ao dia da estreia. O público terá uma grande influência nas traduções. As réplicas constroem-se tendo em conta o contexto de chegada – o público – em oposição ao texto escrito, construindo-se assim uma obra nova, original, um novo texto. Quando Branco fala em "crioulização" como adaptação ou versão, tem já nas suas premissas a ideia de texto para levar ao palco, ou seja, é uma tradução para o espectáculo, em oposição à tradução literária. Usando palavras de Aaltonen:

Adaptação como uma estratégia de tradução que se desvia do texto de origem (...) a escrita de um novo texto em torno das temáticas do texto fonte. Uma adaptação pode reactualizar o texto de partida apenas pela tradução de algumas partes, retirando ou alterando outras. (Aaltonen 2007: 270)

Isto vem ao encontro do que Branco procura, que é "re-actualizar" a peça no contexto cabo-verdiano. E a própria crioulização, entendida como uma tradução do ponto de vista do encenador, preza, como nos diz Bassnett, a eficácia cénica, nem que tenha que alterar o texto do ponto de vista linguístico e estilístico (1991: 122).

João Branco traduz as suas peças para crioulo, segundo ele, devido à sua eficácia enquanto língua da oralidade:

Para tornar esses autores, como Brecht, Lorca ou Shakespeare mais nossos, há uma coisa fundamental que tento fazer, um teatro próximo das pessoas, que é a questão da língua: tanto com Lorca como com Shakespeare o texto original foi traduzido e adaptado para o crioulo. Na minha opinião, penso que devemos ter essa "ousadia" de poder mexer nesses textos. (Branco 2000: 48)

A tradução para o crioulo é, então, a primeira característica da crioulização, que coloca logo à partida o texto dentro da realidade cabo-verdiana, ou seja, o uso do crioulo cria por si uma marca identitária. O próprio termo crioulização, que João Branco assumiu para o seu trabalho, passa, não só, mas muito, pela tradução linguística:

Quando uma obra é universal, quer dizer que ela é um pouco nossa também. Agora, utilizando um termo que foi lançado por nós há uns anos e que vai continuar a ser trabalhado, o que nós fazemos é a sua crioulização. Nós como que crioulizamos as obras originais, para torná-las mais nossas; a utilização da língua crioula tem uma força incrível. Todos sabemos que o crioulo é a matriz da nossa cultura. Quando utilizamos o crioulo numa adaptação shakespeariana dá uma força cultural enorme que, se calhar, as manifestações folclóricas não dão, hoje em dia, em cima do palco. (Branco 2005: 28)

O crioulo (excluimos esta ideia de matriz, pois o português também é a língua matriz do cabo-verdiano) tem uma força de oralidade superior ao português, e por isso talvez uma superior eficácia dramática. Para além disso, usando o crioulo, está-se imediatamente a colocar a acção em Cabo Verde. Uma interessante crioulização é a obra *Á espera da chuva*, de 2002, a partir do texto de Samuel Beckett, *En attendant Godot*. Foi feita uma adaptação do texto original ao contexto cabo-verdiano, apagando o carácter absurdo das personagens, do tempo e do espaço, e transformando-o num drama realista. João Branco considera que o texto de partida é apenas inspiração



<>

À espera da chuva,
escrita e enc. João Branco,
Grupo de Teatro do
Centro Cultural Português
do Mindelo, 2002
(Jorge Spenser),
fot. João Branco.

para a nova criação dramática: "Foi inspirado na obra de Beckett (...) A decisão foi muito intuitiva. Lembro-me que o quis fazer depois de ler uma notícia na primeira página do jornal *A Semana*, com o título "à espera das águas" e assim associei a *Godot*."⁴

Este texto fala sobre uma temática bastante marcante em Cabo Verde: a chuva, ou melhor, a sua ausência e a fatalidade de um povo que sofre esta condição. Esta agrura do clima sub-sahariano cria marcas identitárias muito fortes no homem cabo-verdiano: o sentimento de aceitação de um destino, de eterno retorno com a chuva e o ritual das sementeiras e, acima de tudo, o sentimento de fatalidade. "A imagem de duas pessoas num campo deserto, praticamente no meio do nada, à espera de algo ou alguém, sempre foi ligada a essa inevitabilidade que acompanha o mundo rural cabo-verdiano desde os tempos mais remotos, de semear e esperar por uma dádiva do céu" (2002: 11). A peça fala sobre a seca; a fábula consiste em dois agricultores que, em pleno campo de cultivo, esperam pela chuva que nunca vem, mas que vão imaginando o dia em que ela há-de vir. É claro neste texto que as personagens atribuem ao destino a razão das circunstâncias:

VLADIMIR: Por isso estamos aqui ainda.

ESTRAGON: Será teimosia?

VLADIMIR: Alguns chamam a isso destino.

ESTRAGON: Ou estupidez.

VLADIMIR: Destino. (p. 40)

Distante do texto de partida, não é do absurdo que aqui se fala, mas de um tema, realista e concreto, do povo cabo-verdiano: a espera da chuva para se iniciar a sementeira.

ESTRAGON: O que é que nós lhe pedimos, exactamente?

VLADIMIR: Oh... pedimos... nada de muito concreto...

ESTRAGON: Uma espécie de oração.

VLADIMIR: Exactamente.

ESTRAGON: Uma súplica vaga.

VLADIMIR: Mais ou menos.

ESTRAGON: E o que é que ele dirá?

VLADIMIR: Que ela um dia há-de cair. (p. 12)

Neste excerto podemos apontar duas alterações significativas em relação ao texto de partida: a primeira diz respeito ao facto de as duas personagens, como percebemos pelo desenrolar da acção, fazerem pedidos, não a *Godot*, como as personagens de Beckett, mas a Deus. Temos, portanto, uma religiosidade associada a esta espera pela chuva, um recurso à divindade católica para que aja sobre o seu destino. O cabo-verdiano considera que a chuva cai, ou deixa de cair, segundo a vontade de Deus e aqui isso é realçado. A segunda alteração decorre do facto de Vladimir identificar a razão da espera – a chuva – e da "certeza" de que ela há-se cair, tornando-se, assim, uma espera sem angústia. As personagens da criouliização são, muito concretamente, de Santiago e de Santo Antão, sabem porque estão ali, têm um passado e um futuro, o que claramente as distingue das personagens beckettianas. A relação entre as personagens, e seguindo o raciocínio de que são personagens que têm uma história, de que existem para além da cena, será uma relação de companheirismo (e aqui poderíamos facilmente pensar no *djuntamon*, a entreatjada comum dos cabo-verdianos, principalmente nas sementeiras) e não uma relação de dependência, como na obra de Beckett. Os dois estão juntos pela circunstância de aguardar a chuva para logo iniciarem a sementeira:

ESTRAGON: Vamos embora.

VLADIMIR: Para onde? (Pausa) Esta noite talvez a gente já possa semear. Vale a pena esperar, não te parece? (p. 5)

Foram retiradas da peça as cenas de Pozzo e Lucky, assim como a cena do rapaz, de modo a tornar a história

⁴ *Ibidem*.

>
À espera da chuva,
 escrita e enc. João Branco,
 Grupo de Teatro do
 Centro Cultural Português
 do Mindelo, 2002
 (Maria da Luz Faria),
 fot. João Branco.

mais real e concreta. Além disso Vladimir e Estragon aqui comunicam entre si, e o espaço em que se encontram é definido e concreto. A acção passa-se em S. Vicente, como vemos através de algumas réplicas:

VLADIMIR: Podíamos ter sido dos primeiros a deitar-nos do Monte Verde abaixo, os dois de mãos dadas. Nessa altura éramos pessoas respeitáveis. Agora, é tarde, é muito tarde. (p.4)

Esta referência ao Monte Verde (local na ilha de São Vicente), apesar de as personagens serem de Santo Antão e Santiago, apela a uma outra identificação, ao público sanvicentino, sendo, de resto, repetida a referência ao Mindelo (cidade de São Vicente).

Em relação ao tempo dramático, nesta criouliização encontramos um tempo linear, que se inicia por altura das sementeiras, ou seja, no período das chuvas, e que avança, dia a pós dia, até que a chuva caia e aí se encerre um ciclo. É um tempo ritualista, que tem um início e um fim, para depois retornar no ano seguinte, diferente, portanto, do que encontramos no texto beckettiano. Na versão de João Branco é inserida a questão da emigração, uma realidade muito presente na construção identitária do cabo-verdiano:

VLADIMIR: Estou contente por teres vindo. Julguei que te tinhas ido embora para sempre. Emigrado!

ESTRAGON: Também eu! (p. 3)

A linguagem da peça é quase na sua totalidade retirada do texto de Beckett, mas traduzida para o crioulo. É a oralidade que cria neste texto as diferentes enunciações, duas variantes do crioulo, como forma de identificar as personagens, como explica João Branco:

Acabamos por optar por uma terceira via que nos apareceu bem mais ajustada ao contexto que queríamos dar a esta peça, mas que nos colocou perante um desafio incomensurável: o homem fala crioulo de Santiago, a mulher⁵ responde com o crioulo de Santo Antão. (...) E desta forma, na nossa opinião, a peça ganha uma outra dimensão: em primeiro lugar porque fixa o contexto dos personagens num universo marcadamente rural, em segundo, porque dá uma maior amplitude ao drama nacional, que se repete todos os anos, materializado no facto de muitos e muitos camponeses cabo-verdianos, com enorme esforço, se dedicarem a uma sementeira, cujo resultado depende dos caprichos de uma natureza, que na maioria dos casos, se tem revelado madrastra. (2003: 276)

Para além das réplicas em crioulo, temos no texto a inserção da canção de embalar "*Dia que tchuba bem*" (p. 32), que uma das personagens vai intercalando na acção, assim reforçando a presença do contexto cabo-verdiano.

Mais um elemento que nos reenvia para o contexto cabo-verdiano. A partir de uma história sem fim aparente, com uma redundância no tempo, no espaço, em



personagens que permanecem iguais do início ao fim e que assim permanecerão para sempre – pois não há um fim, não há uma esperança de desenlace – passamos a ter um texto que encerra, uma obra fechada, a resolução do conflito com a chuva que finalmente cai e que resolve toda a intriga.

Para além desta peça, o GTCCPM criouliizou obras de Lorca, Gil Vicente, Shakespeare, entre outros, mas, como escreve Germano Almeida, "As adaptações de obras literárias de grandes autores, que a humanidade conheceu, interpretadas à luz da realidade destas ilhas e utilizando como instrumento o crioulo, nada perdem da sua graça e magia, mas pelo contrário como que ganham um fôlego renovado" (1998: 13)

Referências bibliográficas

- AALTONEN, (2007), *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society* apud Bandin, Elena, "Translating English Renaissance Drama under Franco's Dictatorship: Stage Versions vs. Reading Editions", in BRILHANTE, M. J. / CARVALHO, Manuela, *Teatro e Tradução – palcos de encontro*, Porto, Campo das Letras.
- ALMEIDA, Germano (1998), "O mundo do teatro em Cabo Verde", *Mindelact – teatro em revista*, n.º2, Janeiro / Junho.
- BASSNETT, Susan (1991), *Translations studies*, London, Methuen.
- BRANCO, João (2000), "Nação-Teatro: A afirmação de Cabo Verde nos palcos do mundo ou O porquê de um futuro risonho para as artes cénicas cabo-verdianas" *Mindelact – Teatro em Revista*, n.º 6, Janeiro / Junho.
- (2002), "À espera da chuva", *Mindelact – Teatro em Revista*, n.º10, Janeiro/Junho.
- (2003), *Dez anos de teatro*, Mindelo, Centro Cultural Português / Instituto Camões.
- (2004), *Nação teatro*, Mindelo, Instituto da Biblioteca e do Livro.
- (2005), "Criouliizamos as obras para torná-las mais nossas", *Expresso das Ilhas*, 9 de Março.

⁵ O encenador resolveu figurar uma das personagens por uma atriz.



<
Peepshow nos Alpes,
 de Markus Köbeli,
 enc. Luís Varela,
 Teatro da Rainha, 2009
 (Carlos Borges,
 Miguel Araújo,
 Isabel Lopes
 e Bárbara Andrez),
 fot. Margarida Araújo.

“Em Kleinseelen cantam-se tirolesas, ponto final parágrafo!”

Maria Helena Serôdio

Título: Peepshow nos Alpes (Peepshow dans les Alpes, 1992). Autor: Markus Köbeli. Tradução: Christine Zurbach. Encenação: Luís Varela. Cenografia e figurinos: José Carlos Faria. Adereços: António Canelas. Música: Amílcar Vasques Dias. Iluminação: José Miguel Lontro. Interpretação: Bárbara Andrez, Carlos Borges, Isabel Lopes, Miguel Araújo, Victor Santos. Produção: Teatro da Rainha. Local e data de estreia: Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha, 29 de Maio de 2009.

De almas pequenas e de desorientação social e moral quanto baste é o universo humano que o dramaturgo suíço Markus Köbeli convocou para esta sua comédia em jeito de farsa de sorriso "desalmado", a que Christine Zurbach conferiu uma tradução escorreita e expressiva. Nela acompanhamos uma delirante confabulação de uma família suíça – de camponeses sem terra e filhos jovens sem emprego certo – que descobrem a possibilidade de se tornarem atracção turística em forma de *Big Brother*. Pois se os turistas sobem pelos Alpes acima no autocarro e aproveitam o acidentado do terreno para "se aliviarem" ali tão perto da casa deles, porque não acrescentar nova valência a essa "paragem" oferecendo um espectáculo ao vivo no espaço doméstico, com cortininha de janela a abrir – mediante pagamento prévio em caixinha própria – para revelar um belo quadro do quotidiano de uma família de autóctones?

O mecanismo que se cria a partir desta ideia "peregrina" comanda a "receita" da cena familiar tipo bilhete-postal que, inicialmente, se atém apenas a curtas cenas "ao vivo": mãe que faz tricô ou entra de terrina em riste para servir um "rösti" (inexistente), avô de 90 anos de cachimbo na

boca e sentado perto de uma salamandra (convenientemente atado à cadeira para não cair) ou declarações generosas da mãe como "Come à vontade, Jacob. Há que chegue para todos", entre outros mimos inventados para turista ver.

Só que essa fórmula se esgota a curto prazo, até porque repetida várias vezes ao dia, em sessões contínuas. Mas, uma vez que o jogo parece rentável, há que manter a comédia, pelo que partem a inventar figurinos, marcações e cenas, de acordo com estereótipos julgados adequados: "quadros" campestres (o homem de espingarda que vai à caça – numa primeira sessão – e que vem da caça – numa segunda sessão), o alegre colorido dos trajes típicos tiroleses, a evocação de cenas de Heidi e da Clarinha em reposicionamento semi-grotesco (pelo desajuste de idades e de vozes), enfim, uma panóplia de imaginação reduzida e macaqueação infundável. Em sentido oposto a esta feerização cada vez mais plastificada, as relações familiares azedam-se, a doença, o abandono dos velhos e a morte espertam. O que não significa que não venham a singrar na vida e a ganhar a possibilidade de comprar nova casa em lugar de mais fácil viver.

>
Peepshow nos Alpes,
 de Markus Köbeli,
 enc. Luís Varela,
 Teatro da Rainha, 2009
 (Miguel Araújo,
 Bárbara Andrez,
 Carlos Borges
 e Isabel Lopes),
 fot. Margarida Araújo.



O Teatro da Rainha prossegue, assim, um repertório a que não é alheia esta curiosa mistura de denúncia de um quotidiano degradado e de acentos cómicos, num projecto de sátira "comedida", que por vezes assume traços mais simbólicos, outras, como é agora o caso, nela prevalecendo uma tonalidade de cunho mais realista.

Encenou o espectáculo Luís Varela que, tendo-se formado na Escola Superior de Arte Dramática do Teatro Nacional de Estrasburgo no início dos anos setenta, e tendo completado o Mestrado na Universidade da Sorbonne, Paris III, em 1995, assegurou já funções de direcção no CENDREV, de que, aliás, foi co-fundador quando a companhia se constituiu como Centro Cultural de Évora sob a direcção de Mário Barradas em 1975. Foi durante os anos noventa Director da Escola de Formação Teatral do CENDREV e assegurou a docência em dramaturgia, encenação e arte do actor no Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora durante vários anos, tendo mesmo assumido funções de director de curso (licenciatura em Estudos Teatrais) e Presidente do Conselho do Departamento de Artes dessa mesma Universidade. Do seu *curriculum* artístico é justo salientar a primeira experiência – ainda em 1969 – no âmbito do teatro universitário, com participação, como actor, em *Volpone*, o espectáculo que Adolfo Gutkin dirigiu no Cénico de Direito em Lisboa e que estreou em Abril no Teatro Politeama. Vemo-lo depois em três dos espectáculos do GAT (Grupo de Acção Teatral) que Artur Ramos dirigiu no Teatro Villaret no início dos anos setenta, mas será em Évora que Varela mais tempo se dedicou continuamente ao teatro de que mais gosta. Mas outras afinidades electivas o levaram já à Nazaré (a sua cidade natal, onde encenou no Teatro Chaby Pinheiro, em 1980, uma peça de Alves Redol), a Braga, à Covilhã, a Portalegre e, mais recentemente, às Caldas da Rainha onde já encenara *Uma noite na biblioteca* antes deste seu novo trabalho. Reencontra, de resto, neste colectivo do Teatro da Rainha, um interesse

muito próximo do que vem animando a sua arte cénica: uma dramaturgia contemporânea que reconcilie o teatro com uma visão crítica do real, partilhando razões políticas, despojamento de cena e apuro na direcção de actores.

O cenário simples, concebido por José Carlos Faria, aponta para a caixa de cena que duplamente se dá a ver na definição das três paredes que se erguem em palco: as laterais e a do fundo. No seu interior, a cena expõe ao olhar do público a sinalização mínima que serve aquela sobreposição de realidade e composição para ser vista. E aí reside uma primeira curiosa redundância: se a "quarta parede" nos permite devassar aquele "quotidiano" como *voyeurs* privilegiados, a verdade é que nos revemos também nesse outro "ponto de vista" que é a janela do fundo onde podemos vislumbrar rostos de quem espreita ou onde imaginamos o mundo de consumidores dos *Big Brothers* das televisões ou da vida real. E este trânsito de olhares insinua um primeiro comentário à vida de hoje, tão encenada quanto o teatro e os *media* nos ditam no dia-a-dia que julgamos inventar diariamente, quando, afinal, seguimos guiões há muito formatados para uso de todos.

Nos parques – mas expressivos – adereços de cena e na simplicidade dos figurinos (tudo desenhado por José Carlos Faria), sinaliza-se a mistificação dominante num jogo que transita entre o realismo quotidiano e as ficções inventadas para a nossa acanhada degustação televisiva, mas que transbordam para a irrisória imitação que delas fazemos (ou fazemos muitos) na vida de todos os dias, desacertando do que é autêntico, perdendo o rumo da escolha de uma vida "verdadeira".

No trabalho dos actores podemos reconhecer um elevado nível de interpretação que, de resto, se vem firmando num repertório exigente que a companhia, dirigida por Fernando Mora Ramos, vem definindo e que volteja entre clássicos como Vicente, Molière, Merimée ou Pirandello, e autores contemporâneos como Herbert



<>
Peepshow nos Alpes,
de Markus Köbeli,
enc. Luís Varela,
Teatro da Rainha, 2009
(< Isabel Lopes
e Bárbara Andrez;
> Isabel Lopes
e Carlos Borges),
fot. Margarida Araújo.



<>
Peepshow nos Alpes,
de Markus Köbeli,
enc. Luís Varela,
Teatro da Rainha, 2009
(< Miguel Araújo;
> Victor Santos),
fot. Margarida Araújo.

Achternbusch, George Tabori ou Hristo Boytchev. De facto, Isabel Lopes, Carlos Borges ou Victor Santos, aqui acompanhados pelos mais jovens Miguel Araújo e Bárbara Andrez, compõem um elenco notável que mantém um registo despojado, mas onde se percebe o jogo hábil entre os dois níveis de invenção a partir de uma realidade da cena, mas de onde se parte para efabulações cada vez mais surrealizadas, não longe dos desequilíbrios do nosso viver contemporâneo.

Tudo a compor um espectáculo em que a simplicidade da sua formulação cénica alongava e expunha, com

diagnóstico certo, este viver da nossa contemporânea idade. Nele nos revemos entre o riso crítico – se calhar também cúmplice – e a mágoa de reconhecermos algumas das nossas debilidades sociais e éticas. Com uma alma pequena, como em *Kleinseelen*...

Uma casa para D. Quixote (de Coimbra)

Filipa Malva

<>

v

D. Quixote (de Coimbra),
de Miguel de Cervantes,
enc. Isabel Craveiro,
O Teatrão, 2009
(< João Castro Gomes;
> v Luís Carlos Eira
e João Castro Gomes),
fot. Paulo Abrantes.



Título: D. Quixote (de Coimbra). Autor: Miguel de Cervantes. Dramaturgia: Jorge Loureiro Figueira. Encenação: Isabel Craveiro. Dispositivo cénico e figurinos: Helena Guerreiro. Desenho de luz: Jonathan Azevedo. Música original: Afonso Rodrigues e Filipe da Costa. Interpretação: Inês Mourão, João Castro Gomes, Luís Campos Eiras e Margarida Sousa. Produção: O Teatrão. Local e data de estreia: Oficina Municipal do Teatro, Coimbra, 19 de Novembro de 2009.

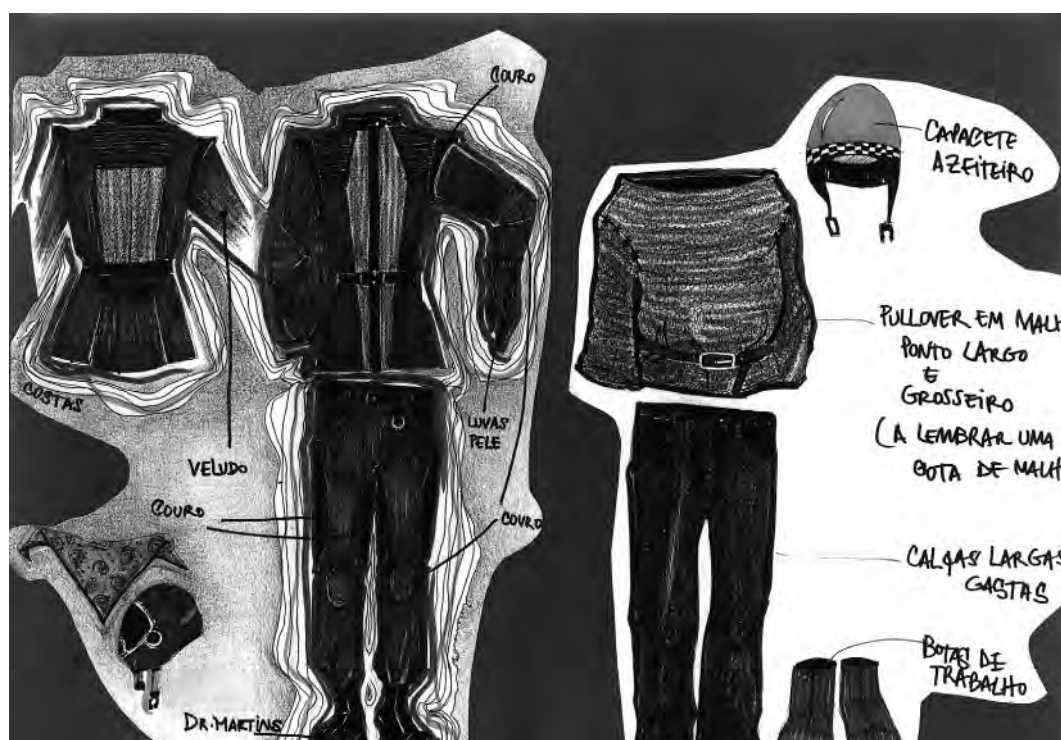
Filipa Malva é cenógrafa e doutoranda em Estudos Artísticos (Especialização em Estudos Teatrais e Performativos) na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Licenciada em Arquitectura (Universidade Técnica de Lisboa, 2001), é ainda titular de um Mestrado em “Performance Space and I.T. Modelling” (University of Kent, Canterbury, 2005).

D. Quixote (de Coimbra) esteve em cena na Oficina Municipal do Teatro, entre Novembro de 2009 e Janeiro de 2010. Durante duas horas, o público foi convidado a partilhar as aventuras de D. Quixote e seu fiel companheiro, Sancho Pança, segundo a dramaturgia de Jorge Loureiro Figueira e a encenação de Isabel Craveiro.

A sedução da vida errante e idealista de D. Quixote de la Mancha tem ocupado o nosso imaginário desde a publicação do primeiro volume. Os ideais de justiça e lealdade, que caracterizam o romance de cavalaria, transformam e submetem D. Quixote, fazendo do velho senhor um líder destemido que defende a honra das donzelas e a vida dos mais fracos. São estes mesmos romances que Cervantes tenta criticar, quando apresenta a sua personagem principal como um louco, habitando o limite da sociedade. O contraste entre a vida calma e realista de Sancho Pança e as vontades imprevisíveis de

D. Quixote dá origem a longas conversas. O primeiro deixa-se seduzir, ocasionalmente, pelo imaginário e pelas recompensas de uma vida de escudeiro; o segundo entende as advertências de Sancho como detalhes insignificantes na sua narrativa idealista.

Tal como em *D. Quixote* de Orson Welles (1992), são também estas conversas que estão no centro das atenções e da interpretação proposta pelo Teatrão. Sancho prefere as coisas reais e simples, comer pouco mas sem cortesias, vida simples de camponês, família e terra para arar. Mas muitas vezes deixa-se arrastar pelas fantasias de D. Quixote, particularmente no que toca à sua ambição por dinheiro, comida e terras. Não deixa nunca de lhe ser fiel, mesmo se para isso o tenha que enganar. Se a personagem de D. Quixote pode carregar consigo toda uma visão da sociedade cortês, a de Sancho Pança representa o seu contraponto. Não poderia existir uma sem a outra (contrapontos até



<
Desenhos de figurinos por
Helena Guerreiro

nos figurinos: o homem de lã, áspera mas moldável, e o de cabedal ou de ferro, duradouro e usado), emprestando Sancho a sensatez do dia-a-dia e D. Quixote a capacidade de ver para além do palpável. As duas personagens são indissociáveis em termos dramáticos já que possibilitam, pelas suas ações conjuntas e contrastantes, o desenrolar da história. Elas fazem avançar a narrativa, introduzem personagens secundárias e exploram o espaço e o tempo cenográficos. De algum modo, Sancho e D. Quixote tornam-se narradores de tudo o que não é encenado directamente, completando assim o mundo ficcional em que vivem. As outras personagens são muitas vezes apenas pretextos para longas conversas entre eles, durante as quais dois pontos de vista são aceites, por vezes mesmo sem concordância. A sua relação é também a origem da muito interessante comédia física que se desenvolve perante o nosso olhar.

Também na versão inacabada do filme de Orson Welles, acima referido, há uma cena em que D. Quixote e Sancho assistem a uma sessão de cinema, um filme de cowboys. Depois de Sancho partilhar um chupa-chupa com uma menina loura no público, D. Quixote, incomodado pela

carga de cavalaria que se vê, dirige-se ao ecrã e desfá-lo em pedaços, numa tentativa vã de atacar os cavaleiros; o público grita e refila. A diferença de escala entre D. Quixote e as personagens no ecrã, o facto de o público enfurecido ver a sua tarde de cinema arruinada, diz muito sobre o ponto de vista de Orson Wells relativamente à obra de Cervantes. Quando D. Quixote rasga o ecrã, os "moinhos de vento", que acreditamos serem verdadeiros naquele momento, transformam-se em farrapos de tela, quebrando a ilusão da sétima arte, definindo assim a falha irreversível entre a realidade das outras personagens e ele próprio: Sancho é o único elo de ligação entre os dois mundos. Em Coimbra, D. Quixote ataca um carrinho de compras que transporta o inimigo e derrota-o em luta feroz; vive-se uma sensação de tristeza e mesmo Sancho acredita que o seu amo está realmente em apuros: para o público de teatro, um carrinho de compras pode bem ser o cavalo mais feroz do universo. O Teatrão apresenta um mundo em contraste com a sua personagem principal, que acaba por se deixar transformar - bem como as suas personagens, o espaço e o tempo narrativo - num universo onde vive a imaginação louca de D. Quixote. Esta

<>
Desenhos de figurinos por
Helena Guerreiro



solidariedade ficcional estende-se ao lado físico da encenação.

Um cenário em dois andares com um portão de lata que abre sobre um tapete azul; um carro prensado; degraus feitos de cadeiras metálicas e uma ponte-leviadica que permite aos actores correr e saltar, atacar os vilões que surgem entre o público. E também inúmeros Rocinante(s): uma mota, um carro de compras e, no fim, um cavalo de pau feito de entranhas mecânicas, transportam D. Quixote através das terras de Espanha e Coimbra.

O trabalho de Helena Guerreiro, responsável pelo cenário e figurinos, é louvável na sua capacidade de trazer para a contemporaneidade o imaginário de Cervantes. É um cenário feito da adição de objectos muito específicos do nosso dia-a-dia, uma colecção que pode ser vista à beira de muitas estradas portuguesas. Um refugio que não tem nada de aleatório, já que cada um dos adereços tem uma função narrativa muito específica. A cenografia usa o imaginário ilimitado da personagem de D. Quixote como licença para mudanças repentinas de escala (por exemplo, a jaula onde Sancho o carrega é apenas uma pequena gaiola), utilização simbólica de cor (o tapete azul, cor que

prosegue o discurso de D. Quixote), ou construção de figurinos multifacetados (as personagens da sobrinha e da governanta transformam-se num rol de vilões). Como se escreve no programa do espectáculo, o uso de objectos velhos e usados obriga a agir para que os tornem vigorosos, origem de um movimento fluido de futuro. Desse ponto de vista, esta cenografia e a sua relação com a encenação é fundamental na conversão do texto de Cervantes: a conversão de uma peça sobre a loucura de um velho desiludido numa história de esperança.

Será a mudança da idade da personagem de D. Quixote importante? No original, é um senhor de meia-idade que vive nos romances de cavalaria e que antes de morrer renuncia aos seus ideais, aceitando a loucura. Nesta versão, D. Quixote é um jovem adulto, com cerca de 30 anos, cuja loucura é fruto de uma vontade indómita de mudar o mundo, arrastando (convencendo) todas as outras personagens para um imaginário cavalo de pau voador, na cena final. Se o homem velho acentuava a reflexão sobre uma sociedade perdida num passado idealizado, o homem novo e o final aberto sugerem uma geração que, embora fantasista, poderá transformar pela própria

capacidade de sonhar uma sociedade acomodada e pejada de objectos inúteis. Do mesmo modo, o declínio físico de D. Quixote, bem evidente no original, não é de todo claro na peça. O clímax narrativo produzido pela morte final e todas as cenas que o prevêem, desaparecem para dar lugar a uma narrativa cíclica e centrípeta que acaba por envolver todos os presentes. Para além da comédia e de um fim desiludido e triste, momento em que a personagem principal aceita as regras do mundo convencional (tal como o original de Cervantes ou a versão de António José da Silva), O Teatrão vai buscar o final aberto, sugerido por Monteiro Lobato na sua versão infantil (Lobato: 1936): e se D. Quixote não morresse, e se a sua loucura fosse mais lúcida que a realidade de Sancho, que sonha com uma casa para além do monte de refugio, da adição sempre incompleta de objectos encontrados?

Para um público de crianças (muito embora o espectáculo esteja classificado para o público geral), é natural aceitarmos a fantasia de D. Quixote. Do mesmo modo que este foge à realidade, resistindo às investidas da sociedade em que vive, o público infantil vê a sua história imaginária como um direito de herói. As regras sociais que este evita e ignora são regras de um mundo paralelo adulto. As crianças vivem entre este último e a evasão do maravilhoso, aceitando o equilíbrio entre ambos. Serão por isto mesmo, um público ideal. Quando uma criança desenha, aquilo que cria apoia-se na realidade, mas rege-se por relações próprias, internas. Estas regras são relevantes apenas porque dão sentido à composição, delineando um todo, que pode parecer deslocado da realidade exterior. É também esta capacidade de entender os princípios que regem uma história para além dos limites da normalidade que é pedido ao público de *D. Quixote (de Coimbra)*.

Com este objectivo, as luzes são usadas para definir a viagem das personagens entre estes dois mundos, servindo de guia ao público. O desenho de luz varia entre tons frios (azul e branco) e tons quentes (vermelho e laranja) a cada momento: sempre que há uma mudança

da realidade de Sancho para a de D. Quixote, as cores mudam. Para Sancho, o cenário, a casa do seu senhor e os campos que atravessam, são crus, realistas, plenos de texturas rudes de objectos usados e velhos; ou então escuros, mal iluminados e perigosos. Para D. Quixote, tudo parece ambíguo e aventuroso, com múltiplas projecções. Das sombras aparecem velhos inimigos e vilões destemidos que vêm desafiar o "velho" cavaleiro.

Mas à medida que o espectáculo se aproxima do fim, as tonalidades frias e as sombras assustadoras fundem-se para dar lugar a um céu estrelado onde um cavalo de baloiço voa, levando na sua garupa D. Quixote, Sancho, a governanta e a sobrinha.

Este é um final onírico, cheio de esperança. Por uma última vez, D. Quixote tenta convencer os seus companheiros, que voam sobre planícies e mares, e eles deixam-se convencer finalmente.

O Teatrão escolheu tratar a história de D. Quixote de la Mancha, mostrando a sua relevância para a contemporaneidade, cruzando a avaliação crua do presente com a expectativa de futuro – tal como os objectos usados do cenário descobrem novos significados nas mãos dos actores. O dramaturgo Jorge Loureiro optou por um final em aberto, tornando D. Quixote num herói sem descanso, onde a loucura deu lugar à expectativa, ensinando o seu público a lutar contra moinhos de vento.

E isso é tudo o que o teatro pode ser: esperança que nos faz trocar o vulgar quotidiano por um romance de cavalaria.

Referências bibliográficas

- CERVANTES, Miguel de (2007), *D. Quixote de la Mancha*, trad. José Bento, Relógio D'Água Editores, Lisboa.
- LOBATO, Monteiro, (1936) *D. Quixote das Crianças*, Círculo do Livro, São Paulo, acedido em Fevereiro de 2010, a partir de: <http://www.scribd.com/doc/2803845/Dom-Quixote-das-Crianças>.

O pensamento em acção

Hannah e Martin no Teatro Aberto

Francesca Rayner

>
Hannah e Martin,
 de Kate Fodor,
 enc. João Lourenço,
 Teatro Aberto, 2009
 (Ana Padrão
 e Rui Mendes),
 fot. João Lourenço.



Título: Hannah e Martin (2003). *Autora:* Kate Fodor. *Versão:* João Lourenço e Vera San Payo de Lemos. *Dramaturgia:* Vera San Payo de Lemos. *Encenação e realização:* João Lourenço. *Cenário:* António Casimiro/João Lourenço. *Figurinos:* Maria Gonzaga. *Supervisão audiovisual:* Aurélio Vasques. *Luz:* Melim Teixeira. *Interpretação:* Ana Padrão, Rui Mendes, Irene Cruz, João Ricardo, Luís Alberto, Cristovão Campos, Maria Ana Bernauer, Cátia Ribeiro, Diogo Mesquita, Francisco Pestana. *Local e data de Estreia:* Teatro Aberto, 25 de Novembro de 2009.

Peças de teatro sobre ideias correm o risco de criar um teatro estático, na medida em que blocos de monólogo passam a ser ditos por personagens reduzidas a porta-vozes dessas mesmas ideias. Quando as personagens principais do jogo são dois filósofos, existe o risco adicional ou de uma certa inacessibilidade ou da sobre-simplificação das suas ideias. Felizmente, *Hannah e Martin* resolve com sucesso estes dois potenciais problemas e o resultado é um texto com uma escrita clara e provocadora, encenado com imaginação no palco da Sala Vermelha do Teatro Aberto.

A peça apresenta-nos a relação intelectual e emocional entre Hannah Arendt e o seu antigo professor Martin Heidegger. Este tema, por si só, já seria suficientemente interessante, mas a jovem autora norte-americana, Kate Fodor, que se estreou como dramaturga com esta peça em 2003, estabeleceu o desenrolar desta relação no pesado contexto da Alemanha nazi e do pós-guerra, um período

carregado de culpa e recriminação. Enquanto Arendt acaba por compreender as consequências políticas da sua identidade judaica em tal contexto e evolui de uma preocupação com a filosofia teológica para uma nova preocupação com a teoria política, associada a um activismo empenhado, Heidegger, por seu turno, deixa-se dominar completamente pela "grande ideia" de uma cultura de supremacia alemã e pelo carisma pessoal de Hitler. Embora mais tarde ele reconheça ter sido um erro e insista que o anti-semitismo e a brutalidade de Hitler e das SS representou uma traição dessa grande ideia. A peça questiona se é possível e eticamente correcto que Arendt perdoe ao ex-professor o seu apoio público aos nazis. No decurso fica claro que as ideias nunca surgem isoladas da história e que as ideias intelectuais expressas na esfera pública têm consequências muito tangíveis e, até mesmo, fatais.

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



Hannah e Martin,
de Kate Fodor,
enc. João Lourenço,
Teatro Aberto, 2009
(Rui Mendes
e Ana Padrão),
fot. João Lourenço.
<

A primeira metade da peça decorre entre dois períodos de tempo, com Arendt (Ana Padrão), exilada nos Estados Unidos, a regressar à Alemanha em 1946 para escrever uma série de artigos para a revista *New Yorker* sobre o julgamento do líder da Juventude Hitleriana, Baldur von Schirach (papel interpretado em vídeo de forma exemplar por João Ricardo)¹. Para Arendt, von Schirach não é, como ele afirma no seu julgamento, menos culpado do que outros por acreditar que estava a educar a juventude alemã para um futuro melhor do que por odiar ou assassinar judeus. As cenas localizadas no passado, no período entre 1924 e 1925, tratam do início nervoso da relação amorosa entre Arendt e Heidegger (Rui Mendes) e da influência deste no pensamento inicial dela². Os dois mantêm encontros secretos numa cabana construída para Heidegger pela sua esposa Elfride (Irene Cruz), que pode ou não ter sido a responsável por Heidegger terminar o caso amoroso, quando este envia Arendt para Heidelberg para estudar com o seu próprio mentor, Karl Jaspers (Luis Alberto).

Ao mesmo tempo que as personagens em palco nos explicam toda esta história de viva voz, a narração é

contraposta através de projecções – em dois painéis móveis de cada lado do palco – de excertos do julgamento de von Schirach, de imagens documentais do período nazi e de gravações em tempo real a preto e branco do que está a acontecer no palco. Essa interacção entre o verbal e o visual proporciona uma interpretação altamente eficaz da maneira como estes encontros e eventos aparentemente casuais são, na verdade, momentos históricos ou eventos históricos a caminho de se tornarem história. Como tal, eles ilustram as vastas implicações sociais e políticas dos acontecimentos pessoais que se desenrolam em palco. As projecções proporcionam, também, um foco alternativo de interesse para o público em relação às palavras do texto, permitindo pontos de vista divergentes mas simultâneos dos eventos em palco. O único momento em que estas técnicas audiovisuais são menos bem conseguidas é quando Heidegger e Arendt se deslocam para uma zona no fundo do palco que simula o interior da pequena cabana. A transição do diálogo falado para o diálogo gravado não se pode considerar suave e as palavras que dizem um ao outro nem sempre são audíveis para o público.

¹ Como refere o programa da peça, assistimos a um fragmento de liberdade poética, uma vez que Arendt só regressou à Alemanha em 1948 para salvar livros judaicos. Os artigos para a revista *The New Yorker* foram, na verdade, escritos em 1961, quando Eichmann estava a ser julgado em Jerusalém, acontecimento mais tarde reunido no livro *Eichmann em Jerusalém*. A ideia de que Arendt se esforçou para encontrar justificações para o comportamento de Heidegger é também especulação por parte da dramaturga, embora Arendt vá realmente visitar Heidegger depois da guerra e as questões sobre compreensão e perdão sejam centrais nos seus escritos filosóficos.

² No entanto, é interessante que, nas suas cartas (reproduzidas no programa do espectáculo), Arendt sugira que a sua antiga "inocência" em relação a Heidegger era de certo modo fingida, assumindo que já possuía ideias próprias muito fortes, mas que simplesmente não as conseguia expressar, a menos que coincidisse com as dele.

>
Hannah e Martin,
 de Kate Fodor,
 enc. João Lourenço,
 Teatro Aberto, 2009
 (Ana Padrão
 e Cristóvão Campos),
 fot. João Lourenço.

No entanto, durante a primeira metade do espectáculo assistimos a alguns momentos maravilhosos, como aquele em que Elfride, a esposa simpatizante nazi de Heidegger, chama à parte um rapaz estudante, Günther Stern (Diogo Mesquita), que mais tarde se tornará marido de Hannah, e o convida a tornar-se membro do partido nazi por causa da sua extraordinária aparência ariana. À maneira neo-brechtiana, são-nos apresentadas duas versões da resposta de Stern. Na primeira, ele reage colérico respondendo a Elfride que, como judeu, nunca consideraria dar tal passo. Em seguida, afastando-se e dirigindo-se a Hannah, mas também implicitamente ao público, ele reformula o acontecido, observando com toda a calma e simplicidade que é judeu. O movimento embaraçado de Irene Cruz ao afastar-se dele é nada menos que magnífico.

A segunda parte da peça passa-se no período do pós-guerra, com Heidegger já caído em desgraça e proibido de ensinar, em parte como resultado de uma denúncia de Arendt, mas também devido ao seu antigo mentor, Jaspers, ele próprio proibido de ensinar e publicar pelo regime nazi, ter alegado que a personalidade autoritária e taciturna de Heidegger prejudicaria os seus alunos³. Ao contrário de Jaspers e da sua esposa judia Gertrud (Maria Ana Bernauer), para quem o anterior comportamento público e privado de Heidegger permanece imperdoável, Hannah regressa para visitar o seu antigo professor, na tentativa de compreender as razões de ele ter agido daquela forma e ter mantido silêncio sobre um período tão turbulento da história alemã⁴. Durante o encontro, ela é implacável na crítica severa à ingenuidade e ao desejo de ascensão profissional que o levou a defender um sistema educacional baseado nos princípios nacional-socialistas; ele, por sua vez, é incapaz de compreender por que razão os outros não são capazes de o perdoar por um erro que ele continua a considerar ter cometido por razões nobres.

Filosoficamente, o afastamento pessoal e político de ambos fica plenamente expresso quando Arendt rejeita o conceito de Heidegger da centralidade da morte para a vida, advogando, em vez disso, a escolha de um caminho individual como característica distintiva de uma vida. No entanto, a peça termina como começou, com Arendt a ditar uma carta à sua aluna, pedindo que Heidegger seja reintegrado e autorizado a publicar livros na Alemanha, uma posição que a aluna, Alice (Cátia Ribeiro), rejeita veementemente, e que contrasta com a própria posição de Arendt em relação a von Schirach, que considerou dever ser enforcado pelas mesmas razões que desculpa em Heidegger.



A representação em si, embora inevitavelmente centrada na palavra e nos dois protagonistas, utiliza vídeo, trechos de filmes e gravação em tempo real para contrariar a predominância do texto, e a fluidez da encenação assegura que a sua representação seja feita em movimento rápido. Assistimos também a excelentes desempenhos por parte de actores em papéis secundários, como, por exemplo, Irene Cruz, no papel de Elfride Heidegger, Luís Alberto e Ana Maria Bernauer, nos respectivos papéis de Karl Jaspers e Gertrud, e Diogo Mesquita, como o primeiro marido de Hannah. Quanto aos dois protagonistas, Rui Mendes é mais convincente como o destroçado e doente Heidegger da segunda parte da peça do que como o Heidegger carismático e crescentemente reconhecido da primeira, mas Ana Padrão capta de forma soberba as mudanças de Arendt, da ingenuidade à raiva e ao perdão – apesar das alturas em que, temporariamente, se esquece das falas. Os momentos onde ela especula sobre os diferentes motivos que poderiam ter conduzido Heidegger às suas escolhas são habilmente manipulados pela actriz. Crédito, sem dúvida, para o encenador João Lourenço, assim como para a adaptação ao teatro de João Lourenço e Vera San Payo de Lemos pela fluência do texto representado e pela forma como a peça é coerente e profunda sem nunca ser pesada. É um prazer ver um espectáculo tão estimulante, mas que, apesar disso, deixa um travo amargo na boca. Recorda ao público que, embora possa não ter havido absolutos éticos num período tão complexo e desumano da história, houve, no entanto, consequências concretas para a forma como cada indivíduo, independentemente da sua situação, pôs as suas ideias em prática. Em tal contexto, as palavras são de facto performativas, porque ao serem faladas movem-se imperceptivelmente para se tornarem parte da esfera de acção.

³ No entanto, quando em 1966 a revista *Der Spiegel* atacou Heidegger por causa da sua ligação com o nazismo, Jaspers veio em sua defesa publicamente, negando que Heidegger tivesse alguma vez deixado de visitar a sua casa por causa de a sua esposa ser judia.

⁴ George Steiner, num artigo reproduzido no programa do espectáculo, aceita o facto de a relação de Heidegger com o nazismo ter sido curta e anterior a Hitler ter assumido o poder, mas censura-o por não ter falado publicamente no período do pós-guerra, argumentando que isso faz dele um cúmplice dos acontecimentos.

Do texto e do contexto

Encenar hoje *O fim* de António Patrício

Christine Zurbach



<

O fim,
de António Patrício,
enc. Victor Zambujo,
CENDREV, 2010
(Jorge Baião
e Rosário Gonzaga),
fot. Paulo Nuno Silva.

Título: O fim (1909). *Autor:* António Patrício. *Versão dramaturgica:* Armando Nascimento Rosa e Victor Zambujo. *Encenação:* Victor Zambujo. *Orgânica sonora:* David Martins. *Cenografia:* Acácio Carvalho. *Figurinos:* Manuela Bronze. *Desenho de Luz:* António Rebocho. *Interpretação:* Álvaro Corte-Real, Jorge Baião, Maria Marrafa, Rui Nuno, Rosário Gonzaga. *Produção:* CENDREV. *Local e data de estreia:* Teatro Garcia de Resende, Évora, 8 de Janeiro de 2010.

Para um espectador eborense atento à programação do CENDREV, a escolha de António Patrício não surpreenderá muito. Integra-se numa estratégia assumida de companhia de repertório, pautada por orientações que tendem mais recentemente a privilegiar a dramaturgia de autores portugueses: recorda-se o clássico *Gil Vicente* em 2007, com o *Auto da festa* integrado na continuação do programa Painel Vicente iniciado em 1978 com *O velho da horta*, por Mário Barradas, fundador do projecto de teatro em Évora, falecido em finais de 2009; as novas dramaturgias nacionais como o teatro de Nascimento Rosa, com várias peças estreadas em Évora, sendo a última *Antígona gelada* em 2009, de Abel Neves com *Além as estrelas são a nossa casa*, de Miguel Real com a peça *Memórias de Branca Dias*, monólogo que contou com a sensibilidade e maturidade da actriz Rosário Gonzaga, e do dramaturgo

Norberto Ávila, que festejou com o CENDREV na temporada de 2009 cinquenta anos de carreira dramática com a estreia da peça *O rosto levantado*. Mas, quando no ano do centenário da implantação da República, a obra mais emblemática de António Patrício consta das opções de programação de 2010, a essa dedicação declarada à dramaturgia nacional acrescenta-se uma outra valência: a do comprometimento do CENDREV com um sentido social e cultural da prática do teatro no qual o espectador se encontra inserido enquanto cidadão e observador / participante da História.

É, de resto, exemplar a história da recepção cénica de *O fim*: publicada em 1909, a peça parece anunciar a queda do regime monárquico que terá lugar no ano seguinte e, quando finalmente é estreada na Casa da Comédia numa encenação de Jorge Listopad em 1971, Portugal está perto

de concluir um processo decisivo de mudanças políticas com a queda do regime salazarista no 25 de Abril. Para os encenadores convidados a participarem no colóquio "*O fim*, de António Patrício, 100 anos depois" promovido pelo CENDREV e durante o qual foram evocadas outras encenações entre 1971 e 2010¹, tal articulação entre a fábula da peça e o contexto da sua encenação surgiu de forma quase sistemática, dando conta da atenção que o teatro, mundo da ficção e do imaginário, pode dar ao entendimento da História, dando sentido ao tempo colectivo.

O colóquio confirmou que, aliado a esse reconhecimento, o discurso em torno da recepção cénica da peça refere de forma reiterada um interessante vínculo da fábula com circunstâncias externas da ficção que tornam pertinente a sua inclusão no repertório vivo do teatro. No programa do espectáculo do CENDREV, é referida essa relação entre a acção narrada nessa obra de António Patrício e a realidade dos factos históricos que pontuam a História de Portugal, considerando-o, por isso, um texto "premonitório (...), que pressente as transformações sociais, políticas e culturais que varreram o século XX".

Assim, se, para o espectador, a sua escolha para a temporada de 2010 permite antecipar opções de leitura cuja tónica será focalizada nas questões de natureza ideológica e nas respectivas dificuldades de interpretação que hoje se levantam, na encenação de Vítor Zambujo, tal abordagem dramaturgic não ignorou a dimensão artística e estética do texto. E o espectador culto, também ele, conhece a dramaturgia de António Patrício, autor cujo valor hoje é o de um "clássico" da modernidade literária e teatral, e terá lido *O fim*, drama cuja densidade poética é unânime e merecidamente referida e elogiada pelos conhecedores. Aliás, no colóquio já referido aqui, os criadores convidados pelo CENDREV para evocar o seu

trabalho sobre a peça concordaram no reconhecimento do desafio inesgotável que a peça representa para os seus intérpretes enquanto obra de viragem, de ruptura, e de esbatimento de fronteiras. Sem dúvida profundamente original relativamente à escrita dramática portuguesa da época, *O fim* é visto como precursor das inovações artísticas que viriam a surgir mais tarde como o expressionismo, o teatro dito do absurdo, ou ainda o teatro épico.

Nas escolhas iniciais do CENDREV, a peça é tratada como um (quase) monumento textual, "um grande texto de um grande autor português", nas palavras do encenador. A encenação parte de um dado prévio de natureza estruturante: o texto foi objecto de transformações importantes que, como a supressão de personagens e de réplicas, ou a sua redistribuição, tornaram mais proeminentes as figuras centrais do Paço e do mundo exterior: por um lado, a Rainha, o Duque e a Aia, com a passagem do Ministro, e por outro, o Desconhecido, vindo da rua em ebulição. Com o apoio do dramaturgo Nascimento Rosa – que contribuiu para a elaboração da versão eborense do texto – o encenador optou por valorizar no seu trabalho de direcção de actores a beleza de uma escrita que junta nos diálogos a prosa e o verso, realçando desse modo a dimensão insólita que emana da imagem rítmica e sonora das réplicas da Rainha, cujo papel é interpretado por Rosário Gonzaga. Uma outra nota característica de tal opção consiste no tratamento dado ao texto didascálico, enunciado em cena, em jeito de citação da linguagem estético-simbolista que envolve a peça, por uma personagem criada para o efeito – o próprio António Patrício – o que causa um efeito de estranheza, em ruptura com o onirismo do conjunto.

O espectáculo desenrola-se na zona do palco do Teatro Garcia de Resende, lugar privilegiado para enquadrar o ritual teatralizado da representação, cujo cerimonial

¹ O colóquio teve lugar no Salão Nobre do Teatro Garcia de Resende em Évora no dia 09 de Janeiro de 2010. Foi moderado por Armando Nascimento Rosa e Rui Pina Coelho, e contou com a presença dos encenadores Jorge Listopad, responsável pela descoberta da obra para a cena, na Casa da Comédia, 1971, Rui Madeira, que encenou o texto com a Companhia de Teatro de Braga em 1986 e 1993, Paulo Lages, autor do libreto *O fim-Ópera íntima*, encenado no Centro Cultural de Cascais em 2004, e Nuno Nunes que trabalhou o texto no âmbito da sua formação na Escola Superior de Teatro e Cinema.



< >

O fim,de António Patrício,
enc. Victor Zambujo,
CENDREV, 2010

(< Maria Marrafa;

> Maria Marrafa,

Rosário Gonzaga,

e Jorge Baião),

fot. Paulo Nuno Silva.

começa pela chegada do espectador ao seu lugar na bancada montada em frente do estrado que representará o palácio, num ambiente algo intimista criado para um público em número restrito, simultaneamente próximo e distante da actuação dos actores. Assim torna-se de imediato claro assim que o discurso que estrutura as opções do encenador nasce na cenografia criada por Acácio de Carvalho, com um dispositivo cénico distribuído entre dois planos. O primeiro consiste num palco rectangular, com contornos nítidos e ligeiramente elevado, onde aparecem as figuras. Constitui o espaço da acção, único e comum aos dois actos, mas cuja transformação e degradação seguem o desenvolvimento do enredo: o interior do palácio na sala de recepção nos Quadros Primeiro e Segundo, e um espaço circundante no qual actua António Patrício, a personagem acrescentada à distribuição original, que aparece na abertura do espectáculo, mas ainda fora da ficção narrada, e que volta no início do segundo quadro. É o dramaturgo a quem incumbe a tarefa da apresentação – verbalizada em cena – do espaço inventado por ele próprio e descrito nos pormenores das extensas didascálias. A opção de Acácio de Carvalho para a restante cenografia aposta na centralidade de uma construção, um dispositivo cénico reduzido ao mínimo: vertical e abstracto, meio esfarrapado, evoca o simulacro de um trono-altar com um dossel, que funciona como elemento fixo em torno do qual se desenrola o bailado mecânico da Aia, o percurso geométrico do Duque, ser disforme em ceroulas brancas, e da Rainha em devaneios sonhados. Único elemento construído, o trono está no meio de um palco de madeira com furos que deixam pontualmente passar focos de luz ou fumos brancos, que compõem a atmosfera irreal da peça.

É nos limites desse território marcadamente teatral que o discurso da encenação encontra globalmente a sua

materialização, articulando interpretação, cenografia e figurinos, música e luzes numa combinatória que, em termos estéticos e funcionais, privilegia uma linguagem não-realista, simbólica ou simbolista, também reflectida na estilização e na contenção do trabalho gestual dos actores, bem patente na pose algo hierática e nos movimentos sóbrios da personagem da Aia interpretada pela actriz Maria Marrafa. O guarda-roupa da autoria de Manuela Bronze foi concebido como “expressão de uma certa estridência na distorção, subtil, dos paradigmas da verosimilhança social e hierárquica”, em particular nos três habitantes do Paço, universo do sonho e da ilusão em véspera de uma festa de aniversário que não poderá ter lugar. A imagem criada pela composição plástica das roupas é conotada com um gosto que mescla apontamentos de moda finissecular, ou já fora do tempo, com texturas que reenviam para o requinte das vestes de festas ou de cerimónias, mas numa corte moribunda. A maquilhagem é concebida como uma máscara fúnebre, que sublinha e exagera o contraste entre a palidez dos rostos exangues e o negro dos olhos. No Duque, interpretado por Jorge Baião, o corpo já é apenas o de um boneco articulado cuja mecânica tosca se torna tragicómica na sua tentativa de salvar as aparências ao serviço da Rainha.

No programa e numa carta apócrifa de António Patrício endereçada a Manuel Teixeira-Gomes, Armando Nascimento Rosa recupera e cita a expressão usada pelo penúltimo presidente da Primeira República e autor da tragicomédia *Sabina Freire* para qualificar a peça: uma “louca rajada shakespeariana”. É essa a aposta da leitura de *O fim* pelo CENDREV que consegue assim ir além da mera circunstância comemorativa, encontrando a chave para a leitura de um texto lúcido e sombrio na sua enigmática e profunda beleza teatral.

Intérpretes solitários

Paulo Eduardo Carvalho

Título: O ano do pensamento mágico (*The Year of Magical Thinking*, 2005). *Autora:* Joan Didion. *Tradução:* Pedro Gorman. *Encenação:* Diogo Infante. *Cenografia e figurino:* Catarina Amaro. *Desenho de luz:* Miguel Seabra. *Música original:* João Gil. *Vídeo:* Pedro Macedo. *Interpretação:* Eunice Muñoz. *Produção:* Teatro Nacional D. Maria II. *Local e data de estreia:* TNDMII, 12 de Novembro de 2009. *Local e data de apresentação no Porto:* Teatro Nacional São João, 7-31 de Janeiro de 2010.

Título: Dois homens (1998). *Autor:* José Maria Vieira Mendes. *Encenação:* Carlos Pimenta. *Cenografia:* João Ribeiro. *Música original:* Dead Combo. *Desenho de luz:* José Carlos Nascimento. *Interpretação:* Ivo Alexandre. *Produção:* Teatro Municipal de Almada. *Local e data de estreia:* Teatro Municipal de Almada, 14 de Março de 2008. *Local e datas de apresentação no âmbito do ciclo "Solos":* Teatro Carlos Alberto, Porto, 8-10 de Janeiro de 2010.

Título: A febre (*The Fever*, 1990). *Autor:* Wallace Shawn. *Tradução:* Jacinto Lucas Pires. *Encenação:* Marcos Barbosa. *Cenografia:* F. Ribeiro. *Figurinos:* Susana Abreu. *Desenho de luz:* Pedro Carvalho. *Interpretação:* João Reis. *Produção:* Teatro Oficina. *Local e data de estreia:* Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, 29 de Abril de 2009. *Local e datas de apresentação no âmbito do ciclo "Solos":* Teatro Carlos Alberto, Porto, 14-17 de Janeiro de 2010.

Título: Amor (1998). *Autor:* André Sant'Anna. *Encenação:* Marcos Barbosa. *Desenho de luz:* Pedro Carvalho. *Interpretação:* Flávia Gusmão. *Produção:* Teatro Oficina. *Local e data de estreia:* Espaço Oficina, Guimarães, 17 de Dezembro de 2008. *Local e datas de apresentação no âmbito do ciclo "Solos":* Teatro Carlos Alberto, Porto, 21 de Janeiro de 2010.

Título: Concerto à la carte (*Wunschkonzert*, 1973). *Autor:* Franz Xavier Kroetz. *Tradução:* Maria Adélia Silva Melo. *Encenação:* Rui Madeira. *Cenografia:* Carlos Sampaio. *Figurinos:* Sílvia Alves. *Desenho de som:* Pedro Pinto. *Desenho de luz:* Fred Rompante. *Interpretação:* Ana Bustorff. *Produção:* Companhia de Teatro de Braga. *Local e data de estreia:* Teatro Circo, Braga, 31 de Março de 2008. *Local e datas de apresentação no âmbito do ciclo "Solos":* Teatro Carlos Alberto, Porto, 28-31 de Janeiro de 2010.

Título: Electra. *Dramaturgia, selecção musical e figurino:* Olga Roriz e Paulo Reis. *Direcção de ensaios e cenografia:* Paulo Reis. *Desenho de luz:* Clemente Cuba. *Desenho de som e pós-produção áudio:* Sérgio Milhano. *Interpretação:* Olga Roriz. *Produção:* Companhia Olga Roriz, OPART, TNSJ. *Local e data de estreia:* Teatro Camões, 28 de Janeiro de 2010. *Local e datas de apresentação no âmbito do ciclo "Solos":* Teatro Nacional São João, 4-7 de Fevereiro de 2010.

Título: O livro do desassossego. *Autor do libreto (a partir de Fernando Pessoa/Bernardo Soares), música, concepção cénica, guião e realização do vídeo:* Michel van der Aa. *Cenografia:* Marc Warning. *Desenho de luz:* Marc Heinz. *Som:* Paul Jeukendrup. *Interpretação:* Remix Ensemble, João Reis e Ana Moura (participação especial no vídeo). *Produção:* LINZ09 European Cultural Capital, ZaterdagMatinee, Fonds voor de Scheppende Toonkunst, com o apoio da Casa da Música. *Local e data de estreia da versão portuguesa:* Casa da Música, Porto, 9 de Fevereiro de 2010.

Título: Vulcão (2009). *Autor:* Abel Neves. *Encenação:* João Grosso. *Cenografia:* Rui Alexandre. *Figurinos:* Dino Alves. *Desenho de luz:* José Nuno Lima. *Sonoplastia:* Luís Aly. *Interpretação:* Custódia Gallego. *Produção:* TNDMII e ACE/Teatro do Bolhão. *Local e data de estreia:* Teatro Nacional D. Maria II, 26 de Novembro de 2009. *Local e data de apresentação no Porto:* Teatro do Bolhão, 19 de Fevereiro - 7 de Março de 2010.

Título: Terra sem palavras (*Land ohne worte*, 2007). *Autora:* Dea Loher. *Encenação:* João Cardoso. *Cenografia:* Sissa Afonso. *Figurinos:* Bernardo Monteiro. *Desenho de luz:* Nuno Meira. *Sonoplastia:* Francisco Leal. *Produção:* ASSÉDIO. *Local e data de estreia:* Estúdio Zero, Porto, 27 de Março de 2010.

A verdade é que todos nós praticamos a arte do monólogo, uns mais do que outros, mais em murmúrio uns do que outros, uns mais capazes de se fazerem ouvir, muitos irremediavelmente perdidos no enigma deste mundo.

Abel Neves



<
O ano do pensamento mágico,
 de Joan Didion,
 enc. Diogo Infante,
 TNDMII, 2009
 (Eunice Muñoz),
 fot. Margarida Dias.

Algumas recentes iniciativas portuguesas têm contribuído para dar uma invulgar visibilidade ao monólogo teatral. Um primeiro exemplo é a produção, pelo Teatro Nacional D. Maria II, de um espectáculo que contava unicamente com a presença da actriz Eunice Muñoz, *O ano do pensamento mágico*, da norte-americana Joan Didion.

Exemplo diverso e mais abrangente é *Solos*, ciclo de cinco espectáculos para cinco intérpretes programado pelo Teatro Nacional São João: *Dois homens* (Ivo Alexandre), *A febre* (João Reis), *Amor* (Flávia Gusmão), *Concerto à la carte* (Ana Bustorff) e *Electra* (Olga Roriz). O Teatro do Bolhão, que já em 2006 tinha co-produzido o extraordinário *Começar a acabar* com João Lagarto, propôs mais recentemente a estreia absoluta de um monólogo escrito por Abel Neves, *Vulcão*, interpretado por Custódia Gallego. A ASSÉDIO prosseguiu a sua pesquisa da forma monológica com um texto da alemã Dea Loher, *Terra sem palavras*, que teve Rosa Quiroga como intérprete. A Casa da Música, no Porto, associou-se à produção e programou um espectáculo musical e cénico a partir d'*O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa / Bernardo Soares, com interpretação de João Reis. Outros exemplos incluem ainda o facto de Júlio Cardoso ter decidido celebrar os seus cinquenta anos de carreira com *Eu sou a minha própria mulher*, um monólogo de Doug Wright, encenado por João Mota, ou os seis espectáculos programados pela Escola da Noite, em Coimbra, no âmbito do ciclo *Do monólogo, coisa pública* (1 e 6 de Março de 2010), ou ainda o "festival de monólogos" subordinado ao título *Cabeças falantes*, que decorrerá no Clube Estefânia, em Lisboa entre Maio e Dezembro deste mesmo ano.

Em resumo, este tem sido um período particularmente fértil na exploração de uma forma que, com este grau de independência e reconhecimento, se pode considerar ainda "jovem" na história do teatro ocidental. Claro que é possível encontrar em determinados períodos do nosso património dramático importantes momentos monológicos. Bastará

pensar nos clássicos gregos, em Shakespeare ou na tragédia neoclássica francesa para reconhecer a importância do solilóquio, que acabaria, mais tarde, por ser menos tolerado pelo modelo realista e naturalista. Contudo, a partir de finais do século XIX e inícios do XX, a forma monológica conquistaria uma expressão que as últimas décadas só têm contribuído para reforçar.

Embora, por vezes, ainda encarado com alguma suspeição, como se fosse uma forma menor, só praticada por jovens dramaturgos em cursos de escrita criativa, o facto é que o monólogo se estabeleceu como uma poderosa estrutura dramática, a ponto de Jean-Pierre Sarrazac reconhecer: "A intrusão devastadora do monólogo no território do diálogo dramático (...) é a prova de que a luta em curso é contra a homogeneidade da língua de teatro. Na verdade, trata-se menos de consagrar o monólogo como forma hegemónica do texto moderno e mais de instituir a heterogeneidade nas formas da linguagem" (1999: 136). O monólogo tem-se revelado uma forma particularmente apta para a revelação da "artificialidade" da representação teatral, algo que parece ir de encontro à tendência (auto-)reflexiva nas artes de todo o século XX. Além disso, não é possível falar do monólogo como uma forma rígida e limitada, sendo mais correcto insistir na sua pluralidade, nos tipos radicalmente diferentes de monólogos teatrais, tantas são as suas combinações possíveis, através do uso de uma única personagem ou de diversas personagens, de uma única acção ou múltiplas acções, dando assim origem a infinitas variações.

Estas experiências com o formato monológico têm também permitido explorar o seu potencial social e político e, ao mesmo tempo, promover as dimensões intrinsecamente literárias da forma, isto é, a própria tessitura textual da ficção dramática. É importante também não esquecer a qualidade híbrida do monólogo, a sua particular aptidão para combinar o dramático com o lírico e o narrativo. Tendo reemergido no contexto de preocupações muito

<

Dois homens,
de José Maria Vieira
Mendes,
enc. Carlos Pimenta,
Teatro Municipal de
Almada, 2009
(Ivo Alexandre),
fot. Da Maia Nogueira.



>

A febre,
de Wallace Shawn,
enc. Marcos Barbosa,
Teatro Oficina, 2009
(João Reis),
fot. Pedro Vieira de
Carvalho.

centradas na subjectividade e nas questões de representação de estados interiores e psicológicos, o monólogo evoluiu largamente influenciado pela técnica do fluxo da consciência, empenhado na exteriorização do discorrer mental das personagens, até ao reconhecimento da dificuldade, se não mesmo da impossibilidade de expressão da identidade através da linguagem, como os "monodramas" beckettianos ilustram exemplarmente. Contudo, o que parece ser particularmente interessante nas qualidades e potenciais dramáticos do monólogo é precisamente esta aparente contradição entre uma forma concentrada como nenhuma outra na exploração do eu – aquilo que Joseph Danan (1995) chama a "encenação do pensamento" – e uma capacidade rara de reflexão prismática do mundo. Esta tensão entre a profunda concentração numa demanda subjectiva e o empenhamento no mundo mais vasto é uma das dimensões mais produtivas da forma monológica. Num outro estudo sobre as formas "íntimas" do teatro, Jean-Pierre Sarrazac interrogava-se sobre a possibilidade de "um teatro em que o psiquismo e o mundo seriam vasos comunicantes" (1989: 10).

>

Amor,
de André Sant'Anna,
enc. Marcos Barbosa,
Teatro Oficina, 2008
(Flávia Gusmão),
fot. Pedro Vieira de
Carvalho.

Uma outra tensão importante é aquela que se prende com a própria incidência cénica do monólogo: se, por um lado, o texto dramático monológico surge habitualmente dotado do que poderíamos descrever como uma "textualidade densa", próxima da intensidade literária, por outro, todo o exercício de transmissão dessa matéria dependerá sempre de um tipo muito particular de concentração e de energia interpretativa, sem as quais as palavras dificilmente conseguirão sair da página para se transformarem num acontecimento vivo e partilhado. Esta reflexão reconduz a questão para o domínio do virtuosismo que é exigido ao intérprete solitário, que tem no palco ou no público o seu único interlocutor. Numa das reflexões sobre o monólogo que integram o magnífico programa de *Solos* editado pelo TNSJ, Regina Guimarães fala, com penetrante sugestão, no "fingimento de (se) estar só, / de ninguém estar a escutar", para mais adiante acrescentar: "No monólogo teatral, / a mentira ainda pode ser mais verdade / e mais contraditoriamente mentira" (2010: 4).

>

Concerto à la carte,
de Franz Xavier Kroetz,
enc. Rui Madeira,
Companhia de Teatro de
Braga, 2008
(Ana Bustorff),
fot. Paulo Nogueira.

O espectáculo *O ano do pensamento mágico* – produzido pelo TNDMII, mas com o qual o TNSJ, de algum modo, abriu o seu ciclo de "intérpretes solitários" – é um magnífico exemplo de como a expressão da mais perturbada e perturbadora interioridade surgia comprometida pela sua inscrição num mundo estranho ao espectador português. O universo social e cultural em que Joan Didion – trata-se, afinal, de um relato autobiográfico – se move, que refere e nomeia ao longo de um discurso de questionável elaboração dramática, apresentava o



desagradável efeito de alienar o espectador de um conjunto de experiências que só a poderosa intuição expressiva da intérprete parecia compensar, na compreensão justa de que todo o trabalho teria que se realizar na ausência de uma verdadeira "personagem". Embora limitada pelo encenador ao espaço de uma cadeira e prejudicada por um dispositivo cenográfico desproporcional e estilisticamente desajustado relativamente ao jogo interpretativo, Eunice Muñoz conseguia emprestar a todo o exercício a medida necessária de intimidade e de cumplicidade para justificar o alcance de uma reflexão ambiciosa sobre questões tão transversais à nossa comum humanidade como a doença e a morte, o amor e a ausência, o acaso e a coincidência.

Dois homens adapta e reescreve diversos textos de Frank Kafka em torno de uma ficção: um homem fechado no seu escritório, rodeado pelos seus papéis. Tal como o espectáculo de 1998, com Luís Gaspar, produzido pelos Artistas Unidos, tornava claro, tratou-se de um início promissor para José Maria Vieira Mendes, sobretudo pelo cuidado tratamento dado à linguagem como matéria de teatro, plástica e sonora. Esta revisitação, agora encenada por Carlos Pimenta e interpretada por Ivo Alexandre, aposta numa justa metáfora cenográfica (de João Mendes Ribeiro): a estrutura de uma caixa, rodeada pelos espectadores por



<

Electra,
de Olga Roriz,
Companhia Olga Roriz /
OPART / TNSJ, 2010
(Olga Roriz),
fot. Rodrigo de Souza.

todos os lados, que, ao longo dos 50 minutos de duração do espectáculo, o intérprete vai preenchendo através da colocação de painéis que progressivamente ocultam a sua presença e o aprisionam no escritório a que se resume o seu mundo. É uma ideia aliciante que apresenta, contudo, como desvantagem uma excessiva ocupação física do intérprete e, conseqüentemente, uma desagradável distração do espectador relativamente à matéria mais importante, que são mesmo as palavras que, por si, funcionam já como prisão bastante para a personagem. Ivo Alexandre empresta à sua interpretação uma expressiva fisicalidade que, como já se sugeriu, tem como único óbice deslocar excessivamente a atenção da matéria dramática para a sua, talvez, por demais elaborada representação.

A *febre*, do norte-americano Wallace Shawn, é um texto esplêndido, uma portentosa exploração das muitas possibilidades abertas pela forma monológica, enquanto relato confessional da culpa que assalta um ocidental de meia-idade face às múltiplas inumanidades que assolam o nosso mundo e ao próprio lugar e função da arte perante tal cenário de devastação e injustiça. Tem, além do mais, o ímpeto compulsivo de um texto que foi originalmente escrito para ser interpretado pelo próprio autor. João Reis é um actor extraordinário, que preserva e dá recorte a cada frase e a cada palavra com uma correcção e uma urgência expressiva, vocal e física, absolutamente ímpares. Num dispositivo cenográfico discreto, subtilmente marcado por uma fractura, Marcos Barbosa ajudou a desenhar uma experiência inesquecível de teatro político, só talvez limitada pelo recorte excessivamente "composto" do próprio intérprete, cujas características se adequam com dificuldade a uma imagem mais perturbadora daquela espécie de torturada inadequação sugerida pelo texto de Shawn.

Encenado pelo mesmo Marcos Barbosa, *Amor* é a audaciosa passagem para o palco de um texto originalmente não dramático de André Sant'Anna. Através de uma arriscada aposta no recurso ora ao sotaque brasileiro ora

à pronúncia portuguesa, um mecanismo exemplarmente assegurado pela interpretação de grande virtuosismo e intensidade de Flávia Gusmão, o espectáculo dava literalmente a ver e a sentir o maravilhoso trabalho sobre a língua portuguesa empreendido pelo escritor brasileiro, amplamente justificando esta adaptação à cena. Na verdade, através da alternância de diferentes atitudes e registos discursivos e tirando partido de suportes vários de amplificação sonora, o espectáculo dá corpo a um magnífico trabalho de invenção linguística e de estruturação retórica.

Concerto à la carte, o texto do alemão Franz Xaver Kroetz, foi talvez o espectáculo mais decepcionante deste ciclo, não tanto pela matéria dramática, extraordinária – trata-se, afinal, de uma longa didascália, que obriga a sua intérprete ao exercício do silêncio e a uma exigente eloquência física –, mas antes pelas discutíveis opções dramáticas envolvidas na actualização de uma ficção estrangeira e já antiga (1973). Refira-se, neste caso, o recurso ao *Preço certo* televisivo e ao *Paixões cruzadas* radiofónico que se tornam numa fonte de distração, quando deveriam ser parte integrante da silenciosa mas poderosa ficção dramática, e as desacertadas opções cenográficas, na medida em que na configuração do espaço faltou, sobretudo, a expressão do vivido e do usado, essencial para veicular a tragédia dos gestos quotidianamente repetidos. No corajoso e competente trabalho físico da intérprete, sentiu-se ainda a ausência da componente tragicómica, à maneira de um Buster Keaton, capaz de tornar eloquente a aparente inexpressividade e um mais minimal repertório gestual. Por anacronismo ou desacerto, perdeu-se, assim, o impacto político de um realismo diferente: e fiquei a pensar no exemplo da *Miss Lonelyhearts* da *Janela indiscreta*, de Hitchcock...

Vinda de outro universo e de outras linguagens, a *Electra* de Olga Roriz apresenta-se como um austero, mas "tremendo", exercício de metateatralidade: toda a proposta deste extraordinário solo assenta no jogo de uma intérprete

>
Vulcão,
 de Abel Neves,
 enc. João Grosso,
 ACE/Teatro do Bolhão /
 TNDMII, 2009
 (Custódia Gallego),
 fot. Ana Pereira



que, com óbvia inquietação, se entrega, a espaços, à corporização da dor, através de uma dinâmica expressiva fragmentada e descontinua. Todo o espectáculo é feito de cenas soltas, de frases coreográficas que pouco mais do que indiciam ou apontam para possibilidades que nunca são mais amplamente desenvolvidas, mas que deixam sempre um rasto de força e de intensidade absolutamente invulgares. Deslocando-se no vazio do palco, Olga Roriz funciona como a figuração perfeita de uma intérprete que, em processo, busca um corpo para as forças que, alternadamente, a habitam. Entre a aparente ausência expressiva e o sublime interpretativo, este é um diverso exercício do silêncio, e se alguma coisa pareceu a mais foi talvez um recurso excessivo, porque desnecessário, a uma banda sonora, por vezes, redundante – excepção feita ao extraordinário momento final, com o recurso à *Electra* de Richard Strauss.

Em resumo, pode dizer-se que o ciclo *Solos* funcionou como a amostra possível de uma ampla variedade de formas monológicas, com a expressão cénica do silêncio, ora especificamente teatral, no caso de *Concerto à la carte*, ora mais ostensivamente coreográfico, no caso de *Electra*. Mas essa variabilidade é ainda visível na oscilação entre textos escritos propositadamente para a cena ou a ela adaptados, entre a confessionalidade combinada com o compromisso político mais explícito de *A febre*, o exercício mais distanciado das variações provocantes em torno da carne de *Amor* e a ficção obsessiva de *Dois homens*. Pela sua complexidade e pela diversidade de propostas, tratou-se de um gesto programático que teria amplamente merecido uma iniciativa paralela em que criadores e críticos ou investigadores pudessem ter partilhado experiências e pontos de vista.

Quase contemporânea deste ciclo foi a estreia em Lisboa e, depois, a apresentação no Porto, no espaço do auditório



<
Terra sem palavras,
 de Dea Loher,
 enc. João Cardoso,
 ASSÉDIO, 2010
 (Rosa Quiroga),
 fot. Ana Pereira.

da ACE/Teatro do Bolhão, de um dois mais recentes textos de Abel Neves. O *Vulcão* é o relato tenso e tumultuado de uma mulher, Valdete, que durante longos anos conhece a experiência da infelicidade e do sofrimento e que o TNDMII, em boa hora, disponibilizou na colecção de textos dramáticos que tem vindo a editar com notável regularidade. A peça corresponde ao modelo que poderíamos descrever como já clássico de um ser torturado e abusado que encontra no registo monológico a expressão para a sua existência turbulenta. Socorrendo-se de uma ampla variedade de registos, o dramaturgo constrói uma ficção por onde passam os mais diversos estados de alma e o relato das mais inimagináveis ignomínias. A cenografia de Rui Alexandre e a encenação de João Grosso caracterizam-se por algum excesso de gestos e soluções, contribuindo, de algum modo, para a menorização da importância do próprio discurso e, ao mesmo tempo, para a dissipação da energia interpretativa de Custódia Gallego, a actriz que generosamente se entrega a este exercício.

A ASSÉDIO é uma das companhias portuguesas que mais tem explorado as virtualidades da forma monológica, como comprovam muitas das suas produções ao longo dos últimos dez anos: *O fantástico Francis Hardy*, *Curandeiro* (2000), *Rum e vodka* e *Uma noite em Novembro* (2003), *Billy e Christine* e *Testemunha* (2004), *Ossário* (2005), os beckettianos *[Sobressaltos]* e *Todos os que falam* (2006), *O produto* (2007) e *Terminus* (2008), numa paleta repertorial sobretudo concentrada em propostas recentes da dramaturgia irlandesa. Desta vez a incursão foi na dramaturgia alemã contemporânea, através de um perturbador texto de Dea Loher, revelada ao público português em 2008, com a produção de *Imaculados*, pelo Novo Grupo - Teatro Aberto. Num espaço reduzido, delimitado por um chão de tapetes e uma enigmática superfície escura e espelhada ao fundo da cena, iluminada de modo a confundir-se ora com uma janela ou um quadro de ardósia, Rosa Quiroga dá voz a uma pintora atormentada pelo alcance e sentido da sua

própria intervenção criativa após o confronto com a dura realidade com que se deparou na cidade de K. Teatro político no mais fundo sentido do termo, porque coloca as interrogações sobre o nosso mundo no quadro da própria subjectividade, *Terra sem palavras* é um texto cuja construção fragmentada e elíptica coloca sérios desafios interpretativos, resolvidos neste espectáculo com apurada subtilidade e sentido de medida na gestão daquilo que é visualmente indispensável para garantir a escuta mais apurada.

Experiência completamente diversa daquelas até aqui recensadas foi *O livro do desassossego*, o estimulante espectáculo músico-cénico criado por Michel van der Aa e apresentado na Casa da Música. Não se trata, na verdade, de uma nova instância de interpretação solitária, na medida em que aqui o actor que dá voz e corpo ao heterónimo pessoano partilha a cena com uma orquestra de câmara e a projecção em múltiplos suportes de um filme, situação que o obriga a uma esforçada e rigorosa articulação das suas intervenções. João Reis revela-se, mais uma vez, um intérprete de excepção, na gestão dessa difícil mas poderosa interacção expressiva, erguendo um Bernardo Soares talvez um pouco mais histriónico do que a personagem que o leitor poderá construir com base na leitura da obra, mas sem dúvida coerente com toda a complexa proposta do espectáculo – que teria sido mais justo na escolha de um outro título que melhor sugerisse a visão selectiva e muito particular do compositor, realizador e encenador holandês sobre um tão vasto e complexo universo.

Referências bibliográficas

- DANAN, Joseph (1995), *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médianes.
 GUIMARÃES, Regina (2010), "Monologando", in programa de *Solos*, Porto, TNSJ, pp. 4-5.
 SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud.
 -- (1999), *L'Avenir du drame*, Paris, Circé.

Descer até ao fundo, onde está o escuro

Hélder Wasterlain

Título: Câmara. Direcção artística: André Maranhã, Gonçalo Ferreira de Almeida, Helena Tavares, João Rodrigues, Maria Duarte. Co-produção: Teatro Municipal Maria Matos e Projecto Teatral. Local e data de estreia: Teatro Municipal Maria Matos, Lisboa, 9 de Fevereiro de 2010.

Para descrever a experiência que o espectáculo *Câmara* proporciona a cada um dos espectadores é necessário utilizar um discurso do tipo "câmara" ao ombro. Neste caso, ao meu ombro. *Câmara* é um espectáculo pessoal. Pessoal porque depois de receber um esquema (ver imagem em anexo) das mãos do responsável pela frente de sala e de ouvir umas genéricas indicações – "pode levar o tempo que quiser" e "consulte o esquema em caso de dúvida" –, entro sozinho na sala de espectáculos do Teatro Municipal Maria Matos. Atrás de mim, o som da porta a fechar-se. À minha frente, a escuridão, a solidão e o silêncio. Abro e fecho os olhos três vezes, para me adaptar ao novo. Lentamente a escuridão vai ficando menos escuridão. Sem sair do sítio onde fiquei depositado, reparo que existem três pontos iluminados por uma fraca luz: o corredor lateral da plateia, as escadas de acesso da plateia para o palco e o palco. Avanço cauteloso e sigo a luz. Percorro o corredor, subo as escadas de acesso e paro no palco. Olho para a plateia. Ninguém. Por instantes o calafrio de poder estar a ser, eu próprio, o actor do espectáculo. No palco uma rampa descendente e preta, com uma luz a definir os seus contornos. Consulto o esquema (ver imagem em anexo). A rampa levar-me-á ao sub-palco, depois, já lá em baixo, tenho uma câmara anecóica, uma pilha, uma câmara de eco, uma fresta e um microfone ligado a uma caixa negra. Desço a rampa sem ainda entender o que vou encontrar. É bastante inclinada. À medida que desço penetro numa nova escuridão, mais densa que a primeira. Chego ao fim da rampa e não encontro senão silêncio e escuridão. Os olhos habitua-se ao novo com apenas três piscadas. Ao centro da câmara uma pilha de tijolo burro, disposta de forma organizada. Na verdade, só consigo decodificar estes elementos porque há um fio de luz irregular que atravessa uma fresta iluminando parte dos tijolos. Esta é aqui a única fonte de luz. Entro na câmara anecóica tacteando os seus limites. Pouco a pouco, o corpo e os sentidos vão adquirindo confiança para avançar,

sempre em busca da mínima luz. Em cima da pilha de tijolos está um microfone. Continuo a tactear o espaço lentamente. Contorno com cuidado a pilha para ver qual é a origem daquela luz irregular. Aproximo-me da fresta e espreito para o interior. Vejo uma projecção vídeo em sequência repetida, cujas imagens mostram uma paisagem em deslocação, como se estivéssemos num comboio. A paisagem passa e são as suas sombras que iluminam os tijolos. Sento-me neles. Se calhar não devia, mas a vontade de sentir todos os elementos que faziam parte desta câmara insonorizada foi maior. E fico – não foi isso o que o responsável pela frente de sala me disse? Olho para as imagens, sempre em sequência repetida, sinto os tijolos, oiço o vácuo, pressinto que alguém me ouvirá, nem que seja dali a cem anos, e apetece-me ficar ali como um arqueólogo a escavar razões, significados e sentidos na câmara onde o tempo parou. E fico.

Depois da submersão há que emergir e fazer o percurso de regresso. Subo a rampa, não sem antes olhar pela última vez para o espaço que abandono, com uma sensação de irrepitível. Sinto a luz a aumentar à medida que me aproximo do palco. Agora a luz fere os olhos. Ninguém na plateia. Olho para rampa. Não me ocorre nada. Desço do palco pelas escadas de acesso para a plateia e subo a ligeira inclinação do corredor. Perto da porta, a porta que dá acesso ao foyer, olho para trás e relembro tudo o que vi naquele espaço e naquele tempo como uma memória presente. Saio e entregam-me um livro branco, só com fotografias, sobre os vários processos a que os tijolos foram sujeitos. No plasma do foyer, junto ao bengaleiro, passam frases de vários autores, de Henry David Thoreau a Jorge Luis Borges, sobre a temática do tempo.

O Projecto Teatral, composto por André Maranhã, Gonçalo Ferreira de Almeida, Helena Tavares, João Rodrigues e Maria Duarte, é um dos mais interessantes colectivos que exploram os domínios e limites da semiótica teatral. Mantendo o mesmo discurso depurado e sintético



<

v

Câmara,

dir. André Maranhã,

Gonçalo Ferreira de

Almeida, Helena Tavares,

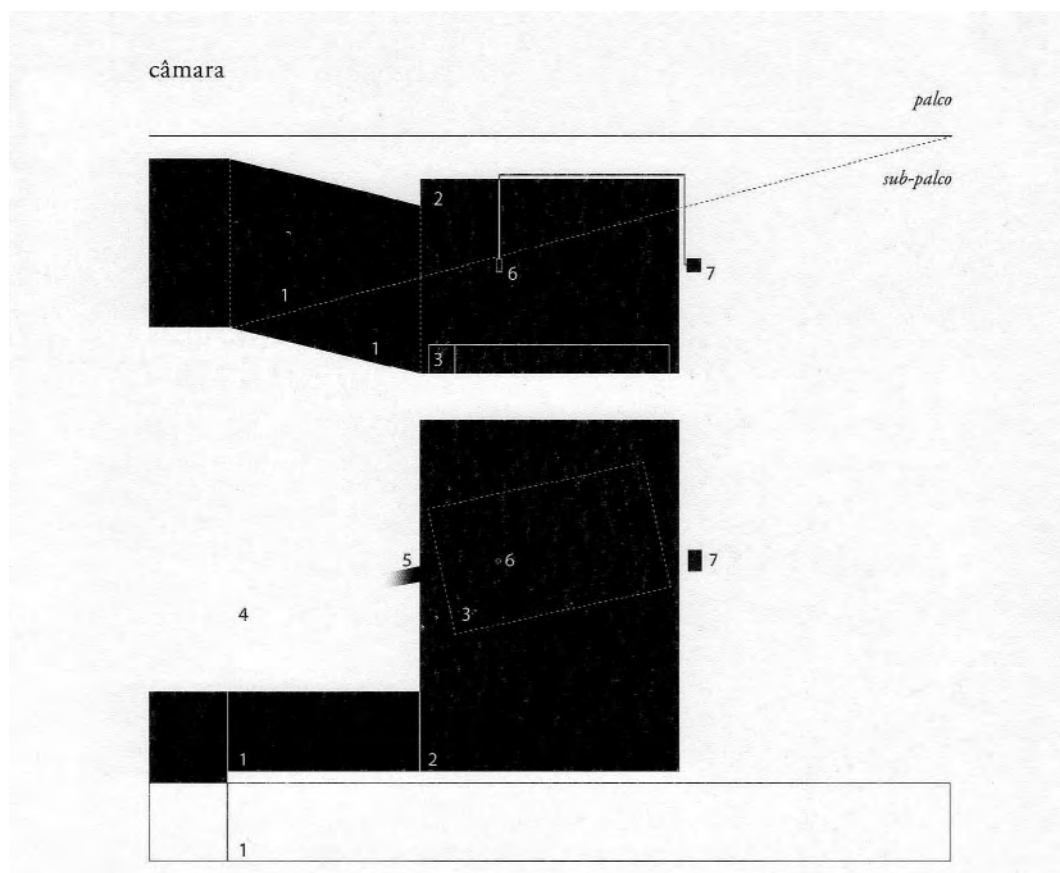
João Rodrigues,

Maria Duarte,

Projecto Teatral, 2010,

fot. Projecto Teatral.

>
Esquema de consulta:
1 | rampa
2 | câmara anecóica
3 | pilha
4 | câmara de eco
5 | fresta
6 | microfone
7 | caixa negra
(registo sonoro, selado por
um período não inferior
a cem anos)



que a anterior produção, *Vazio do teatro*, apresentado em 2009 no espaço Negócio/ZDB, *Câmara* é um espectáculo que reflecte sobre a questão do tempo e, ao mesmo tempo, volta a (re)colocar o espectador numa posição de descoberta sobre o que é o teatro e a sua representação.

O título sugere-nos dois elementos que nos podem ajudar a descortinar dramaturgicamente o tema. A câmara, enquanto espaço, remete para o universo das pirâmides do Egipto e para os túmulos dos faraós. As câmaras são locais que romanticamente associamos ao silêncio, ao encerramento do tempo, ao tesouro e à morte. O próprio esquema é em muito semelhante às imagens de corte que descrevem o interior das pirâmides. Na *História da arte* de H.W. Janson pode ler-se: "A forma típica dos chamados 'túmulos particulares' era a mastaba, um montículo de forma quadrangular ou de pirâmide truncada, capeado de tijolo ou de pedra, erguido por cima da profunda câmara funerária subterrânea e ligado a esta por um poço" (Janson 1998: 56).

A palavra câmara está ainda associada à câmara escura. Um compartimento estanque à luz com um pequeno orifício de um dos lados. Ao colocar um objecto, do lado de fora, em frente ao orifício a sua imagem é projectada invertida. Esta câmara escura é o princípio base da fotografia. Fotografia que capta o momento presente e que o reifica quando revelado, tal como as imagens em repetição.

E onde é que está o teatro? Muitos acharão que estamos no domínio das artes plásticas contemporâneas, onde os objectos se interrogam a si próprios e testam os seus limites. Na verdade, o destaque dos objectos em cena, a sua disposição no espaço, o percurso que é necessário

fazer para descobrir cada elemento, a experiência sensorial, pessoal e intransmissível a que são submetidos os espectadores, a relação entre o sujeito e o objecto, já para não falar daquele mais óbvio argumento da ausência de actores e de texto, são tudo elementos que fazem parte deste espectáculo e que podem, sob o ponto de vista prático, apontar para aquele domínio. Mas, no fundo, não pertencerão todos estes signos também ao teatro enquanto disciplina artística? Objectos, como por exemplo o tijolo burro, preparado e fabricado, posicionado de uma determinada forma, não funcionará ele como um texto que nos questiona? E os actores, não serão os espectadores? Os que são deixados numa sala, com um esquema e um caminho que os guiam?

Na verdade, *Câmara* pensa sobre o teatro, tal como um objecto de arte se interroga a si mesmo. Nesse sentido, o Projecto Teatral não se afasta do palco para pensar sobre o teatro. Pelo contrário, assume-o e convida o espectador a experienciá-lo, a entrar nele e a descobrir o que existe debaixo dele, como se de uma prospecção arqueológica se tratasse. Descer até ao fundo, lá, onde está o escuro e a matéria com que se constrói o tempo e o teatro. Se isto é teatro? Sim, é, e o tempo acabará por construir essa ideia.

Referência bibliográfica

JANSON, H. W. (1998), *História da Arte*, 6.ª ed. Revista e aumentada por Anthony F. Janson, Trad. J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos, colab. Jacinta Maria Matos, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

O realismo está morto. Viva o realismo!

Rui Pina Coelho



<
Blackbird,
 de David Harrower,
 enc. Tiago Guedes,
 TNDMII, 2010
 (Isabel Abreu
 e Miguel Guilherme),
 fot. Margarida Dias.

Título: Blackbird (2005). Autor: David Harrower. Tradução e encenação: Tiago Guedes. Cenário e figurinos: Joana Rosa. Desenho de luz: Nuno Meira. Sonoplastia: Rui Dâmaso. Interpretação: Isabel Abreu, Miguel Guilherme e Constança Rosado / Filipa Rebelo / Margarida Lopes. Produção: Take It Easy / TNDMII. Local e data de estreia: Teatro Nacional D. Maria II, 14 de Janeiro de 2010.

Título: Num dia igual aos outros (*On an Average Day*, 2002). Autor: John Kolvenbach. Tradução: Gonçalo Waddington, Marco Martins, Miguel Castro Caldas e Nuno Lopes. Encenação: Marco Martins. Cenografia: Artur Pinheiro. Figurinos: Isabel Carmona. Desenho de luz: Nuno Meira. Interpretação: Gonçalo Waddington e Nuno Lopes. Produção: TNDMII. Local e data de estreia: Teatro Nacional D. Maria II, 11 de Março de 2010.

Há muito que o realismo vive a prazo e com uma certidão de óbito passada. Em alguns circuitos teatrais ganhou até contornos francamente pejorativos, frequentemente conotado com um certo conservadorismo estético e associado a recursos discursivos menos consonantes com a vertigem e a liberdade pós-moderna ou pós-dramática. Porém, a história do teatro, das últimas décadas do século XIX em diante, deve algumas das suas mais assinaláveis datas ao realismo e à representação realista. Fundado sobre a ideia de que a arte deve erguer um espelho para a natureza e exigindo um código de representação mimética implicada na ideia dramática aristotélica, ainda hoje, na actualidade, o tratamento realista motiva difusas criações pertinentes e actantes. Atravessando todo o século XX, o realismo pluralizou-se

e foi sendo adjectivado de maneira múltipla com vista a melhor poder dar conta das mutações que o mundo e a cena foram sofrendo. Realismo psicológico, realismo mágico, realismo filosófico, realismo abstracto, realismo social, realismo socialista, realismo crítico, realismo épico, hiper-realismo, são apenas algumas das muitas designações que têm ajudado a descrever o amplo campo de acção de uma estética de representação do real. A somar a estas variáveis, há que acrescentar a uma breve cartografia do realismo a sua relação com o naturalismo, termo gêmeo e muitas vezes seu sinónimo. Visando distinguir estes sempre intrincados termos – naturalismo e realismo –, Paul Allain e Jen Harvie, em *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, acrescentam a uma longa discussão:

>
Blackbird,
 de David Harrower,
 enc. Tiago Guedes,
 TNDMII, 2010
 (Isabel Abreu
 e Miguel Guilherme),
 fot. Margarida Dias.



Alguns autores sugerem que o naturalismo presta maior atenção que o realismo ao ambiente social como uma influência para as personagens, e que o realismo profere uma estética mais crítica e menos imitativa ou ilusionista, mas estas distinções são demasiado subtis e discutíveis para que possam ser operativas hoje e é difícil alcançar um consenso neste assunto. (Allain Et Hervie 2006: 178, tradução minha).

E mais adiante, para concluir:

Tem sido repetidas vezes afirmado que a representação segundo a estética naturalista reforça mais do que desafia o *status quo*, e é por isso considerada política (e também ideologicamente) conservadora. Mas o naturalismo [e o realismo] e a sua história são complexos e não podem ser comparados com formas mais experimentais de maneira simplesmente binária. O trabalho de dramaturgos com mensagens políticas ou sociais, implícitas ou explícitas – desde o *kitchen sink drama* do pós-Segunda Grande Guerra, aos textos de Arthur Miller ou Tennessee Williams, até às peças de David Hare – contestam essa ideia. (*Ibidem*: 179)

E, com efeito, há uma tradição na dramaturgia contemporânea – com particular e fulgurante exemplo no caso anglo-saxónico – que ruma e reedita a abordagem realista e que a vai desabrigando de um alegado conservadorismo estético e ideológico, interpelando crítica e inventivamente o real em todas as suas variantes. E, o que me importa particularmente aqui, esta tradição parece ter encontrado, em Lisboa, um porto de abrigo seguro na sala estúdio do Teatro Nacional D. Maria II (considerando especialmente as temporadas de 2009 e 2010). Se *Harper Reagan*, de Simon Stephens, e *Ego (Into de Silent Land)*, de Paul Brook, eram atravessados por uma certa recreação formal (o espaço, no primeiro; o tempo, no segundo; o uso de uma linguagem meticulosamente carpinteirada, a meio caminho entre a poesia e o coloquial, em ambos), *Blackbird*, de David

Harrower, e *Num dia igual aos outros (On an Average Day)*, de John Kolvenbach, erguem-se numa arquitectura narrativa de clara implantação realista. Os espaços onde a acção decorre são meticulosamente pormenorizados, o ambiente é verosimilmente realista, pejado de objectos extraídos de um quotidiano referenciável (latas, embalagens, jornais, caixotes), todos com uma volumetria e densidade real. Com efeito, os cenários e figurinos de Joana Rosa e a sonoplastia de Rui Dâmaso (em *Blackbird*), a cenografia de Artur Pinheiro e os figurinos de Isabel Carmona (*Num dia igual aos outros*) e os desenhos de luz de Nuno Meira (em ambos os espectáculos) são de um apuro extremo e de uma observância realista absolutamente rigorosa. Da mesma maneira, tematicamente, as duas peças trabalham em torno de questões prementes da actualidade: o abuso sexual de menores, no caso do texto de David Harrower; a desagregação do núcleo familiar e o espectro da crise, na obra de John Kolvenbach. Duas obras que se inscrevem numa tradição realista de claro comentário social e intervenção pública.

Blackbird, de David Harrower, dramaturgo revelado em Portugal pelos Artistas Unidos (*Facas nas galinhas*, em 2000) é alegadamente inspirado no caso de Toby Studebaker, um ex-marine norte-americano que, em 2003, fugiu com uma rapariga de doze anos que conheceu numa sala de conversação, na *Internet*. Ainda que Harrower tenha tomado este caso como ponto de partida, o que esta peça propõe não é exactamente uma reconstituição de factos. Antes executa uma desmontagem dos argumentos e das razões apresentadas por cada uma das partes, criando uma nova ficção dramática. Na peça de Harrower, Ray e Una conhecem-se numa festa em casa dos pais da pequena rapariga, então com 12 anos. A relação entre ambos cresce em segredo, levando a um desfecho que porá Ray na prisão por vários anos. A acção dramática tem início no momento em que Una, agora com 27 anos, vem confrontar o seu abusador, que



<
Num dia igual aos outros,
 de John Kolvenbach,
 enc. Marco Martins,
 TNDMII, 2010
 (Gonçalo Waddington
 e Nuno Lopes),
 fot. Margarida Dias.

entretanto refizera a sua vida numa outra cidade e com um outro nome. Una encontra Ray (agora Peter Trevelyan) no seu local de trabalho e conversam – sozinhos e isolados dos olhares dos colegas – numa espécie de sala de convívio, desarrumada e com vestígios de comida e utilização permanente.

Com esta moldura, fica instalada a arena para um confronto entre vítima e abusador. Contudo, o que Harrower faz magistralmente é nunca ceder a moralismos imediatos, compoendo duas personagens "bestialmente" eficazes na exposição dos seus argumentos, o que faz com que a relação de poder esteja sempre em permanente oscilação. Ainda que o encontro sexual entre as duas personagens não possa nunca deixar de ser entendido como um abuso, Harrower quebra a finura dos argumentos e instala nessa fractura uma insidiosa dúvida. Como tudo o que sabemos é dito em discurso directo pelas personagens, nunca sabemos quem distorce a realidade nem quem a reconstrói. Ou seja, nunca é verdadeiramente claro se houve abuso, amor, manipulação, afecto, ciúme, atracção, despeito, mal-entendido... Dependendo do narrador, conta-se uma diferente versão dos acontecimentos, ambas tremendamente eficazes. E, tratando-se este de um tema em que normalmente não há grandes dúvidas sobre que partido se tomar, *Blackbird* é perigosamente subversivo.

Muito justamente, Tiago Guedes ergue um espectáculo numa encenação que resiste a comentar o texto, respeitando-o em todas as suas insinuações. Para isso, direcciona o espectáculo para uma ênfase no trabalho dos actores, fazendo assentar neles toda a dinâmica e todas as correlações de poder. E nisso, Isabel Abreu e Miguel Guilherme não são nada menos que brilhantes, percorrendo com mestria maior todo o sinuoso mapa de emoções das duas complexas personagens. Isabel Abreu compõe uma Una que se apresenta como uma frágil vítima, controlando-se a custo, mas que, a espaços, insinua uma mulher portentosa e tremendamente cativante,

segura e dominadora. Miguel Guilherme sabe insinuar o monstro à espreita, astuto e manipulador, mas sabe também apresentar um simpático homem de meia-idade ferido pela vida. Em ambos, nunca é certo qual o retrato final que querem deixar no espectador, jogando sempre e muito sustentadamente na ambiguidade. Do mesmo modo, ambos encetam um *strip-tease* emocional, descarnando defesa após defesa, argumento após argumento, até chegarem a um estado de autêntica nudez sentimental. Mas, uma e outra vez, o carrossel argumentativo de Harrower faz com que estejam permanentemente a iniciar novo embate.

Em *Num dia igual aos outros*, a primeira peça do dramaturgo norte-americano John Kolvenbach a ser apresentada em Portugal, é usada a mesma estratégia de regresso ao passado. Assim, neste caso temos dois irmãos que foram separados abruptamente na adolescência e que se reencontram após 15 anos. Um, Jack (Gonçalo Waddington) bem sucedido e bem vestido, aparece a Robert (Nuno Lopes), na casa onde este ainda vive e que já foi a sua casa de família. Embora ainda sejam visíveis os antigos objectos que animariam a vida familiar comum (um triciclo, algum mobiliário, tachos e panelas), a cozinha em que a acção se desenrola está dominada pelo espectro da pobreza, sujidade, solidão e crise em que Robert se encontra, pejada de louça suja, paredes escamadas, caixas, e dezenas de jornais espalhados por todo o lado (jornais onde procura insanamente notícias do pai que os abandonou a ambos). Faminto, pobre, quase iletrado, "esguio, tem um ar adoentado" (na didascália de Kolvenbach, embora não se confirme no corpo atlético de Nuno Lopes), vive de pequenos expedientes. Por outro lado, Jack, articulado, elegante, visita o irmão por um motivo que permanecerá escondido até praticamente ao final da peça. Contudo, a réplica inicial instala a peça numa outra zona temática. Assim, diz Robert: "Jack. Eu não fiz aquilo, Jack". E "aquilo", viremos nós a saber, foi

>
Num dia igual aos outros,
 de John Kolvenbach,
 enc. Marco Martins,
 TNDMII, 2010
 (Gonçalo Waddington
 e Nuno Lopes),
 fot. Margarida Dias.



uma tentativa de homicídio: Robert, que apanhara uma boleia de um camionista que o assedia, responde violentamente atirando-o para fora do camião. E, se aparentemente o texto gira em torno deste acontecimento, estando a inesperada presença de Jack ali justificada por ter visto na televisão notícias sobre o crime de Robert, a verdadeira natureza do reencontro dos dois irmãos será bem mais perturbante. Assim, depois de imitar o pai e de ter abandonado a sua própria família, Jack dirige-se a Robert em busca de uma qualquer redenção possível.

Sob a ameaça da intoxicação (que os actores parecem mesmo procurar, bebendo consecutivas cervejas), Waddington e Lopes dão uso a ricas e variadas paletas expressivas, proporcionando uma verdadeira escalada temperamental. Jogando sob o signo da contenção, do humor nervoso, da tensão indisfarçável e da violência latente, os dois actores carburam, a álcool, reminiscências e confissões, acabando tudo num violento confronto físico, impecavelmente representado.

Marco Martins, habituado que está a trabalhar sobre a intensidade emocional e sobre o insondável no humano, ataca este depurado exemplo de realismo psicológico assombrado com a dissolução da estrutura familiar com discrição, numa encenação de impecável urdidura e

limpeza, fazendo concentrar (tal como Tiago Guedes em *Blackbird*) as atenções no jogo dos actores. Estes, jovens e brilhantes, afiançam a todo o espectáculo uma intensidade assinalável, em interpretações de rigor ímpar.

Em ambos os espectáculos apresentados na sala estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, e tal como é espectável em propostas de carácter realista, a visibilidade da intervenção autoral do encenador é diminuída, aparecendo reforçado o virtuosismo dos actores (e, refira-se, das equipas de cenografia, figurinos e iluminação). Isabel Abreu, Miguel Guilherme, Gonçalo Waddington e Nuno Lopes, todos eles – e por razões diferentes – são intérpretes de qualidade maior na cena nacional e garantem, pela excelência dos seus trabalhos nestes espectáculos, a relevância dos temas propostos e, sobretudo, a ilusão de realidade pretendida. Assim, ainda que a viver a prazo e apesar da sua fraca reputação, o realismo vai ainda proporcionando um teatro necessário.

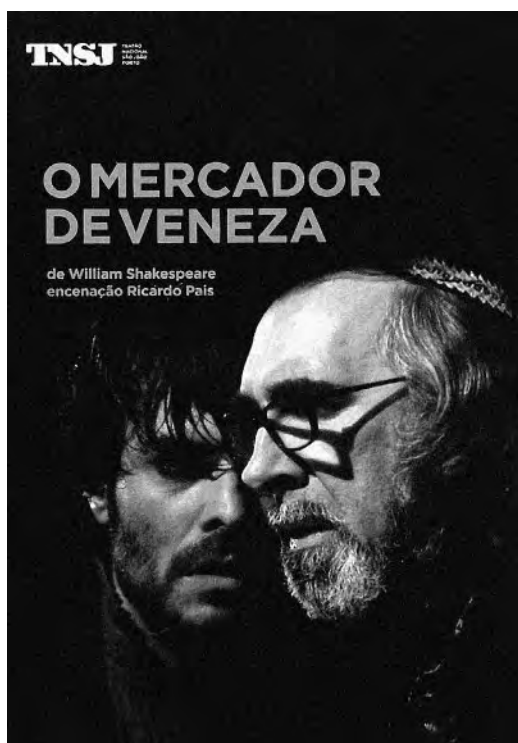
Referência bibliográfica

ALLAIN, Paul / HARVIE, Jen (2006), *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, London and New York, Routledge.

A intimidade dos pequenos gestos

Nuno Carinhas

Com um agradecimento especial a Pedro Sobrado



Tiago Guedes, *O mercador de Veneza* (registo integral do espectáculo), Teatro Nacional São João, 2009, 146' aprox.

Sobre o grande dilema do que se é verdadeiramente no íntimo (o tema central da peça, segundo Janet Adelman), há outro passo interessante na conferência:

A peça desenvolve uma obsessão com o que está no interior, com aquilo que se é no íntimo. Está obcecada com o que se passa dentro de António. Ele começa a peça dizendo "Na verdade não sei por que ando tão triste", e nós não conseguimos deixar de pensar: "Bom, com certeza, ali pelo Acto V, vamos perceber porque é que o homem está triste". Não. Nunca o saberemos, nunca conseguiremos na verdade espreitar para dentro de António. Também os cofres – que nesta encenação deixam de ser entediantes – suscitam a pergunta: o que há dentro deles? A peça pergunta constantemente: "O que há lá dentro?"

A proximidade da câmara ameaça desvendar, captando perigosamente a intimidade dos pequenos gestos. A indiscrição dos grandes planos denuncia as atitudes da espera, da circunspeção e da atenção suspeitosa, sobrepondo a leitura corporizada da expectativa às argumentações tornadas indecentemente próximas, maximizando os pormenores de tudo e de todos envolvidos no universo da intriga.

No palco, estúdio e estádio de chão de teclas ínvias – tecto ilusório retrovertido em lajedo –, assenta o cinema sobre a encenação do mais cinematográfico dos nossos encenadores, aquele que encena com o olhar do movimento dramaturgicamente lento, de *travellings* e de gruas de sentido. Aquele que corta e cola à vista, pelo movimento e pela luz, passando de lugares no mesmo lugar.

É sobre a beleza secreta de tudo, cuja proximidade não consegue revelar o insondável, mas que sonda e insiste na sua possível revelação, que as câmaras de Tiago Guedes nos surpreendem pelo uso caleidoscópico assente numa montagem que reinventa a coreografia desenhada na cena por Ricardo Pais.

Dá-nos a ver as possibilidades das argumentações num imparável jogo de simultaneidades do olhar voluptuoso que testemunha e documenta. Este é um documentário sobre o interior da intriga ficcional, um objecto único e surpreendente da apropriação. Um retrato em movimento das vidas postas em jogo por uma ficção sobre a pudicícia dos afectos.

Cumpr-se o vínculo e a vitória de dois criadores, dois olhares cruzados, tal como os olhares de António e Shylock.

Acho que seria interessante evocar uma espécie de acaso: em Novembro de 2007, Janet Adelman, professora da Universidade da Califórnia, especialista em Shakespeare e – muito curiosamente! – no *Paraíso Perdido*, de Milton, falou no TNSJ sobre este *Mercador de Veneza*.

Poucos meses depois de ter publicado *Blood Relations: Christian and Jew in The Merchant of Venice* (University of Chicago Press, 2008), um livro que voltou a baralhar as coordenadas da posteridade crítica da peça, Janet Adelman assistiu, por três vezes, ao espectáculo do Ricardo Pais. Na conferência, confessou:

A encenação revela (...) uma visão da peça que ficou a repicar dentro de mim, porque é tão mais profunda do que consegui desenvolver em quinze anos de trabalho em torno de *O mercador*. (...) Teria escrito um livro diferente se tivesse visto esta encenação antes. Porquê? Sabemos duas coisas sobre António. Sabemos da sua tristeza e do seu ódio por Shylock. O que esta versão me permitiu ver é que a tristeza inexplicável de António não só causa o seu ódio pelo judeu, mas também é causada pelo seu ódio ao judeu. Permitiu-me ver que o custo da divisão interior, de uma divisão deste tipo, é um melancólico sentimento de perda que advém de se ter cortado e vilipendiado uma parte de nós próprios.

¹ Apresentação feita a 11 de Novembro de 2009, por ocasião da abertura ao público do Centro de Documentação do Teatro Nacional São João no Mosteiro de São Bento da Vitória, no Porto, quando se lançou este DVD.

Nuno Carinhas é encenador, cenógrafo figurinista, e é actualmente o Director Artístico do Teatro Nacional São João.

>
O mercador de Veneza,
 de William Shakespeare,
 enc. Ricardo Pais, TNSJ,
 2008 (Albano Jerónimo),
 fot. João Tuna.



E a pergunta persiste: "o que há lá dentro?". Este é um objecto sobre a pele, a pele de todas as coisas postas em segredo pelos sujeitos desejanτες. Um registo que ilumina e revela até ao limite a interioridade do não-dito.

Ao filmar uma obra que insiste tanto na ideia de golpe, corte ou incisão, Tiago Guedes opta frequentemente por cindir o ecrã em duas metades desiguais. Com este recurso, que a alguns parecerá aleatório ou ocioso, Tiago Guedes evoca, reproduz, explora e prolonga no filme os assimétricos dualismos que informam a obra (texto e espectáculo): cristão/judeu, Veneza/Belmonte, interioridade/exterioridade, masculino/feminino, António/Shylock. Ao mesmo tempo, uma tal cisão faz lembrar a leitura do encenador, para quem "a peça é toda sobre a ambivalência, ou melhor, as ambivalências deste mundo".

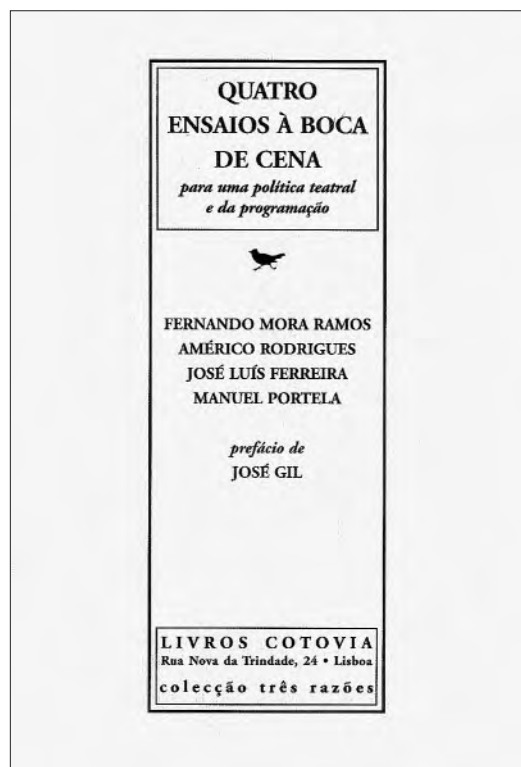
Sabemos que *O mercador de Veneza* é uma obra obcecada com aquilo que está dentro, com o que se é verdadeiramente no íntimo. Se fosse necessário, a invenção

da *rêverie*, do pesadelo auschwitziano de António, prova que essa instigante obsessão é não apenas da peça, mas também do espectáculo. Desde a primeira declaração queremos aceder ao coração de António para compreender o mistério da sua tristeza. Tragicamente, Shylock quase fará esse favor ao espectador – ao próprio António que tanto deseja abrir-se, "coração e bolsa", a Bassânio. A realização de Tiago Guedes – sem violência nem golpes subversivos – serve uma ideia de espectáculo, a de Ricardo Pais, abrindo-nos caminho para o seu interior, conduzindo-nos para o seu íntimo.

Termino, citando a personagem de Solânio para me referir a este trabalho com uma dupla assinatura, a de Ricardo Pais e Tiago Guedes: "Aqui nos despedimos. Deixamo-vos agora em melhor companhia".

Palcos libertados

Paulo Eduardo Carvalho



Fernando Mora Ramos, Américo Rodrigues, José Luís Ferreira e Manuel Portela, *Quatro ensaios à boca de cena: Para uma política teatral e da programação*. Prefácio de José Gil. Lisboa, Livros Cotovia, 2009, 204 pp.

O prefácio arrebatado, mas justíssimo, de José Gil, mostra-se particularmente sensível ao "impulso crítico que anima os autores", seguro de que "este livro abrirá a oportunidade para um vasto debate, a nível nacional, sobre o presente e o futuro do teatro no nosso país" (pp. 9, 11). Muito embora os autores não esclareçam a origem deste projecto, atrevo-me a sugerir que teria sido útil acrescentar uma breve nota introdutória que partilhasse com o leitor o modo como se chegou a objecto tão singular, tão raro e, reconheça-se, depois da sua leitura atenta, tão urgente.

Sem qualquer desprimor para o reconhecido percurso profissional de qualquer um dos restantes autores, este *Quatro ensaios à boca de cena* parece retomar a ambição repetidamente expressa por Fernando Mora Ramos quando, entre 1998 e 2000, dirigiu o projecto *Teatro escrito(s): Revista de ensaio e ficção*, uma iniciativa que envolvia já a editora Livros Cotovia e o então IPAE (Instituto Português das Artes do Espectáculo). Com três números subordinados aos títulos sempre ostensivamente interrogativos de "Para que serve o teatro?" (1998), "Está tudo bem com o teatro em Portugal?" (1999) e "Teatro português: 'Pera onde is?' (2000), o projecto apresentava-se, no seu primeiro editorial, no estilo muito particular de Fernando Mora Ramos, como:

[U]ma revista espalhando alimentariamente fome de autenticidade, que por aí desanda, falando do país do teatro que temos, o político teatral e dos afectos de quem emparcela outros muitos seus, e do próprio país, se para tal houver engenho e arte, e uma revista revelando também um teatro dos unidos em desunião, tão pouco dialéctica e objectiva e tão imensamente fadodramática e faladora, que somos, até aos cotovelos. (...) Uma revista capaz de (...) partir para a identificação do teatro português e de lhe propor caminhos ao questionar-lhe as opções, os modos de fazer e as ausências, sem quaisquer intuítos missionários, nem terapêuticos, obviamente, antes republicanos e laicos (...). (Ramos 1998: 9, 11)

E nesse mesmo primeiro editorial, o autor anunciava o ambicioso conteúdo programático dos dois números seguintes, em termos que parecem reveladores da ambição que, passada mais de uma década, continua a animar este livro:

Genericamente intitulados como "Identificação de um teatro", tentarão um levantamento síntese de tudo o que compõe o teatro português,

Não se pode dizer que estes *Quatro ensaios à boca de cena*, prefaciados por José Gil, tenham passado despercebidos: apresentados publicamente em Lisboa, Coimbra, Caldas da Rainha e Porto, respectivamente por Rui Vieira Nery, Osvaldo Manuel Silvestre, João Serra e pelo autor destas linhas, objecto de uma extensa cobertura informativa e de duas muito valorativas recensões críticas – uma nas páginas do suplemento *Ipsilon*, do jornal *Público*, e uma outra no suplemento *Actual* do semanário *Expresso* –, estas quatro reflexões *Para uma política cultural e da programação* têm conseguido cumprir o desígnio primeiro da visibilidade. E do mesmo modo que não haverá teatro sem público, como vaticinava António Pedro há cinco décadas atrás, também este livro não cumprirá os seus objectivos se não for lido e, mais, se não encontrar algum tipo de eco prático e concreto entre os seus leitores, mais ou menos avisados, com maior ou menor responsabilidades cívicas e políticas. Como anuncia Fernando Mora Ramos, na parte inicial da sua reflexão – que, na realidade, funciona como uma espécie de introdução a todo o volume – trata-se de contribuir para "inverter a desarticulação informe e o desânimo [e] dar um sentido ao próprio futuro" ou, dito de outro modo, de "dar sentido a esta ordem ordenando-a" (pp. 22, 35).

>
Teatro Nacional São João,
Porto.

da política teatral às estruturas de produção, da descentralização à centralização, dos nacionais aos pontuais, dos orçamentos à política teatral, do vanguardismo ao teatro de rua, do cosmopolitismo ao provincianismo, dos estivais aos festivais, da dramaturgia ao teatro imagem, etc., fugindo à argumentação circular, pensamento pobre do inexistente debate no teatro português, e tentando mostrar e reflectir equilibradamente o que há e o que seria desejável como horizonte teatral futuro. (*Ibidem*: 12)

No editorial do terceiro e último número desta *Teatro escrito(s)*, Fernando Mora Ramos regressaria à denúncia do “quase inexistente debate da questão teatral portuguesa” e à urgência na exploração da “problemática identitária do teatro português” (Ramos 2000: 11, 12). A necessidade, então enunciada de modo imperativo, de “uma identificação da actual forma do teatro português, das fragilidades e insuficiências do seu tecido organizacional, das suas partes não visíveis” (Ramos 1999: 7), continua a ser a mesma que, muitos artigos no jornal *Público* e na revista *Finisterra* depois – e moderada uma certa tendência para o *bon mot* por vezes mais do que para o *mot juste* – conduz a diagnósticos tão penetrantes como aqueles que, nas primeiras páginas de “Teatro português: Para uma superação da insignificância”, decompõem e amplificam “o informe e desalentado estado anímico do teatro em Portugal” (17). Começando por imputar responsabilidades partilhadas ao Estado e aos agentes teatrais, pela prolongada ausência de uma “política estruturada” para o teatro em Portugal, o autor faz seguir este primeiro esboço do “país culinário, rasteiro, incapaz de orgânica própria” (19), caracterizado por “uma extraordinária tendência abortiva ligada a uma ordinária vocação para a inércia” (22), de uma louvável tentativa de explicação da necessidade do teatro nas sociedades humanas, como condição indispensável para justificar, depois, a apresentação de um “conjunto de medidas articulado, integrado e coordenado dinamicamente” (17).

Com exemplos que devem mais ao domínio da dramaturgia – e poderia ter sido interessante ampliá-los a outras manifestações mais especificamente cénicas e teatrais –, afirma-se sobretudo o “potencial polémico e cívico” do teatro (20), a sua capacidade de agir “contra o esquecimento, a indiferença, a ocultação do real e as práticas do segredo” e de sondar a “história humana por antecipação” (21), um pensamento resumido numa síntese eloquente:

[O teatro] tem esse condão único, de ser o espaço que envolvendo uns e outros na mesma caixa acústica e expondo a vida nua a um olhar (des)prevenido, contém um antídoto para a demagogia, imprevisibilidade poética, experiência cognitiva e emoção profunda, emergência do pensável que liberta. O teatro permite uma espécie



de colectivo espiritual sensível e laico, e pugna pela alegria na terra, lugar do corpo animado e liberto que é, sem protocolos e regras que não sejam as que são recriadas artisticamente (...). (23-24)

Embora longe de constituir o cerne do seu argumento, Fernando Mora Ramos não deixa de fazer justiça à ideia já registada em 2000 de que “sinal de novo-riquismo é certamente a obsessão generalizada pelo contemporâneo” (Ramos 2000: 9), falando, com reconhecida irrisão, da “arbitrariedade caótica da performatividade ‘evenemencial’” e da “invenção das ‘artes performativas’”, a que cedem “alguns ‘surfistas’ do que está a dar” (24-25, 26).

Todo o restante ensaio dedica-se, de forma mais sistemática, ao esboço de um “plano de ordenamento enérgico e racional de futuro” (23), distribuído por treze pontos – “Teatro e mercado”, “Da criação”, “Gangrena e urgências”, “No coração do sistema, um mecanismo propulsor”, “Companhias nacionais/centros de estágio”, “Companhias de incidência local, nacional e autarquias”, “Internacionalização”, “A língua”, “Em prol dos clássicos”, “Com – contra – os média em prol da cultura”, “O teatro para os mais pequenos”, “Centros de dramaturgia, escrita” e “Uma geografia e uma demografia” – um conjunto substancial de páginas (quase quarenta) que, sem abandonar a lucidez e a contundência que caracteriza todo o texto (características, aliás, extensíveis aos outros três autores), tem a vantagem de propor medidas efectivas, numa lógica que, sugestivamente, o autor apresenta como “expansiva” – em oposição à de “resistência” – e apostada na indispensável “longevidade” (38). É um programa amplo, tão claro na demonstração daquilo para que não devem servir os “dinheiros públicos” (35), como na abordagem de questões ligadas aos domínios da formação, da escrita, da pesquisa, do próprio equilíbrio territorial, da internacionalização, da língua, da relação com os meios de comunicação social, do teatro para a infância e juventude, etc.

À afirmação dolorosa e inabalável de que “[u]ma parte do teatro português tem gangrena, está morta” (34) corresponde a mais eufórica admissão da “enorme vitalidade de muito do teatro que se faz” (36), isto é, o reconhecimento de que existe “teatro e tradição teatral recente (...) capaz



<
Teatro Municipal da
Guarda,
fot. Armando Neves.

Grande Auditório do
Teatro Municipal da
Guarda,
fot. Armando Neves.

de se constituir em elemento propulsor de outra realidade" (36), aquilo que o autor tantas vezes apresenta como uma "visão alternativa" ou um "mundo alternativo" (27).

É pena que o texto que se segue neste livro não seja o de José Luís Ferreira que, sob o título mais enigmático de "Não é fácil...", apresenta uma estimulante reflexão, no contexto da qual não só se distingue com clareza a "actividade artística nuclear" daquilo a que o "politiquês" prefere chamar as "indústrias culturais", como se voltam a tecer importantes considerações sobre as dimensões de "utilidade social" e de "experimentação formal" (26) do teatro: "Aquilo que se discute é, portanto, a inclusão das políticas culturais no menu das políticas públicas enquanto instrumento de cidadania e civilização" (118). E se este ensaio ganharia por se seguir imediatamente ao de Fernando Mora Ramos é porque ele exhibe igualmente uma dimensão mais lata e abrangente nas suas considerações, particularmente na penetrante contextualização da nossa realidade local e no tão revelador quanto perturbador estudo comparativo que ocupa a terceira e última parte deste texto de José Luís Ferreira. Para lá da mesma denúncia da "ausência de investimento em políticas de longo prazo" – a "longevidade" que se identificou no ensaio de Fernando Mora Ramos –, fala-se dos poderes públicos, naturalmente, mas também dos teatros nacionais e, ainda que com discrição, da experiência do Teatro Nacional São João, da situação dos Teatros Municipais – "espécie de brindes oferecidos às autarquias sem que porém tivesse sido contratualizada a sua missão e a respectiva partilha de responsabilidade entre Estado central e local" (124-5) – e do "sector privado da criação artística" – "uma história feita de persistência, coragem pessoal, aventura estética, mas também de percursos erráticos, dificuldades extremas na estruturação de projectos a longo prazo, confinamento de métodos e práticas..." (126).

Um dos traços mais positivos e mais meritórios de todos os ensaios deste livro – uma quase directiva programática transversal a todos os discursos – é a forma directa e desassomburada como se abordam aspectos concretos da nossa realidade política na área da cultura, exemplarmente ilustrada no passo em que José Luís Ferreira afirma, a propósito dos sucessores de Manuel Maria Carrilho na pasta da cultura:

Cada um deles (...) seguiu um de dois caminhos: ou o desenvolvimento de um projecto excessivamente personalizado, cumprindo (ou, felizmente, não) um sonho plástico de modelação da realidade; ou então uma espécie de comissariado político tendente quase exclusivamente à menorização do estatuto e da função do Ministério e à aceitação passiva do discurso da crise. (129)

Tirando partido da sua vasta experiência internacional, na coordenação do Departamento de Relações Internacionais do TNSJ e, por consequência, na participação em importantes fóruns europeus e na organização desses mesmos fóruns entre nós, como aconteceu com o encontro "Teatro Europa", em 2007, José Luís Ferreira dedica a última parte da sua reflexão a um "estudo comparado", no qual convoca com pormenor as realidades dos sistemas francês, espanhol e finlandês, para poder concluir que não será "portanto por falta de exemplos que os sucessivos governos portugueses não encontram os caminhos de uma definição eficaz dos caminhos a percorrer e dos meios a envolver" (141).

Os outros dois ensaios, de Américo Rodrigues e de Manuel Portela, caracterizam-se pelo seu enfoque mais particular, mas não menos modelar na revelação de alguns problemas estruturais e outros atavismos mais ou menos constrangedores da presente realidade do sistema teatral português. (E por isso dizia atrás que, em minha opinião, o livro poderia ter ganho com uma outra organização, em que fosse mais claro o caminho do geral para o particular.) Sob o título bem explícito de "A descentralização. A rede. As políticas culturais", Américo Rodrigues – animador cultural, escritor, criador com interesses nas áreas da poesia sonora e da experimentação vocal e, neste contexto, sobretudo, programador experimentado que desde 2005 dirige o Teatro Municipal da Guarda – assina o texto talvez mais desassombrado – no conteúdo e no próprio tom e registo adoptados – sobre o "desanimador" panorama da descentralização cultural no nosso país:

São necessárias (...) políticas continuadas de afirmação e desenvolvimento de centros criativos por todo o país. Temos assistido é, exactamente, o contrário: existem equipamentos espalhados pelo país, mas escasseiam políticas claras que realizem na plenitude a descentralização cultural. (68)

É de uma nova realidade que Américo Rodrigues nos fala – uma realidade que estaria por completo ausente da proposta de "identificação" do teatro português ambicionada por Fernando Mora Ramos em 2000, quando ainda podia falar, com algum ressentimento, dos "deuses' programadores" (Ramos 2000: 8) –, de um território nacional no qual "floresceram como cogumelos (venenosos?) Teatros e Cine-Teatros de média e grande dimensão", que rapidamente deram origem a uma "Rede Nacional de Teatros e Cine-Teatros", muito embora o "nome "Rede" (...) não correspond[am] a nenhuma prática e, muito menos, a nenhuma política" (68, 69). Desassombradamente, repita-se, Américo Rodrigues insiste:

>

Cartaz do ciclo

Beckett no TAGV,

Teatro Académico Gil

Vicente, 15 a 25 de Maio

de 2006, desenho gráfico

de Joana Monteiro.

Diga-se desde já: a "Rede Nacional de Teatros e Cine-Teatros" não existe. É uma ficção alimentada por quem não quer assumir, de uma vez, por todas, as suas responsabilidades. A referência à putativa Rede fica bem em todos os discursos oficiais mas não passa de uma manipulação a que urge pôr fim. (69)

O autor desenrola uma espécie de lista de horrores, relativos a diversos aspectos, a saber: o modo como foi contratualizada a construção ou reconstrução destes espaços – "quase nada foi exigido às autarquias concorrentes à criação de um Teatro, em relação ao futuro: programação, gestão, manutenção, envolvimento da comunidade" (70) –, à própria projecção arquitectónica desses espaços, eivados, muitos, de "fragilidades estruturais" e "debilidades funcionais" (71), aos processos de nomeação dos seus responsáveis – "como não há directores artísticos (...) a 'programação' do espaço fica à responsabilidade de um vereador da cultura, cujos únicos critérios são saber se o espaço está disponível e se o 'artista' é conhecido da televisão" –, à sua programação – "de uma pobreza confrangedora: sem objectivos, em roda livre, sem qualquer identidade, sem acção pedagógica" – e à ausência de mecanismos de apoio para o seu regular funcionamento enquanto instrumentos que prestam um "serviço público". Para além de não haver uniformidade nos modelos de gestão, não há quaisquer plataformas de encontro entre programadores e directores artísticos destes teatros, em resumo, como a cidade do Porto muito bem sabe, não há quaisquer mecanismos susceptíveis de evitar que um destes teatros se transforme num "simple salão de festas, à mercê de vontades propagandísticas baseadas no entretenimento do povo" (85).

Depois de uma referência à *Red de Teatros de Castilla y León*, Américo Rodrigues refere-se em mais pormenor à experiência bem mais positiva do Teatro Municipal da Guarda, abordando múltiplos aspectos e alternativas ligados à gestão e programação destes espaços que alteraram "profundamente a paisagem cultural do nosso país" (97-98), para concluir, com o mesmo tom de urgência que atravessa todas estas quatro reflexões: "Do Ministério da Cultura e das autarquias esperamos que se entendam e que assumam as suas responsabilidades numa efectiva e qualificada descentralização cultural" (110).

O ensaio de Manuel Portela, personalidade ligada à Universidade de Coimbra que durante três temporadas apenas foi director do Teatro Académico Gil Vicente, intitulado "TAGV 2005-2008: Uma Experiência Interrompida", tem como principal foco um equipamento com a particularidade, justamente, de ser um teatro universitário, com uma existência e uma história bem



>

Cartaz do ciclo

Blake no TAGV,

Teatro Académico Gil

Vicente, 6 a 28 de

Novembro de 2007,

desenho gráfico

de Joana Monteiro.



anterior à dos Teatros Municipais, mas com alguns problemas tristemente semelhantes. Este é o texto mais palimpséstico, devido ao facto de o seu autor – de um modo, curiosamente, semelhante ao que adoptou Isabel Alves Costa para o seu relato muito pessoal da experiência do Rivoli Teatro Municipal até 2006 (Costa 2008) – alternar a sua reflexão mais actual, destinada a esta publicação, com a recuperação de diversos textos programáticos oportunamente elaborados para os materiais das actividades daquele teatro entre 2005 e 2008. Embora se assumia justamente como "um exercício de reflexão sobre gestão artística" (149), é um ensaio profundamente



< >

Ensaio de
Uma ilha na lua,
a partir de William Blake,
enc. José Geraldo,
Camaleão / Teatro
Académico Gil Vicente,
2007,
fot. Francisca Moreira.

informado por um conhecimento teórico e, por vezes, quase filosófico da cultura, o que o leva, por exemplo, a afirmar, quando reflecte sobre "o problema da coerência interna da programação quando pensada no contexto da reprodução cultural da sociedade", que:

De acordo com esta perspectiva, a lógica de programação não pode ser justificável apenas internamente, isto é, sem referência ao conjunto de factores de índole exógena que determinam – de forma aleatória, imprevisível, incontrolável e inconsciente – a forma e a função da programação. Aquilo que parece difícil de articular conceptualmente é a relação entre uma lógica interna, programática e auto-justificada, e uma lógica externa, não programável nem justificável. (...) Uma reflexão consequente sobre a função social da gestão artística implica portanto recontextualizar a intencionalidade programável (isto é, a intencionalidade enquanto estruturação de conteúdos e formas artísticas de acordo com critérios explicitáveis) não apenas na esfera de produção e recepção artística, mas na esfera mais lata dos modos de reprodução social, económica e política da sociedade. (156, 158-9)

Manuel Portela discute, com clareza, não só os processos de escolha de muitos dos programadores – "sem uma avaliação pública dos seus méritos absolutos e sem um projecto de gestão artística e de programação concreto" (162) –, mas também aspectos mais vastos da nossa realidade actual, como "o incremento geral da produção artística e cultural", a "aceleração dos ciclos de produção e recepção", sugerindo, por exemplo, que a "debilidade da educação artística da sociedade é um sintoma da desarticulação persistente entre política cultural e política educativa" (163).

Concentrando-se no caso concreto do Teatro Académico Gil Vicente, o autor demora-se no projecto delineado e posto em prática nas três temporadas entre 2005 e 2008, centrado numa tentativa de "redefinição do TAGV como teatro público universitário". Recorrendo inclusive a alguns intertextos – mais do que extratextos – iconográficos, como os cartazes dos ciclos dedicados a Samuel Beckett ou a William Blake e algumas fotografias de espectáculos, Manuel Portela tenta dar conta de um "modelo de programação universitária que alia programação e criação, criação artística e investigação científica, missão universitária e missão pública, ligando entre si as escalas local, nacional e internacional" (176). Nos domínios vários do teatro, do cinema, da música, do livro e da leitura, das exposições, da organização do trabalho, da comunicação com o público e das relações inter-institucionais, é todo um projecto sólido cuja descontinuação – ou "fracasso" – parece ter-se ficado a dever, uma vez mais, a decisões políticas indiferentes e

insensíveis à coerência e alcance de uma lógica programática. Como conclui Manuel Portela, e como conclui este livro, que "isso aconteça sem que a comunidade servida possa, de algum modo, intervir no processo diz muito acerca da debilidade do espaço público e da inaniidade da democracia, dentro e fora da universidade" (204).

Talvez não planeado, este é um modo poderoso e inquietante de terminar uma obra colectiva que, mais do que entrar certamente para a história da reflexão sobre teatro em Portugal – pela originalidade, seriedade, alcance e profundidade das reflexões registadas –, deveria funcionar, e esse será certamente o desejo dos seus autores, como despoletador de uma nova dinâmica de responsabilização, a nível da decisão política, sem dúvida, mas também a um nível mais alargado da não menos política consciência e participação colectiva. Trata-se, na realidade, de um conjunto de quatro ensaios que informam, tanto quanto inquietam, qualquer leitor, e muito em particular quando esse leitor se reconhece, de algum modo, como parte activa de um sistema teatral a cuja dinâmica de futuro não poderá nunca ser estranho.

P.S. Infelizmente, a leitura das perturbadoras declarações da actual responsável pela pasta da cultura do governo português, que se atreveu a falar na necessidade de combater o "sistema da subsídio-dependência" (*Público*, 24 de Março de 2010), confirma-nos que estas lúcidas reflexões não tiveram ainda o impacto desejado...

Referências bibliográficas

- COSTA, Isabel Alves (2008), *Rivoli: 1989-2006*, Porto, Edições Afrontamento.
- RAMOS, Fernando Mora (1998), "Editorial", *Teatro escrito(s): Revista de ensaio e ficção*, n.º 1: *Para que é que serve o teatro?*, Lisboa, IPAE e Livros Cotovia, pp. 9-13.
- (1999), "Editorial", *Teatro escrito(s): Revista de ensaio e ficção*, n.º 1: *Para que é que serve o teatro?*, n.º 2: *Está tudo bem com o teatro em Portugal?*, Lisboa, IPAE e Livros Cotovia, pp. 7-12.
- (2000), "Editorial", *Teatro escrito(s): Revista de ensaio e ficção*, Lisboa, IPAE e Livros Cotovia, n.º 3: *Teatro português: 'Pera onde is?'*, pp. 7-12.

Por um teatro da palavra transfigurada

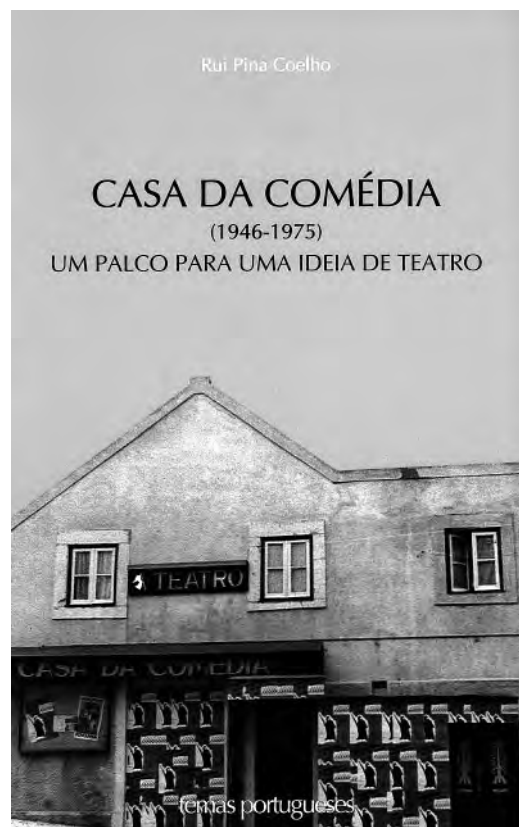
Fernando Matos Oliveira

Rui Pina Coelho, *Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro*, Lisboa, IN-CM, 2009, 325 pp.

O desencontro entre o teatro português e a modernidade é assunto frequentemente revisitado, com particular acuidade na primeira metade do séc. XX, período que de certa forma consagra e aprofunda a diferenciação do teatro relativamente às outras artes. O facto de esse momento coincidir com a emergência do cinema e com os movimentos modernistas confere outra visibilidade e outro dramatismo tanto à questão crítica da autonomia do teatro enquanto arte dotada de procedimentos próprios, como à sua relação com as questões de âmbito material e social. É este confronto entre o esteticismo modernista e a pressão heterónoma exercida por empresários e pelo público sobre o teatro, que por esta altura se reedita de modo especialmente agudo.

O livro de Rui Pina Coelho, intitulado *Casa da Comédia (1946-1975). Um palco para uma ideia de teatro*, sendo fundamentalmente um estudo de caso, persegue na sua primeira parte de modo invulgarmente sistemático a linhagem afirmativa e autónoma da cena entre nós. Os dois capítulos iniciais analisam a "formação" do ideário que haveria de enquadrar o trajecto da Casa da Comédia, recorrendo a um léxico que não deixa de traduzir a respiração modesta em geral atribuída à nossa modernidade teatral. O uso de expressões como "indicadores de uma inquietação", "tímidos indícios" ou "ideário de um mo(vi)mento" ilustra as várias versões deste estado de coisas.

A narrativa do encontro intermitente com o moderno organiza-se, assim, entre o levantamento dos "precursores" e a genealogia das "experiências" teatrais subsequentes. No grupo dos pioneiros contam-se iniciativas como o Teatro Livre, o Teatro Moderno, o Teatro da Natureza, Juvénia e Teatro Novo. O segundo grupo alinha colectivos que de algum modo prosseguiram este caminho, mas agora com uma componente reflexiva que se traduziria num processo ascendente de capacitação crítica, visível no trabalho do Teatro-Estúdio do Salitre, no Grupo Dramático Lisbonense ou no Teatro Experimental do Porto. Se a estes nomes juntarmos os Companheiros do Pátio das Comédias, o Grupo de Teatro Experimental e o Teatro d'Arte de Lisboa, eis como o livro de Rui Pina Coelho quase totaliza a narrativa do novo entre nós, no período anterior a 1974. As tentativas de adiantar a reforma da cena portuguesa seriam conduzidas justamente por personalidades como Fernando Amado, com o objectivo concreto de sintonizar o teatro com a arte e não tanto com os interesses imediatos do gosto dominante.



A primeira parte deste estudo encerra com uma secção intitulada "O ideário de um mo(vi)mento", oportunidade para uma síntese do esforço de renovação da actividade teatral em Portugal na primeira metade do séc. XX. Chegado a este ponto, o autor coloca-se em posição privilegiada para esclarecer, enfim, o sentido histórico do "experimentalismo" que a crítica tende a associar aos movimentos de renovação, precisando de forma reveladora o conceito e a sua propriedade descritiva. Mais do que um gesto de experimentalismo radical, como se poderia hoje imaginar, trata-se sobretudo de nomear o trabalho de todos quantos pretenderam "fazer teatro com seriedade", como se depreende da seguinte conclusão: "A busca da simplicidade formal, a moralização da classe profissional, a não subjugação a interesses comerciais, a reivindicação da figura do encenador, a subordinação ao texto, intuídos didácticos, o regresso à essência do teatro, tudo isto enquadra os projectos experimentais que tentam pôr o teatro português a par com o moderno teatro europeu" (p. 88).

Este é também o contexto da cultura teatral que caracteriza o trajecto de Fernando Amado, tema abordado

na segunda parte do estudo. Abre-a um capítulo sobre o "ideário teatral" do encenador, tal como se apresenta delineado na obra ensaística conhecida (entretanto reunida no volume intitulado *À boca de cena*) e na sua escrita dramática de cariz metateatral, com destaque para *A caixa de Pandora*, justamente entendida como uma "peça-manifesto". A influência de Pirandello, tão impressiva em inúmeros autores deste período, entre Almada Negreiros, João Pedro de Andrade e José Régio, explicita em Fernando Amado não apenas a referida "reivindicação" de modernidade, mas ainda o desejo de pensar o teatro e a sua forma de comunicação; a metateatralidade é sempre de algum modo um sinal de reflexão sobre o teatro enquanto aparato expressivo, ou seja, sobre o *medium* propriamente dito.

A Caixa de Pandora demoniza portanto todas as formas de mercantilismo teatral, afirmando a liberdade do teatro e a sua fidelidade única à arte. Fernando Amado entende que a defesa da palavra encenada e da autonomia do teatro relativamente aos interesses comerciais seria reconhecida pelo público, a quem vinha sendo negado o contacto verdadeiro com a imaginação. Num interessante diálogo com Almada Negreiros, publicado originalmente em 1951, apesar de reconhecer a existência de "amadores de boa-vontade", culpa o público pelo alheamento em relação à arte moderna e censura os críticos pela falência da sua função mediadora, necessária à compreensão da arte contemporânea (cf. Amado 1999: 57-87). Mas o caminho a cumprir para o reencontro com a arte, nomeadamente com a arte do teatro, apenas se poderia cumprir, de facto, por via da experiência e da convivência persistente com o palco, sem mais concessões.

Como Rui Pina Coelho bem demonstra nesta monografia, a Casa da Comédia é precisamente o espaço que Fernando Amado concebeu para officiar o teatro, para acolher e celebrar a conversão dos amadores que se pretendia multiplicar. Apresentada pela primeira vez de modo sistemático, esta missão cumpre-se diversamente ao longo das três fases em que se estrutura a vida da Casa da Comédia: a experiência inaugural no Teatro do Ginásio (1946-1947); o período áureo sob a direcção artística de Fernando Amado (1962-1965); a abertura posterior do projecto original, beneficiando da colaboração de nomes que haveriam de contribuir para o avanço do teatro independente português até à Revolução (1966-1975).

Ao longo deste período, o posicionamento teatral de Fernando Amado confirma-se a cada texto, prólogo ou encenação. O privilégio da "palavra transfigurada" manifesta-se ainda a cada opção de reportório, como é manifestamente o caso do texto incluído no "Programa da Temporada Inaugural de *A Casa da Comédia*", onde a

figura oracular de Pascoais testemunha a sintonia de Amado com a transcendência da palavra e com a sobredeterminação autoral do Poeta, tomado no seu sentido clássico, como estando acima dos géneros e dos discursos. É este regime de superintendência da palavra escrita que o faz desmerecer escolas e tendências, numa atitude próxima do modernismo presencista, que colocava a literatura "viva" igualmente acima de toda a letra em estado de submissão mundana.

Daí que o teatro fosse para Fernando Amado muito mais do que divertimento ou púlpito arregimentado. O que possamos chamar função social do teatro radica, como sugere Rui Pina Coelho, num humanismo fundacional que tende a praticar a "apologia explícita da arte e da cultura" (p. 129). Da leitura deste volume dedicado à Casa da Comédia sobressai o entendimento do teatro como celebração humana, apontando para o reencontro essencial com as coisas do espírito. Ao verbo transparente do chamado "teatro de bilheteira", opõe-se assim a prosa resistente e misteriosa do *Verbo escuro* que encena na temporada de 1963. Data também deste ano a reflexão dedicada "Aos que amam o teatro", ocasião para o encenador nos adiantar uma breve e rara confissão programática: "Queremos contribuir (veja-se nisto um programa) para que de facto o texto duma obra teatral mereça o título que tecnicamente em toda a parte o define: Poema. O que, de resto, bem longe de pressupor devaneio, evasão, implica ao contrário a necessidade da expressão dramática directa, entre risos e prantos..." (Amado 1999:180).

O livro encerra com mais de uma centena de páginas de natureza documental, reunindo todo o repertório da *Casa da Comédia*, respectivos textos e autores, fichas artísticas dos espectáculos, o elenco de actores que por lá passaram, bem como uma antologia fotográfica de encenações posteriores a 1962. No seu todo, este estudo de Rui Pina Coelho, além das qualidades referidas, sendo originalmente uma tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, faz justiça ao trabalho persistente que tem vindo a ser desenvolvido pelo Centro de Estudos de Teatro em prol da memória do teatro em Portugal.

Referência bibliográfica

AMADO, Fernando (1999), *À boca de cena*, Lisboa, Et etc.

Figurações identitárias da Irlanda em palcos portugueses

Maria Helena Serôdio

Paulo Eduardo Carvalho, *Identidades reescritas: Figurações da Irlanda no teatro português*, Porto, Afrontamento / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2009, 607 pp.

Em tempo de facilismos académicos e consequentes despromoções curriculares que prosperam ao abrigo dos acordos de Bolonha, são de assinalar os trabalhos que, remando contra essa actual viciação, recolocam na dissertação de doutoramento a exigência de uma investigação aprofundada e de uma exegese crítica às matérias a tratar. E esse foi o ponto de partida para este volume que Paulo Eduardo Carvalho agora deu à estampa, depois de o apresentar – como dissertação de doutoramento – à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. E nisso a FLUP está de parabéns ao sinalizar para o exterior o tipo de trabalhos académicos que suscita e promove, bem como a elevada qualificação dos seus professores.

Neste caso, porém, uma outra questão se torna evidente ao provar como, no campo dos estudos de teatro (que este trabalho também habita), a investigação – para se cumprir da melhor forma – não dispensa o conhecimento próximo das realidades artísticas a estudar, evitando assim o discurso *ex cathedra* do observador que permanece no recato do seu puro academismo. De resto, já em 1993, quando Paulo Eduardo Carvalho apresentara a sua tese de Mestrado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – *A história do território da imaginação: A Irlanda de Brian Friel e Field Day* – era já evidente a sua sedução pela consequência a que obriga o texto dramático, pelo que não foi surpresa vê-lo pouco depois – a convite de José Peixoto – envolvido na preparação do espectáculo *Traduções*, sobre texto de Friel – que entretanto traduzira – e que se apresentou em 1996 no Centro Cultural da Malaposta em encenação de Antonino Solmer.

É público, entretanto, o que tem sido o plural trajecto do tradutor, dramaturgista, crítico de teatro, ensaísta e, mais recentemente, encenador Paulo Eduardo Carvalho – com mais de trinta traduções suas que subiram já à cena – e com uma vasta obra crítica sobre teatro de onde se destacam não apenas os muitos artigos publicados sobre textos, traduções, autores e espectáculos, mas também entrevistas, recensões e conferências. De entre os muitos trabalhos publicados, merece especial destaque, naturalmente, o seu exemplar estudo de grande fôlego, *Ricardo Pais: Actos e variedades*, saído em 2006 com a chancela da Campo das Letras.



É também notória a sua insaciável curiosidade para averiguar de perto o que se publica em teatro (e sobre teatro) na Irlanda, o centro electivo do seu gosto e devoção, que, todavia, não o dispensa do interesse também pelo teatro inglês e norte-americano, e, enfim, em abono da verdade, pelo italiano (que também traduz) e português, entre, afinal, muitos outros que estuda, traduz, prefacia ou critica. E essas deambulações – sempre acompanhadas de reflexões interrogativas e análises circunstanciadas – garantem o apurado olhar crítico e a capacidade interpelativa com que atravessa textos, traduções, realizações cénicas, registos interpretativos e consequências de sentido cultural e político que o contexto teatral imprime às (e recebe das) criações cénicas.

Por todas estas razões – cumulativamente – este estudo constitui por si só um marco importante, decisivo mesmo, do que tem sido a transformação entre nós do pensamento e da escrita sobre teatro. Porque, embora esta obra tenha tido o seu epicentro no espaço universitário, ela revela ser um modelo exemplar que necessariamente se colocará a todos os que hoje desejem estudar o teatro nas suas múltiplas dimensões, atravessando

necessariamente o campo da criação artística. E que, por isso mesmo, se oferece num efectivo transbordamento de saberes, sentidos e interrogações.

É assim que, com um título que resume todo um programa de estudo – *Identidades reescritas: Figurações da Irlanda no teatro português* –, este livro compagina o campo dos estudos irlandeses com um alargamento de perspectivas, derivando para novas inquirições, firmando outros nexos, extravasando para distintos contornos disciplinares, respondendo, enfim, a exigências mais vastas da nossa contemporaneidade. Trata-se de equacionar a possível definição de uma especificidade identitária (em termos “nacionais” da Irlanda), que terá recebido contornos plurais nas várias reformulações tradutórias, dramaturgias e cénicas que em Portugal se fizeram. E nessas reescritas discursivas e teatrais estarão presentes formas de posicionamento linguístico, cultural e político que o Autor aqui se propõe apreciar.

Paulo Eduardo Carvalho parte assim de uma problemática que alguns dos mais profundos conhecedores das matérias irlandesas declaram ser incontornável, como é o caso de Christopher Murray:

A identidade é [...] o menos motivador dos temas em termos do sucesso internacional e comercial. E, contudo, por mais entediante que possa ser para os estrangeiros, os irlandeses, devido a legítimas razões históricas, têm de estar sempre a mexer na ferida da identidade nacional. É uma obsessão, da qual tem resultado alguma da nossa melhor literatura (Cit. p. 547)

Ao fazê-lo, Paulo Eduardo Carvalho integra – inteligentemente e de forma especular – o que em Portugal será também um factor de contínua perplexidade, só que as mais das vezes denegado. Nesse sentido, é importante ter sinalizado o que foi correspondendo aos tempos políticos que atravessámos desde 1956, altura em que se inaugurou entre nós a atenção à dramaturgia irlandesa em palcos portugueses (de que o autor justamente retira Oscar Wilde e Bernard Shaw), passando pelas últimas três décadas em que o interesse pelas matérias da Irlanda cresceu exponencialmente. Assim, ao longo deste estudo, vão sendo enunciadas e interpeladas as questões da censura anterior ao 25 de Abril de 1974 e as razões mais de ordem estética e cultural que foram marcando as opções tradutórias desde então.

O livro apresenta-se, pois, como um exercício exaustivo e competente de uma inequívoca multidisciplinaridade, pressupondo pesquisas, saberes, análises e avaliações que

atravessam os campos disciplinares da história, da cultura, da literatura dramática, do cinema, dos estudos de recepção, da iconografia, dos estudos de teatro, do comparatismo, dos estudos de tradução e, como é evidente, da história do teatro em Portugal. E vem, felizmente, acompanhado por um importante e expressivo caderno de imagens em extra-texto de 16 páginas, reproduzindo 54 fotografias de espectáculos.

Neste vasto conjunto de parâmetros e particulares requisitos, de que o livro dá prova eloquente de os adoptar e a eles corresponder, não posso deixar de destacar a necessária atenção – e capacidade analítica – ao que se faz hoje em teatro em termos de estéticas professadas, condições de produção, competência interpretativa, a partir das quais Paulo Eduardo Carvalho faz derivar a aferição de sentidos e valores que se manifestam nestas figurações da Irlanda identificadas no teatro português.

Na organização deste livro, destaca-se um primeiro patamar – a parte primeira – onde se enunciam perspectivas teóricas e históricas num plano mais geral, e uma segunda parte – a mais longa – em que se verifica uma repartição dos autores a estudar por três agrupamentos “geracionais” reportados a significativas metáforas espaciais. É assim que “territórios, urbanidades, ruralidades, aproximações, encontros”, são palavras recorrentes. Aparece-nos primeiro o “mundo ocidental” (de Yeats, Synge e O’Casey), depois a “desterritorialização” referida a Samuel Beckett, e, por fim, os “novos mundos” que compreendem as dramaturgias de Brian Friel, Frank McGuinness, Marie Jones, Martin McDonagh, Conor McPherson e Mark O’Rowe, entre outros.

Desta forma, e numa feliz intercepção de espacialidades e cronologias, o livro joga, de forma inteligente, numa contaminação possível da matéria das figurações de que trata.

É também relevante o facto de se estabelecer um razoável equilíbrio entre as páginas dedicadas a cada autor – na estratégia de amostragem que adoptou – e, no caso de Beckett, a opção por focalizar a peça que teve maior fortuna tradutória e cénica em Portugal: *Waiting for Godot*.

O estudo comparado, a que procede, não apenas revela uma apreciável finura de análise, como se apresenta com uma salutar intenção “pedagógica” no que diz respeito ao tipo de apreciação crítica que faz das estratégias de tradução. Estas apresentam-se em termos de uma oposição: de um lado do eixo, a “aculturação” (ou seja: domesticação, assimilação, eclipse de alteridade, etc.), do

> *Molly Sweeney*, de Brian Friel, enc. Nuno Carinhas, Ensemble Sociedade de Actores, 1999 (Emília Silvestre) fot. João Tuna.

outro, a tradução distanciadora, resistente, estrangeirante (cito de várias páginas e em contextos e formulações teóricas diferenciadas). Estas são questões cruciais para definir as opções em confronto (ou em alternativa) e que se tornam visíveis em culturemas (p. 23) como: a localização geográfica (os topónimos, por exemplo), os conceitos políticos, as realidades históricas, os sistemas de crenças, os universos artísticos, as especificidades do quotidiano, os idiolectos, etc. Enfim, aquilo que Paulo Eduardo Carvalho identifica como sendo as formas de negociação da "alteridade", ou seja, da reconfiguração textual e cénica dessa Irlanda – que os dramaturgos irlandeses enunciaram – mas que é refeita entre nós pelo tradutor, pelos criadores em cena (encenador, cenógrafo, figurinista, músico...), pelos actores em palco, pela crítica publicada e mesmo pela recepção do público. E esse é um campo que o autor percorre minuciosamente e que analisa nos seus efeitos e consequências para refigurar a Irlanda em português.

A deambulação por estes territórios dramáticos permite também articular "histórias" (da História da Irlanda e de Portugal), usando um acervo de informação que integra uma vasta bibliografia nacional e internacional – que é aqui convocada, escrutinada e avaliada com indiscutível pertinência –, e a que adiciona uma listagem de espectáculos feitos em Portugal sobre autores irlandeses, bem como dados recolhidos na Torre do Tombo (do espólio das actividades censórias do Estado Novo), no Museu Nacional do Teatro, em arquivos diversos, junto de companhias e de teatros, em periódicos, mas que não dispensou também a interpelação directa a fazedores de teatro.

E este é um valor acrescentado à reflexão que o livro organiza: pensar e escrever sobre teatro, com a experiência de quem sabe também estar do lado dos fazedores, num protestado e assumido agenciamento artístico e teatral: na tradução de peças (e já são muitas as que assegurou e que felizmente, em grande parte, têm sido publicadas), na consultoria dramaturgical junto de companhias, no acompanhamento (e realização) de encenações, na interpelação crítica a criadores, entre outras tarefas a que não se exime.

E ao fazê-lo, o estudo, que apresenta, consegue – a meu ver – conciliar o rigor conceptual (de quem conhece a teoria e a sua reformulação "no terreno" teatral) e a consistência argumentativa. Para além dessa indefectível competência, há ainda a assinalar neste livro um estilo claro, que se torna acessível mesmo a leitores não especializados.



Pelo seu protagonismo no estudo e reflexão sobre a dramaturgia irlandesa quer do ponto de vista da tradução, quer do ponto de vista da sua refração em palcos portugueses, Paulo Eduardo Carvalho presta a todos nós – que gostamos de teatro e nos preocupamos com a cultura e o teatro portugueses – um serviço louvável por aquilo que nos traz daquele outro território que ele prova tão bem conhecer nos seus contornos geográficos, históricos e simbólicos.

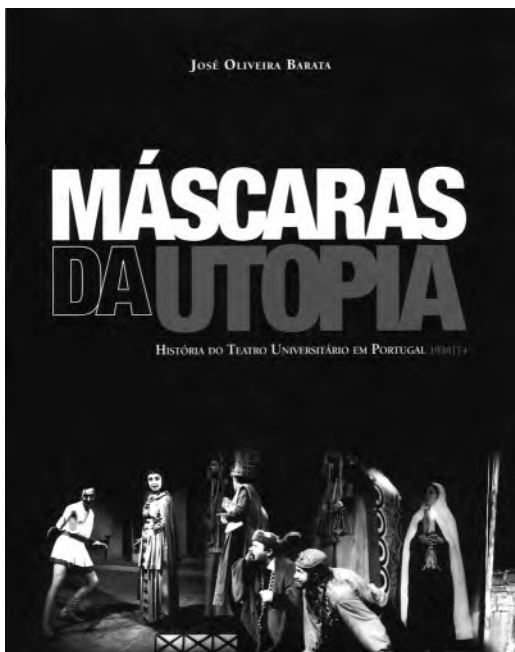
Pelo que termino citando Nicholas Grene da p. 545 deste livro:

Pode acusar-se a dramaturgia irlandesa de ser antiquada, palavrosa, conduzida por fórmulas, propagando as suas imagens da Irlanda como uma espécie de turismo cultural para os mercados interno e de exportação (...) [mas] no contexto da cada vez maior mesmidade do capitalismo global e do vazio da postura pós-modernista, a dramaturgia irlandesa, na sua diferença ostensiva e na intensidade do seu empenhamento político, ainda se mostra capaz de produzir verdadeiros efeitos teatrais.

E julgo perceber neste livro de Paulo Eduardo Carvalho um efeito paralelo no que diz respeito ao estudo do teatro aqui ou em qualquer outro lugar do mundo em que o teatro seja valorizado e aceite como uma importante respiração cultural e artística que configure uma identidade colectiva. Porque o teatro, ainda que habitado por contradições e conflitos, aponta para – e consubstancia na pluralidade das suas articulações gregárias – aquele que é o nosso horizonte humano. Que o autor soube aqui interpelar de forma atenta e cativante.

Compromissos éticos e inquietações estéticas

Paulo Eduardo Carvalho



José Oliveira Barata, *Máscaras da utopia: História do teatro universitário em Portugal, 1938-74*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, 394 pp.

O estudo mais recente de Graça dos Santos, *O espectáculo desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)* (2004), tem a virtude de consagrar um capítulo ao teatro universitário. Acrescente-se, pela sua singularidade e interesse iconográfico, a iniciativa coordenada por Sílvia das Fadas, Vânia Álvares e Joana Maia, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos* (2006), que reúne diversos testemunhos de participantes activos na aventura daquele importante agrupamento coimbrão. Seja como for, além das já referidas dificuldades no acesso a alguma desta informação, haverá ainda que reconhecer, na maior parte dos casos, a sua condição lacunar, imprecisa e, sobretudo, descontextualizada.

A partir de Maio de 2009, qualquer leitor interessado passou a dispor do tratamento sistemático realizado por José Oliveira Barata, sob o título sugestivo de *Máscaras da utopia* e o subtítulo mais esclarecedor de *História do teatro universitário em Portugal, 1938-74*. São 394 páginas de riquíssima informação, tratada com rigor e amplo entendimento teórico e histórico, acompanhada por cerca de 275 reproduções de materiais vários (entre fotografias de espectáculos, programas, cartazes e outros documentos) e dois anexos (uma cronologia dos espectáculos e uma lista, "forçosamente incompleta", de participantes no teatro universitário). O livro integra ainda uma bibliografia que funciona como instrumento de pesquisas futuras, ao mesmo tempo que dá conta do extraordinário labor associado a este empreendimento: para além do próprio espólio pessoal do autor – que terá funcionado como uma "importante base de trabalho" – e da consulta de obras impressas, terá sido necessária uma intensa pesquisa em arquivos e bibliotecas – percorrendo relatórios de actividades, folhas informativas, textos teóricos para informação interna, comunicados, correspondência, críticas de jornais e revistas, os processos da censura prévia –, tudo isto completado com o recurso a fontes orais, incluindo entrevistas a 42 pessoas. Como o próprio autor esclarece, este é um objecto de ingrata fixação:

Comece-se pela evidência dos factos: quem, em Portugal, até há poucos meses, quisesse saber algo de mais desenvolvido e fundamentado sobre a contribuição dos agrupamentos universitários para a história do nosso teatro durante uma parte significativa do século XX, onde é que se poderia dirigir, que materiais é que poderia consultar? Claro que já poderia dispor de alguma informação através da consulta da CETbase (<http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>), mas para uma apresentação mais sistematizada e crítica do muito que se fez e de como se fez teria de se limitar a materiais de muito difícil acesso, como por exemplo: o capítulo que Carlos Porto consagra ao teatro universitário no primeiro volume da sua valiosa recolha de textos críticos publicada em 1973, *Em busca do teatro perdido*, e as observações que o mesmo crítico dedica ao assunto tanto em "Entre la renovación y la dictadura", a sua contribuição sobre Portugal para *Escenários de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamerica* (1988), organizado por Moisés Perez Coterillo, como no capítulo "Outro teatro", do seu estudo *O TEP e o teatro em Portugal: Histórias e imagens* (1997). Qualquer uma das histórias do teatro português, como as de Luciana Stegagno Picchio, Luiz Francisco Rebello, o próprio José Oliveira Barata, António Tabucchi ou Duarte Ivo Cruz, só referem esta realidade de forma passageira.

[A] vida dos vários de teatro universitário perde-se no amontoado de folhas policopiadas, programas dispersos, notas pessoais que esclarecem a (organizada) anarquia da produção dos espectáculos,

>

Medeia,

de Eurípidés,

direcção artística

de Paulo Quintela, TEUC,

Teatro Avenida, Coimbra,

1955 (Matos Godinho

e Lídia Vinha).

nos amarelecidos rolos de cartazes que alguns ainda guardam como recordações, ou ainda num fundo iconográfico disperso e raramente datado. (36)

Máscaras da utopia apresenta uma estrutura irrepreensível: depois de dois momentos introdutórios destinados a perspectivar teórica e historicamente o papel do teatro universitário, bem como a conjuntura propiciadora de novos interesses entre a comunidade académica, surge uma longa parte ocupada por capítulos dedicados ao tratamento individualizado dos diversos agrupamentos que fizeram a história do nosso teatro universitário: TEUC, TUP, CITAC, Cénico de Direito, o Grupo de Teatro da Faculdade de Letras, bem como outras "existências efémeras". Segue-se, depois, a consideração particularizada das publicações de alguns destes grupos, com destaque para os "boletins", as actividades culturais por eles promovidas e ainda os festivais e ciclos de teatro. Por último, destaca-se o nefasto constrangimento desempenhado pelos mecanismos censórios (incluindo uma lista das peças enviadas à censura pelos grupos de teatro universitário) e, em sentido contrário, o apoio decisivo assegurado pela Fundação Calouste Gulbenkian, "a instituição cultural que", como se diz logo no prefácio, "mais fez pelo teatro universitário em Portugal" (11) – o que amplamente justifica que, em boa hora, esta mesma instituição tenha chamado a si a responsabilidade pela edição da obra.

Para lá da muita informação mais pormenorizada e da identificação de muitos dos agentes mais activos nestas aventuras, e entre os diversos aspectos absolutamente cativantes deste estudo, registre-se o modo como José Oliveira Barata atende com idêntica atenção, rigor e, acrescente-se, agudo sentido histórico e crítico, à dupla valência de compromisso político e de "inquietação estética" que acompanhou o trabalho de muitos dos grupos aqui estudados:

Ao contrário do teatro comercial que quase ignorava a importância e a qualidade estéticas, muitos dos que militaram no Teatro Universitário viam essa participação na vida teatral como militância cultural, não descurando, antes exibindo como novidade no mundo teatral português, os seus compromissos estéticos, em ligação com rigorosas propostas éticas. (21)

O autor ajuda-nos também a perceber a emergência da actividade pioneira do TEUC no quadro das movimentações europeias, com destaque para as experiências francesas, espanholas e alemãs, esclarecendo o modo como, afastando-se das iniciativas de "teatro escolar" e da "récita académica", o teatro universitário consegue então sair da universidade para inscrever a sua acção no contexto mais vasto da sociedade civil. Sempre atento às particularidades do sistema político português em que se inscreveram tais experiências, José Oliveira



Barata ocupa-se, ainda antes de estudar a história do TEUC, das iniciativas dos "círculos universitários" sob a égide da Mocidade Portuguesa, em cujo âmbito o teatro era entendido como "instrumento de educação integral", e também do modo como a experiência do Teatro Universitário de Lisboa, ao qual chegou a estar ligada a figura de Fernando Amado, já nos anos cinquenta, se afasta do "tradicional caminho seguido pelos teatros subordinados aos ditames da Mocidade Portuguesa; desde logo pela recuperação de uma modernidade que, ficando-se embora pelo rigor formal, colocava no palco novas alternativas estéticas, novos autores portugueses e

estrangeiros" (67-68). Numa mesma linha de preocupação está, por exemplo, o tratamento das relações entre o TEUC e o regime do Estado Novo, isto é, as diversas tentativas que se foram sucedendo de "colar a actividade do grupo ao plano ideológico do regime" (99).

Compreensivelmente, de entre os muitos casos estudados, destaca-se a atenção concedida ao percurso do TEUC e, mais tarde, do CITAC, os agrupamentos de Coimbra. No primeiro dos casos, é com paciente pormenor que se explica e explicita a génese do grupo, a sua inscrição no ambiente académico coimbrão, as influências formadoras da direcção artística assegurada por Paulo Quintela e a própria novidade trazida pelo Teatro dos Estudantes da Universidade Coimbra: "novos intérpretes, repertório entusiasticamente vivido e interpretação despida dos vícios e convencionalismos adquiridos" (93), com destaque para o rigor na compreensão dos textos e uma nova forma de dizer que contrastava com a declaração tonitruante que ainda dominava a prestação de muitas das principais figuras do teatro português. O autor acompanha as fases sucessivas por que passou a vida do grupo, destacando contribuições menos reconhecidas como, entre outras, as de Manuel Deniz-Jacinto ou Arquimedes da Silva Santos, mas esclarecendo também o decisivo, embora complexo, papel nuclear de Paulo Quintela, determinante no movimento de redescoberta e divulgação da dramaturgia vicentina, dos clássicos portugueses e do legado trágico grego, capaz de um justo entendimento de que o texto dramático não se poderia esgotar no seu estudo enquanto texto literário, antes exigindo o desafio do palco, mas igualmente incapaz de se abrir a uma abordagem dramaturgicamente e cénica menos dominada pela "sacralidade textual", e que, em alternativa, fosse mais ousada e imaginativa, como aquela que viria a ser praticada por Victor Garcia.

O encenador argentino acabará, com justificada justiça, por emergir como o grande protagonista da actividade empreendida pelo CITAC:

O sopro inovador de Victor Garcia fortalecera o grupo e soubera transmitir a todos os que com ele trabalhavam uma revolução nos tradicionais métodos de produção que se traduziam pela valorização do espaço cénico e da construção de um universo simbólico onde o texto e a maneira como era dito constituíam um sublinhado coral para tornar mais eficaz a poeticidade espectacular. (131)

Sempre atento ao quadro mais vasto do sistema teatral português em evolução, embora hesitante, é com singular pertinência que José Oliveira Barata destaca, nos primeiros anos de funcionamento do CITAC, a influência modelar do exemplo do TEP e de António Pedro ou o impacto mais tardio do Teatro Moderno de Lisboa. Depois de referir as contribuições de Luís de Lima, Jacinto Ramos e Carlos Avilez – cada um deles, a seu modo, responsável por importantes gestos de renovação, fosse a nível do repertório

ou dos procedimentos cénicos –, o autor demora-se no trabalho de Victor Garcia, cuja presença "marcaria de forma assinalável a vida do CITAC e determinaria um dos momentos mais altos da influência da experiência inovadora do Teatro Universitário no panorama do teatro português" (196).

Tal como José Oliveira Barata convincentemente esclarece, o CITAC tornou-se o intérprete privilegiado das teorias de Victor Garcia e da sua "genialidade demiúrgica" justamente por ter funcionado como uma espécie de "privilegiado laboratório onde testava a eficácia das suas arrojadas propostas cénicas" (203). As contribuições seguintes de Ricardo Salvat e, particularmente, de Juan Carlos Oviedo, não terão conseguido manter o mesmo nível de riqueza artística.

Encontram-se ainda no livro valiosos estudos sobre outros importantes agrupamentos que não de Coimbra: o Teatro Universitário do Porto, outro exemplo de um grupo que, sob a inspiração inicial de Hernâni Monteiro, emerge devido ao entendimento do teatro universitário como "mais um elemento de uma pedagogia que devia sair da sala de aula e estender-se à comunidade" (149) e em cuja actividade se destacará a presença de Correia Alves que, vindo da tradição do TEUC, se abrirá aos ensinamentos de António Pedro, nomeadamente na renovação dos repertórios, com uma influente abertura ao teatro realista norte-americano; o Grupo Cénico da Associação de Estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, apostado em "ser alternativa ao modelo de organização do teatro comercial" e em "propor um repertório que mostrasse às plateias portuguesas novas tendências da dramaturgia mundial" (220), no qual se registam as contribuições de Malaquias de Lemos, Fernando Midões, Fernando Gusmão, Luís de Lima e Adolfo Gutkin; a breve aventura do Teatro Académico da Universidade de Lisboa; e, finalmente, o Grupo de Teatro da Faculdade de Letras, caracterizado por um "mais evidente compromisso com a militância político-académica" (248), com um destaque natural para a produção já histórica de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, em 1969, dirigida pelo jovem, então com 19 anos, Luís Miguel Cintra – e que Maria Helena Serôdio já havia evocado no seu estudo sobre o percurso do encenador, *Questionar apaixonadamente: O teatro na vida de Luís Miguel Cintra* (2001).

Em "Existências efémeras", o autor ocupa-se do Grupo Cénico da Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico e do Grupo Cénico de Medicina, enquanto que reserva um revelador apontamento para a Oficina de Teatro dos Estudantes de Coimbra, uma experiência de "militância cultural de oposição ao movimento estudantil de esquerda", claramente marcado por um assumido pensamento da direita nacionalista, no entendimento de José Oliveira Barata. Tal como atrás já se adiantou, as considerações finais dedicam-se à importância dos boletins

>
O grande teatro do mundo,
 de Calderon de La Barca,
 enc. Victor Garcia, CITAC,
 no Mosteiro de Alcobaça,
 1968.



>
Volpone,
 de Ben Jonson,
 enc. Adolfo Gutkin,
 Cénico de Direito,
 Teatro Politeama,
 Lisboa, 1969.

publicados por alguns destes grupos, como o CITAC e o TUP, relevantes exemplos da "escassa bibliografia portuguesa disponível para quem se interessava pela crítica e teoria teatrais" (279), bem como às suas actividades culturais e ainda aos festivais e ciclos de teatro: "Os ciclos de teatro [organizados pelo CITAC] fizeram parte do grande colectivo cultural da Coimbra resistente ao obscurantismo cultural do país, impondo-se pela coerência na escolha dos espectáculos" (305).

O autor reserva ainda um merecido destaque à "lógica persecutória" da censura – o "estudo global e aprofundado do papel que as instituições censórias do Estado Novo desempenharam revelará como era complexa a teia opressora, nem sempre redutível a decisões tomadas por cegueira, estupidez ou ignorância" (324) – e ao papel de "verdadeiro Ministério da Educação e da Cultura" desempenhado pela Fundação Calouste Gulbenkian:

No Portugal salazarista e caetanista, o apoio cultural da Fundação Calouste Gulbenkian foi uma constante. O papel desempenhado no reforço das estruturas logísticas e técnicas, através da atribuição de subsídios à produção de espectáculos, contratação de encenadores (portugueses e estrangeiros), deslocações a Festivais Internacionais, apoio a publicações pontuais ou a iniciativas de extensão cultural promovidas por grupos de teatro universitário, acabaria por alargar-se às três universidades. (332)

Num estudo com esta amplitude e ambição, é natural que sobrevivam pequenas incoerências ou inconsistências, de que é exemplo a que dá conta do facto de o CITAC, pela mão de Santos Simões, ter produzido *Cavalgada para o mar*, de J. M. Synge (e o nome do dramaturgo irlandês surge grafado de diferentes maneiras ao longo do texto), muito embora, mais adiante, este espectáculo não apareça referido na cronologia dos espectáculos, o primeiro dos anexos. Ou ainda, a propósito do mesmo texto, a ausência, nessa mesma cronologia, de uma referência à produção pioneira do TUP, em 1956, sobre a qual se encontra informação avalizada em *Teatro moderno: Caminhos e figuras*, de Luiz Francisco Rebello, co-tradutor da peça, aparecendo esta produção remetida para o ano de 1961. (A propósito: a fotografia que surge reproduzida na página 155, com a legenda "Cena de *O meu coração vive nas terras altas*, encenação de Correia Alves", corresponde, na verdade, à última cena dessa produção do TUP, em 1956, de *Cavalgada para o mar*, a acreditar na informação



pessoalmente fornecida, mais uma vez, por Luiz Francisco Rebello.) Mas como, nas palavras do autor, a "documentação reunida não foi tida como 'monumento' intocável e fixado de agora em diante como o repositório de toda a verdade" (23), entre um tal volume e uma tão grande complexidade de informação, muito ainda haverá, certamente, a aperfeiçoar e a ajustar.

Mais lamentável é que os serviços editoriais da Fundação Calouste Gulbenkian não tenham sido mais cuidadosos na revisão do texto, desse modo evitando um número indesejável de erros tipográficos, e que não tenha sido possível encontrar uma solução gráfica mais feliz, tanto a nível da escolha do papel como da reprodução e inserção gráfica das muitas dezenas de fotografias que enriquecem este estudo. Igualmente questionável é a opção do autor em manter na língua original muitas das citações em línguas estrangeiras, opção que, embora ainda aceitável em trabalhos académicos, não se justifica em obras que se dirigem a um público mais alargado.

Naturalmente, nenhuma destas observações põe em causa ou diminui o valor deste trabalho literalmente extraordinário, que vem preencher uma das mais nossas gritantes lacunas historiográficas, desse modo contribuindo para um mais correcto e amplo conhecimento do teatro português do século XX. Na sua experimentada e fundada articulação de pesquisa, rigor histórico e espírito crítico, *Máscaras da utopia* é a demonstração modelar do que ainda há de entusiasmante para se fazer e para se conhecer. Espera-se ainda que este trabalho possa ser estímulo suficiente para prosseguir, para lá de 1974, o estudo sistemático do percurso subsequente de alguns dos agrupamentos cuja génese e primeira história são, nesta obra, tão eloquentemente traçadas.



Publicações de teatro em 2009

Lista compilada por Sebastiana Fadda

Peças originais (ou volumes de peças) em primeira edição

- AA.W., *Palcos: Palcos novos, palavras novas* (*Coro dos maus alunos*, de Tiago Rodrigues; *Nós numa corda*, de Miguel Castro Caldas; *Refuga / Fugee*, de Abi Morgan, trad. Francisco Frazão), Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos / Culturgest, 2009.
- ÁVILA, Norberto, *Algum teatro* (vol. I: *As histórias de Hakim, A paixão segundo João Mateus, As cadeiras celestes, O rosto levantado*; vol. II: *Viagem a Damasco, Do desencanto à revolta, Os deserdados da pátria, Florânia ou a perfeita felicidade, D. João no jardim das delícias*; vol. III: *Magalona Princesa de Nápoles, O marido ausente, As viagens de Henrique lusitano, A donzela das cinzas, Uma nuvem sobre a cama*; vol. IV: *Arlequin nas ruínas de Lisboa, Os doze mandamentos, Fortunato e TV Glória, O Café Centauro, Salomé ou a cabeça do profeta, Para além do caso Maddie*), apresentação do autor, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- BRANDÃO, Raul / DELGADO, Alexandre, *O doido e a morte*, ed. de texto Miguel-Pedro Quadrio, s.l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, 2009.
- CONRADO, Júlio, *O corno de oiro: Comédia em 3 actos*, posfácio do autor, Lisboa, Roma Editora, 2009.
- EIRAS, Pedro, *Um punhado de terra: Monólogo*, Porto, Deriva, 2009.
- GARRETT, Almeida, *Frei Luís de Sousa / Falar verdade a mentir*, Lisboa, Livraria Bertrand, 2009.
- LOPES, João Carlos Santos, *Ordem*, Lisboa, INATEL / Teatro, 2009.
- MACHADO, Carlos Alberto, *5 cervejas para o Virgílio*, Lisboa, & etc, 2009.
- MACHADO, Simão, *Comédias* (*Comédia de Diu, Comédia da pastora Alfea*), introd. José Xavier Rodríguez Rodríguez, edição de José Camões, José Xavier Rodríguez Rodríguez e Helena Reis Silva, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de, *A paixão segundo Fernando Pessoa: Guião para um espectáculo*, Lisboa, Edições Colibri, 2009.
- MENDES, José Maria Vieira, *Ana*, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 39, 2009.
- MESQUITA, Marcelino, *Teatro completo* (vol. IV: *Pedro, o cruel, Margarida do monte, Envelhecer, Perina, A mentira, Frineia, Na voragem, O cão do regimento*), org. Duarte Ivo Cruz, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- MEXIA, Pedro, *Nada de dois: Tragicomédia*, Lisboa, Tintada-China, 2009.
- NEVES, Abel, *Vulcão*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2009.
- ROCHA, Jaime, *Azzedine e outras peças* (*Morcegos, Homens como tu, O mal de Ortov, No ervilha*), Lisboa, Relógio d'Água, 2009.
- ROSA, Armando Nascimento, *Visita na prisão ou O último sermão de António Vieira*, Lisboa, Assírio & Alvim, A Phala / 37, 2009.
- SAMPAIO, Jaime Salazar, *Lanterna mágica* (*peças curtas, cortinhas e encurtadas*), pref. António Braz Teixeira, Lisboa, Dimensão 6, 2009.
- SOBRAL, Augusto, *Teatro* (vol. II: *O bigode, Estou na muralha à tua espera, Inexistência – é uma comédia*), pref. António Braz Teixeira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- VICENTE, Gil, *Breve sumário da história de Deus*, com pinturas de Ilda David' no Teatro Nacional São João e um ensaio de José Augusto Cardoso Bernardes, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.

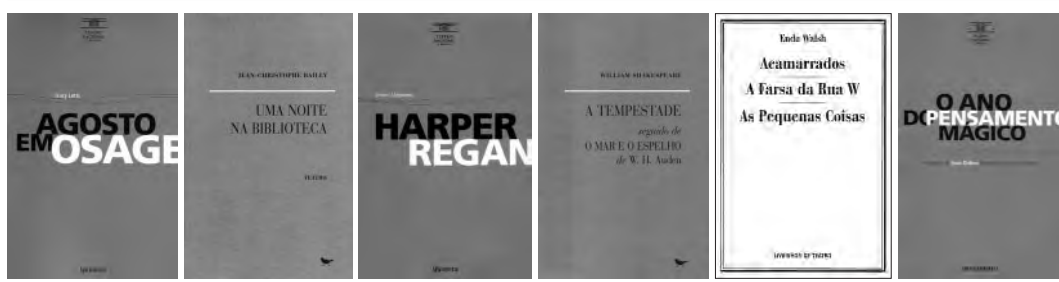


Traduções

- BAILLY, Jean-Christophe, *Uma noite na biblioteca*, trad. Christine Zurbach e Luís Varela, Lisboa, Livros Cotovia, 2009.
- BRECHT, Bertolt, *A mãe*, trad. Yvette K. Centeno e Teresa Balté, s.l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, 2009.
- COPI, *O homossexual ou a dificuldade em exprimir-se e outros textos (Loretta Strong, A Torre de La Défense, O Frigorífico)*, trad. Luís Castro, Luís Caminha, Olinda Gil, Isabel Alves, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 40, 2009.
- EURÍPIDES, *Tragédias* (vol. I: *Cíclope, Alceste, Medeia, Heraclidas*), introd. geral Maria de Fátima Sousa e Silva, introd., trad. e notas de Carmen Leal Soares, Nuno Simões Rodrigues, Maria Helena da Rocha Pereira e Cláudia Raquel Cravo da Silva, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- GÓGOL, Nikolai, *O inspector geral: Comédia em cinco actas*, trad. e introd. Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- GOLDONI, Carlo, *Peças escolhidas 2 (Os rústicos, A casa nova, As zaragatas em Chiozza)*, pref. Maria João Almeida, trad. José Peixoto e Luís Nogueira, posfácio Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2009.
- GORDON, Mick / BROKS, Paul, *Ego: Um ensaio em teatro*, trad. Francisco Nicéforo, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Quimera, 2009.
- HARWOOD, Ronald, *O camareiro*, trad. Maria João da Rocha Afonso, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Quimera, 2009.
- LETTIS, Tracy, *Agosto em Osage*, trad. Pedro Gorman, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Quimera, 2009.
- MAMET, David, *Búfalo americano*, trad. Telmo Rodrigues, Lisboa, Livros Cotovia, 2009.
- MURPHY, Tom, *O concerto de Gigli*, trad. e posfácio Paulo Eduardo Carvalho, Porto / Vila Nova de Famalicão, Teatro Nacional S. João / Húmus, 2009.
- PIRANDELLO, Luigi, *Seis personagens à procura de autor / Para cada um a sua verdade / Esta noite improvisa-se*, trad. Mário Feliciano, Fernando José Oliveira, Natércia Freire, Maria da Graça Freire José Alberto Osório Mateus e Luís Miguel Cintra revistas por José Maria Vieira Mendes e Jorge Silva Melo; Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 36, 2009.
- –, *Henrique IV / Seis personagens em busca de autor*, trad. Margarida Periquito e Sandra Escobar, Lisboa, Relógio d'Água, 2009.
- –, *Seis personagens à procura de um autor*, trad. Daniel Jonas, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2009.
- PLAUTO, *Comédias* (vol. II: *A comédia da cestinha, Cásina, Epidico, Gorgulho e Os dois Menecmos*), introd. geral de Aires Pereira do Couto, introd. trad. e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca, Aires Pereira do Couto, Walter de Medeiros, Cláudia Teixeira e Helena Costa Toipa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- SCHWARTZ, Jenny, *A orelha de Deus*, trad. Rogério Casanova, Lisboa, Artistas Unidos / Culturgest / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro, n.º 38, 2009.
- SHAKESPEARE, William / AUDEN, W.H., *A tempestade*, seguido de *O mar e o espelho*, trad. José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto, Luís Miguel Cintra e Daniel Jonas Lisboa, Livros Cotovia, 2009.
- SÓFOCLES, *Rei Édipo*, introd., trad. e notas Maria do Céu Zambujo Fialho, Lisboa, Edições 70, 2009.
- STEPHENS, Simon, *Harper Regan*, trad. Jorge Carvalho, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Quimera, 2009.
- STRINDBERG, August, *Menina Júlia*, trad. Augusto Sobral, revista a partir do sueco por Tânia Filipe, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Quimera, 2009.
- WALSH, Enda, *Acamarrados / A farsa da Rua W / As pequenas coisas*, trad. Joana Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 37, 2009.
- WILLIAMS, Tennessee, *Um eléctrico chamado desejo e outras peças (Gata em telhado de zinco quente, Subitamente, no Verão passado, Verão e fumo)*, trad. Helena Briga Nogueira, Lisboa, Relógio d'Água, 2009.

Traduções em reedição

- ARISTÓFANES, *As rãs*, trad. Américo da Costa Ramalho, Coimbra, FESTEIA, 2.ª ed., 2009.
- ÉSQUILO, *Persas*, trad. e notas Manuel Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, 2.ª ed., 2009.



Estudos / Documentos

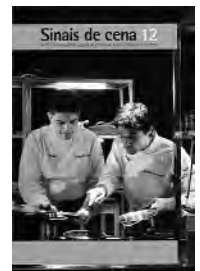
- AA. VV., *Teatro do mundo: Teatro e justiça, afinidades electivas*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2009.
- ALMEIDA, Clara de, *Irene, nome de paz*, Quinta do Conde, ContraMargem, 2009.
- BARATA, José Oliveira, *Máscaras da utopia: História do teatro universitário em Portugal 1938-74*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- BARROS, Júlia Leitão, *Amélia Rey Colaço: Fotobiografias século XX*, Rio do Mouro, Círculo de Leitores, 2009.
- BRILHANTE, Maria João / PINHEIRO, Paula Moura, *Tété: Estória da pré-história do Chapitô 1946/1987*, coord. e pesquisa histórica Maria João Brilhante, registo biográfico Paula Moura Pinheiro, design gráfico Henrique Cayatte, Lisboa, Chapitô, 2009.
- BRITES, João (dir.), *Teatro Bando: afectos e reflexos de um trajecto*, Palmela, Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando, 2009.
- CASTELO-BRANCO, Salva (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1.º vol., 2009.
- CARVALHO, Paulo Eduardo, *Identidades reescritas: Figurações da Irlanda no teatro português*, Porto, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2009.
- COELHO, Rui Pina, *Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- DOLORES, Carmen / LÍVIO, Tito, *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965)*, Lisboa, Editorial Caminho, 2009.
- FALCÃO, Miguel, *Espelho de ver por dentro: O percurso teatral de Alves Redol*, pref. Maria Helena Serôdio, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- KLEIST, Heinrich Von, *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*, trad. e apresentação José Miranda Justo, Lisboa, Antígona, 2009.
- LIBERAL, Ana Maria / PEREIRA, Rui / ANDRADE, Sérgio C., *Casas da música no Porto: Para a história da cidade*, 1.º vol.: Séculos XVIII e XIX, Porto, Casa da Música, 2009.
- MARCELLO, Benedetto, *O teatro à moda*, ed. José Camões e Filipa Freitas, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, 2009.
- OLIVEIRA, Camilo de, *O actor do povo. / As regras da minha vida*, Lisboa, Guimarães Editora, 2009.
- RAMOS, Fernando Mora / RODRIGUES, Américo / FERREIRA, José Luis / PORTELA, Manuel, *Quatro ensaios à boca de cena: Para uma política teatral e da programação*, Lisboa, Livros Cotovia, 2009.

- SARRAZAC, Jean-Pierre, *A invenção da teatralidade*, seguido de *Brecht em processo* e *O jogo dos possíveis*, trad. e apresentação Alexandra Moreira da Silva, Porto, Deriva Editores, 2009.
- SERÔDIO, Maria Helena / FLOR, João Almeida / ROSA, Alexandra Assis / BARROS, Rita Queiroz de / CARVALHO, Paulo Eduardo (orgs.), *Shakespeare entre nós*, ed. CEAL / CET (Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa / Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa), Ribeirão, Húmus, 2009.



Publicações periódicas

- Artistas Unidos: Revista*, n.º 23 (Junho 2009), dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia.
- Cine Qua Non: música/dança/teatro/artes visuais/literatura/cinema*, n.º 1 (Verão / Outono de 2009) revista bilingue (português / inglês), dir. Ana Luísa Valdeira da Silva, Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.
- Obscena: Revista de artes performativas*, n.º 18 (Fevereiro-Março 2009), n.º 19 (Abril-Maio 2009), n.º 20 (Julho-Agosto 2009) e n.º 21 (Novembro-Dezembro 2009), dir. Tiago Bartolomeu Costa, Lisboa.
- Sinais de cena*, n.ºs 11 (Junho 2009) e 12 (Dezembro 2009), dir. Maria Helena Serôdio, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro & Centro de Estudos de Teatro, Húmus.



Adenda à lista publicada na Sinais de cena n.º 11 (2008)

- AA. VV, *Teatro do mundo: What's our Life? A play of passion. Lugares do palco, espaços da cidade*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2008. [estudos / documentos]
- EURÍPIDES, *Medeia*, introd., versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, 4.ª ed., 2008. [tradução em reedição]
- GOLDONI, Carlo, *O café*, trad. Isabel Lopes e Fernando Mora Ramos, posfácio Fernando Mora Ramos, Porto, Campo das Letras / Teatro Nacional São João, 2008. [peça]
- GUERREIRO, Mónica, *Olga Roriz*, Lisboa, Assirio Et Alvim, 2008. [estudos / documentos]
- RIBEIRO, Jorge, *José Cayolla: Um aristocrata do teatro*, Porto, Campo das Letras, 2008.
- SÓFOCLES, *Antígona*, introd., versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 8.ª ed., 2008. [tradução em reedição]
- TORRADO, António, *Zaca Zaca*, ilustrações António Pilar, Lisboa, Editorial Caminho, 2008. [peça, nova edição]

Adenda à lista publicada na Sinais de cena n.º 9 (2007)

- AA. VV, *Teatro do mundo: O teatro na universidade, ensaio e projecto*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2007. [estudos / documentos]
- AA. VV, *Teatro do mundo: Linguagens barrocas do teatro europeu*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2007. [estudos / documentos]

Adenda à lista publicada na Sinais de cena n.º 7 (2006)

- FERREIRA, António, *Castro e Poemas lusitanos*, introdução e notas Silvério Augusto Benedito, Lisboa, Editorial Verbo, 2006. [peça]

Adenda à lista publicada na Sinais de cena n.º 5 (2005)

- ARISTÓFANES, *Pluto (A riqueza)*, trad. Américo da Costa Ramalho, Coimbra, FESTEIA, 2005. [tradução]
- –, *As mulheres no parlamento*, trad. Maria de Fátima Sousa e Silva, Coimbra, FESTEIA, 2005. [tradução]
- DE WEND FENTON, Rose / NEAL, Lucy, *The Turning World: Stories from the London International Festival of Theatre*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005. [estudos / documentos]
- GARRETT, Almeida, *Um auto de Gil Vicente*, Porto, Porto Editora, Mundo das Letras, 2005. [peça]
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de, *Poesia e teatro*, selecção e introdução Silvério Augusto Benedito, Lisboa, Editorial Verbo, Verbo Clássicos, 2005. [peça]

Adenda à lista publicada na Sinais de cena n.º 3 (2004)

- ARISTÓFANES, *As rãs*, trad. Américo da Costa Ramalho, Coimbra, FESTEIA, 2004. [tradução]



<
Retrato de Manuela Porto
pertencente ao espólio de
Mário Dionísio.

Sabe quem foi Manuela Porto?

Diana Dionísio

“Sabe quem foi Manuela Porto?” Algumas pessoas de 70 anos dirão que sim e contarão que dizia muito bem poemas; algumas pessoas de 50 anos dirão que já ouviram esse nome, mas afinal estão a confundir-lo com outro; as pessoas de 30 anos responderão simplesmente “não”.

Manuela Porto, que dá hoje em dia nome a algumas ruas e praças e a uma sala do Teatro do Bairro Alto, não foi apenas uma pessoa como tantas outras – declamou os poemas do Novo cancionário em saraus culturais vigiados pela PIDE, colaborou nas revistas *Vértice*, *Seara nova*, *Mundo literário* e *Eva* e no jornal *Diário de Lisboa*, foi crítica de teatro, publicou livros de contos e uma novela, militou em movimentos políticos como o Movimento de Unidade Democrática, lutou pelos direitos e pela emancipação das mulheres, traduziu Anne Brontë, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Tchekov, foi atriz, recusou o teatro como era feito na sua altura e experimentou construir um outro teatro – mas a memória colectiva não guarda tudo. Há que ter em

conta que era uma mulher, há que ter em conta que viveu durante o fascismo, há que ter em conta que a sua vida foi curta e acabou de forma trágica. Suicidou-se com 42 anos.

Um erro repetido faz com que em várias notas biográficas acerca desta escritora, atriz e *diseuse* a sua data de nascimento seja 1912. Mas não. Manuela Porto nasceu em 24 de Abril de 1908, em Lisboa, cidade onde sempre viveu. Era filha de César Porto (1873-1944) – jornalista, escritor, dramaturgo, ensaísta, tradutor e pedagogo, que se movia nos meios republicanos, maçónicos e anarquistas com Adolfo Lima, Araújo Pereira e tantos outros, que dirigiram, por exemplo, a Escola-Oficina n.º 1, no bairro da Graça. Foi essa escola que Manuela Porto frequentou, uma escola onde no início do século XX se tentou pôr em prática uma pedagogia diferente, “moderna”, que tinha a preocupação de dar aos alunos uma formação multidisciplinar e onde se queria incentivar a autonomia e o espírito crítico.

Diana Dionísio
é Mestre em Estudos de
Teatro pela Faculdade
de Letras da
Universidade de Lisboa,
integra o dueto musical
Pedro e Diana e é
colaboradora da
Casa da Achada –
Centro Mário Dionísio.

>

Retrato de Manuela

Porto publicado na revista

Vértice em Julho de 1950.

Em 1924, Manuela Porto frequentava a Escola-Teatro de Araújo Pereira (ligada à Escola Oficina n.º 1) e, em Novembro, estreou-se como actriz no teatrinho Juvénia, na Rua das Escolas Gerais, na peça *As irmãs*, de Gustave Dévove. Dois anos depois, com dezoito anos, estreou-se profissionalmente na Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, na peça *A petiza do gato*, de Carlos Arniches. Em 1931 terminou o curso de teatro do Conservatório com 20 valores e prémio. Manuela Porto queria ser actriz.

Entusiasmada pelo teatro, entrou, entre a segunda metade dos anos vinte e o princípio dos anos trinta, em peças levadas à cena pela Escola-Teatro Araújo Pereira, pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, pela companhia de Gil Ferreira e pela Grande Companhia Dramática Portuguesa, contracenando com actores como Amélia Rey Colaço, Robles Monteiro, Gil Ferreira, Ilda Stichini, Alexandre de Azevedo, Alves da Cunha, Maria Matos, Joaquim de Oliveira, Assis Pacheco, Vasco Santana, Berta de Bivar ou Constança Navarro. Pisou os palcos de vários teatros de Lisboa, como o Teatro Nacional, o Teatro do Ginásio e o Politeama, e representou ainda no Porto, em Coimbra e em Setúbal.

Mas a vida de actriz pouco durou. A desilusão com o meio teatral fê-la afastar-se dos palcos. Passou a dedicar-se, para além de tantas outras actividades, à declamação de poesia, que era, nesta época, uma "moda" e era costume ser feita por actores, que aprendiam mesmo a fazê-lo nas aulas do Curso de Arte de Representar. Mas Manuela Porto não declamava "qualquer coisa".

Aliada à herança do património político e cultural que Manuela Porto recebeu do meio dos seus pais e ao seu casamento com outro artista (Roberto de Araújo, pintor e cenógrafo, filho de Araújo Pereira), foi a sua própria actividade artística e política que a fez relacionar-se ao longo da vida com personalidades como Avelino Cunhal, Maria Lamas, Francine Benoît, José Gomes Ferreira, José Régio, António de Navarro, João Gaspar Simões, Alberto de Serpa, Fernando Lopes-Graça, Flausino Torres, Manuel

Mendes, Adolfo Casais Monteiro, Manuel da Fonseca, Maria Keil, Maria da Graça Amado da Cunha, Mário Dionísio, João José Cochofel ou Carlos de Oliveira.

Descontentes com a situação política e cultural vigente, muitas destas pessoas integraram organizações e movimentos de oposição ao regime, e foi muitas vezes aí que Manuela Porto se encontrou com elas e com elas trabalhou. Mas foi também muito por via de certas actividades intelectuais e artísticas, organizadas por elas próprias, que estes laços da oposição e de uma "cultura de oposição" se fortaleceram. A ideia de pessoa como ser pensante e que deve cultivar-se intelectual e artisticamente era por si só uma ideia que os fazia oporem-se – e lutarem contra – a ditadura bolorenta, ignorante e silenciadora de Salazar. Assim, encontravam-se frequentemente em palestras, exposições, espectáculos, escreviam textos para revistas e jornais, trocavam livros entre si e foram muitas vezes os analistas críticos das produções artísticas uns dos outros e os organizadores de saraus em que eram as obras e as ideias uns dos outros que eram lidas ou discutidas.

Embora tenha recitado poetas do século XVIII, Manuela Porto foi sobretudo reconhecida por ser intérprete dos poetas da *Presença* e da geração seguinte, os poetas do *Novo cancioneiro*. Em saraus que contavam também com música, ou palestras introdutórias sobre o que seria ouvido, organizados por estes grupos de intelectuais empenhados em abrir espaço para divulgarem, entre si e para outros, as suas criações, disse poemas de Ângelo de Lima, Sá Carneiro, Fernando Pessoa, José Régio, António Navarro, Adolfo Casais Monteiro, Políbio Gomes dos Santos, Joaquim Namorado, Fernando Namora, João José Cochofel, Mário Dionísio, Álvaro Feijó, Carlos de Oliveira, António dos Santos Abranches, António Ramos de Almeida, Manuel da Fonseca, António Nobre, José Gomes Ferreira e Armindo Rodrigues. Foi ela que, pela primeira vez, recitou a *Ode marítima* de Álvaro de Campos, em 1938, após uma conferência na Casa das Beiras em que João Gaspar Simões falou sobre a obra do ainda desconhecido Fernando Pessoa, a génese dos seus



heterónimos e a importância da *Ode marítima* para a poesia moderna.

Sendo ela uma intelectual, uma pessoa das letras (e também escritora, vindo a publicar o seu primeiro livro de contos em 1945¹), o exercício da declamação não era para ela tomado como um simples passatempo, mas sim como um trabalho sério, merecedor de um rigoroso estudo. Houve quem dissesse que levou sete meses a preparar a *Ode marítima* e na sua correspondência com Adolfo Casais Monteiro descobre-se a grande preocupação que tinha com a escolha dos textos e o seu alinhamento, quando preparava um recital. Também na sua maneira de dizer os poemas, segundo nos contam Luiz Francisco Rebello, Mário Dionísio ou José Régio (que a distinguiu de João Villaret numa carta ao actor²), transparecia o valor que dava a cada palavra e a cada poema e a seriedade com que encarava o que fazia.

Foram este extremo rigor e o enorme valor que dava ao trabalho artístico que não a deixaram manter-se no mundo dos teatros, embora tivesse sido esse o seu desejo primeiro. Nas suas críticas a espectáculos (que fez entre 1946 e 1950), lamentava permanentemente o estado do teatro em Portugal. Em 1948 escreveu uma novela sobre a vida de uma actriz que, tal como ela própria, se desiluiu com o teatro e a quem aconteceu tudo ao contrário daquilo com que sonhava – *Uma ingénua: A história de Beatriz*.

Nesta novela, conta-se a história de uma rapariga amante do teatro que, depois de sair do Conservatório, se aproxima do mundo cruel e miserável dos palcos e seus bastidores, o que lhe vale a degradação de toda a sua vida: desde a impossibilidade de brilhar como actriz e de prosseguir representando devido a uma velha empresária invejosa do seu êxito, ao casamento com um actor reputado que a deixa com um filho que acabará por morrer; desde uma relação de quase prostituição com um empresário rico que a leva para o seu teatro de revista, ao fim da sua curta vida em miséria absoluta, louca, na solidão do seu quarto alugado.

Apesar de Manuela Porto ter feito vários papéis de "ingénua" enquanto foi actriz e de alguns, como Gina Santos e Joaquim de Oliveira, verem pessoas reais nas personagens (a empresária seria Amélia Rey Colaço, a actriz Leonor d'Eça, e por aí em diante...), e embora o desencanto da autora com o teatro tenha sido igual ao de Beatriz, não é preciso vermos todos os passos desta novela como autobiográficos. Basta pensarmos que a autora se moveu, na "vida real", nas teias que passou para a ficção e analisarmos o texto, as personagens e os acontecimentos na vida da protagonista, para irmos ao encontro do seu pensamento e das críticas que fazia ao teatro como era feito no seu país. Não podemos deixar de pensar no Nacional de Amélia Rey Colaço quando a autora refere "aquela pocilga [que] era o teatro mais decente da capital! O único onde se representava uma ou outra peça séria e onde mantinham no repertório meia dúzia de obras consideradas clássicas".

Nos bastidores descritos por Manuela Porto, seja em teatros "decentes" ou em teatros de revista (para ela, "inferiores"), encontramos, entre pessoas que são mal pagas, terríveis ciúmes de uns actores por outros, cochichos e mentiras, relações de interesses e protecções, casos de verdadeira prostituição, numa individualista e selvagem sede de fama. E a autora mostra como estas relações que se jogam nos bastidores interferem no que é feito nos palcos. As decisões de encenação e de distribuição dos papéis, por exemplo, estão quase sempre dependentes dos caprichos daquele que tem mais poder e das intrigas de camarins. Os encenadores não estudam o texto – importam mais os figurinos e os cenários. Os gestos dos actores, a quem também não interessa o que estão a dizer, são sempre iguais, repetidos.

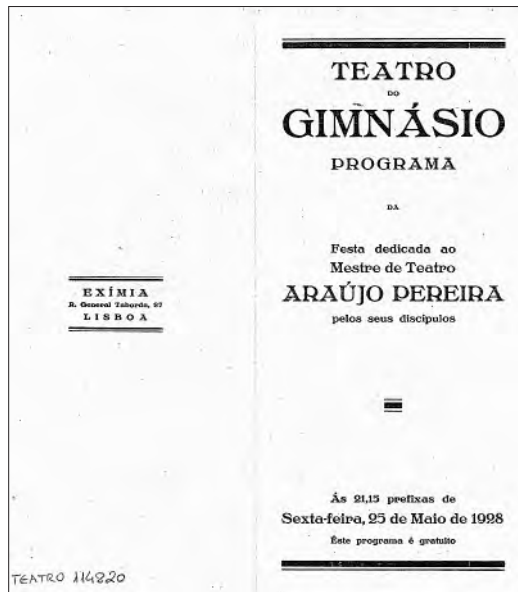
O que Manuela Porto tenta dizer é claro. Aquele que tenha uma ideia diferente do que deva ser o teatro não se consegue integrar na grande máquina já instituída que continuamente trabalha. Os mais velhos e conservadores dominam os mais novos e de ideias frescas, num eterno

<
Araújo Pereira e os actores do Teatro Juvénia. Postal com a legenda: "O mestre e os seus alunos. Da esquerda para a direita: Sr. António Vitorino, César Viana, Luís Baptista, Pedro Silva, António Barreira, Carlos Silva, João Pedro de Andrade, Abílio Ribeiro, Herculano Pereira, César Porto (professor da Escola-Teatro Araújo Pereira e administrador do "Juvénia"). Sentados: Sras. DD. Eugénia Silva, Líbia de Almeida, Maria Silva, Araújo Pereira, Maria Manuela, Emília Joana, Manuela Porto."

¹ *Um filho mais e outras histórias*, publicado pela editorial Inquérito. Postumamente, em 1952, seria editado outro livro de contos: *Doze histórias sem sentido*.

² "Manuela Porto – pelo menos quando a ouvi – era, dizendo versos, um admirável exemplo de sensibilidade, inteligência, atenção, finura. Todos os versos, todas as palavras se ouviam, – e com a sua expressão própria; ou, pelo menos, com a que lhe atribuía a sua interpretação sempre inteligente. Vinham-nos aos lágrimas aos olhos, ouvindo-a dizer certas coisas – e a gente nem dava por isso. Você, Villaret, criou uma maneira diversa: muito menos sóbria, muito menos atenta aos pormenores, isto é: aos valores de cada palavra e cada verso, muito menos analítica, digamos: e, em compensação, muito mais empolgante, muito mais sintética, muito mais apta a sugerir uma atmosfera, a dar o movimento primitivo da inspiração, a sublinhar as grandes linhas ondulatórias do poema" (Régio 1955).

<> Programa da festa dedicada ao Mestre de Teatro Araújo Pereira pelos seus discípulos, em 25 de Maio de 1928.



< Programa do espectáculo *Um Bragança*, levado à cena pela Grande Companhia Dramática Portuguesa, em 1931. Manuela Porto é a Infanta D. Catarina.



> Programa do Serão de Arte pelo Grupo Cénico e o Coro do Grupo Dramático Lisbonense, na Academia de Amadores de Música, em 9 de Dezembro de 1949.

círculo vicioso. Para a narradora, a culpa é de um todo, de uma engrenagem. Na sua *Ingénua* – para além do estado de miséria cultural e de valores de um país cabisbaixo e da situação da mulher que sabe ter de passar por severos obstáculos para ser economicamente autónoma –, Manuela Porto falou da situação do teatro em Portugal.

Mas não só numa ficção a escritora pensou e transmitiu as suas angústias relativamente ao estado pantanoso da arte teatral, angústias que partilhava com várias outras vozes da época que falavam repetidamente em "crise do teatro". Para além das críticas a espectáculos, escreveu ainda quatro reflexões sobre o assunto: "Comentários à margem do teatro" (Junho de 1946), "Considerações inúteis acerca de teatro" (Junho de 1947), "Algumas reflexões a propósito da crise de teatro" (Junho de 1949) e "Ainda e sempre a propósito de teatro" (Outubro de 1949).

Lendo esses artigos percebemos o que Manuela Porto achava que o teatro deveria ser: "Sempre foi característica e missão do teatro ser 'expressão-síntese' do sentimento íntimo e ideias, numa palavra, da 'fé' dos povos, só conseguindo atingir verdadeiro brilho e cumprir cabalmente a sua missão quando, transformada a palavra em acção, transborda o edifício teatral, alcança a rua, arrasta consigo a multidão, exprimindo, através dos meios à arte cénica peculiares, o mais importante da sensibilidade e do pensamento dessa massa de gente." (Porto 1949a: 341).

Para ela, teatro e vida são inseparáveis. O teatro deve falar da vida dos povos, deve "transbordar" para a rua, deve pôr questões às pessoas – aos espectadores e aos actores – que lhes digam de facto respeito, deve reflectir sobre a vida e o mundo e, conseqüentemente, agir sobre eles.

Há uma "palavra" que deve ser transformada em "acção". A essa palavra Manuela Porto dava toda a importância. O texto deveria ser, necessariamente, a base do espectáculo. Ir ver um espectáculo era, antes de mais, ir "escutar" uma obra de um autor e ir ver os actores a "encarnarem" as personagens de um texto. O dever de um espectáculo seria passar aquilo que o autor deixou no texto, um sentido profundo, uma "mensagem". O espectáculo deveria ser um intermediário entre as ideias do autor e o público.

A encenação e a interpretação têm, no pensamento de Manuela Porto, o dever de apreender a "mensagem" que está no texto para entregá-la aos espectadores. Ora, nas críticas que fez a espectáculos, é constante a ideia de que o virtuosismo exigido por certa grande obra dramática correspondeu a um "baixo nível" de representação, não fazendo assim passar a ideia do autor e estar à altura da obra. Para além de se indignar várias vezes com as más traduções e com as imprecisas adaptações de textos, com o "corta e cola" de uma má dramaturgia, feita em nome da censura ou em nome do êxito comercial, considerava necessária uma boa interpretação da mesma: a

<
Fotografia do
espectáculo *O urso*,
de Anton Tchekov,
levado à cena pelo Corpo
Cénico do Grupo
Dramático Lisbonense. Luis
Santos em Smirnov.



estudantes e nem mesmo a classe média), a falta de auxílio aos novos elementos e a dificuldade do seu acesso (que permitiria a renovação do teatro e um novo espírito do próprio repertório a apresentar), a nula protecção a grupos de teatro amadores e, por fim – mostrando mais uma vez o valor que dava à pedagogia e à formação –, a não multiplicação de cursos de dizer e representar e o ensino demasiado teórico e pouco prático dos cursos existentes.

Sobre o seu afastamento dos palcos, escreveu Manuela Porto: “[A] desistência, sem luta de maior, ao compreender que, no teatro português não havia encruzilhada sequer, mas apenas um caminho existia, pouco interessante, repleto de águas estagnadas e cardos sem beleza, por onde não me interessava realmente seguir” (Porto 1947).

Porém, o interesse que tinha pelo teatro impediu-a de se afastar completamente. Não aceitou a desistência. Para além de ter sempre continuado a escrever sobre teatro, esta actriz desiludida e preocupada com a situação do teatro criou em 1948 um grupo de teatro de amadores que dirigiu até à sua morte, em 1950: o Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense.

Em vários textos Manuela Porto apontou a criação de grupos amadores como uma solução para sair do ponto a que o teatro profissional chegara, para sair do “círculo vicioso” do teatro instituído. Neste seu grupo, Manuela Porto pôde pôr em prática muitas das ideias que tinha acerca de como deveria ser o teatro: desde a escolha de textos que considerava bons à utilização reduzida de cenários e figurinos, por exemplo.

O Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense nasceu no seio do coro de jovens dirigido pelo maestro Fernando Lopes-Graça que se formou em 1945 no quadro do Movimento de Unidade Democrática. Este coro, composto maioritariamente por jovens do M.U.D., cantava canções populares bem como canções com letras dos poetas do Novo cancionero – que, editadas em 1946 em *Marchas, danças e canções*, foram rapidamente proibidas pela PIDE. Com a criação do grupo teatral orientado por

Programa do espectáculo
do Grupo Cénico e Coral
do Grupo Dramático
Lisbonense, no Cine-Teatro
de Vila Franca de Xira, em
10 de Junho de 1950.

>

Cine-Teatro = Vila Franca de Xira
Empresa: CIRCUITOS, Limitada

Sábado, 10 de Junho de 1950 (Feriado Nacional)
às 21,30 horas

Grandioso Espectáculo
em benefício de ANTONÍO ASSUNÇÃO TAVARES, que se encontra à bastante tempo com uma grave doença, no qual toma parte desinteressadamente o

Grupo Cénico e Coral do Grupo Dramático Lisbonense
sob a direcção artística da Ex.^{ma} Senhora
D. Manuela Porto e do Ex.^{mo} Sr. Professor Fernando Lopes Graça

PROGRAMA

PRIMEIRA PARTE
“O URSO”
Ferme em 1 acto de ANTON TCHÉKOFF — Tradução de LUIZ FRANCISCO REBELO
Helena Popova Maria Avelina Filipe
Gregori Smirnov Luiz dos Santos
Luba Mário Ribeiro
A acção passa-se numa sala de casa de Helena Popova

SEGUNDA PARTE
“O Aniversário do Banco”
Kuzma Nicolaeovich Mário Ribeiro
André Chipatchine Victor Babo
Tatiana Alexeievna Maria Avelina Filipe
Nastasia Meretichkine Maria Alice Jorge
O Presidente da Delegação João Carvalho
Três Membros da Delegação José Ramalho
Júlio Martins
Um empregado do Banco Miguel Pálhuço
Mário Casimiro
A acção passa-se no Banco de Crédito Mútuo de M.
Encenação de D. Manuela Porto — Arranjo de cena de Roberto Araújo
Cenários de Almeida de Azevedo e de Múcio — Cenários do G. D. Imprensa Nacional

TERCEIRA PARTE
CANÇÕES POPULARES PORTUGUESAS
HARMONIZAÇÕES do Ex.^{mo} Sr. Fernando Lopes Graça
Canção da Vindima, As salas, Limão doce, Malhão, Sizinão, O Ladrão,
Cantiga da Aleluia, O melro, Marcolada e A moda da Rita
Pelo GRUPO CORAL do G. D. L. sob a direcção do maestro
ribatejano Professor FERNANDO LOPES GRAÇA

PREÇOS

Camarões (5 entradas)	65\$00
Fritas (5 entradas)	50\$00
1.ª Balcão (Filas A e C)	10\$00
2.ª “ (Filas D e G)	0\$00
1.ª Plateia (Filas A e I)	12\$50
2.ª “ (Filas J e Q)	10\$00
3.ª “ (Filas R e U)	7\$50
Geral Numerada	5\$00

Estes preços são aumentados \$50 para o Socorro Social

Suspensão o espectáculo por qualquer motivo imprevisível, não se restitui a importância dos bilhetes vendidos.
Aceitam-se mercadorias de bilhetes pelo Telefone 54
Venda e Mercadoria de Bilhetes no Barbareiro Perdido até Quinta-feira, 8 de Junho corrente
Neste espectáculo estão suspensas as entradas de lavor.

AVENÇADO Desachado D. G. E. L. 411-988-1100 exp. - 18-5-50 - Pág. 1 TÍT. Feriado A. Parte, L. 1 - p. 130

Manuela Porto, os espectáculos apresentados passaram a consistir em sessões mistas de teatro e música, normalmente apelidadas de “serões de arte”.

O que se construiu em pouco mais de um ano de vida deste grupo decerto não atingiu as aspirações de Manuela Porto e de Fernando Lopes-Graça quando tiveram a ideia de o criar: uma espécie de “La Barraca” portuguesa”, referindo-se ao grupo de teatro universitário ambulante fundado por Lorca em 1932 (Lopes-Graça 1952). Mas ainda fizeram – segundo o que é possível hoje saber através dos poucos documentos existentes – mais de uma dezena de apresentações.

A encenação dos espectáculos era levada a cabo por Manuela Porto e os cenários e figurinos pelo seu marido, Roberto Araújo. As apresentações do grupo, com o coro, realizavam-se em sociedades de recreio e associações culturais, dentro e fora de Lisboa, e costumavam ser constituídas não por uma peça apenas, mas sim por duas, já que se tratava sempre de peças de um acto: *O trágico à força*, *O urso* e *O aniversário do banco*, de Tchekov, *Entre a*



flauta e a viola, de Camilo Castelo Branco, *Auto da Índia*, de Gil Vicente, e *Limões da Sicília*, de Pirandello. Esta última numa tradução da própria Manuela Porto.

Na base da criação deste grupo, tal como se passava com o coro, e tal como nos anos 20 se passava com a Escola-Teatro de Araújo Pereira, havia uma ideia pedagógica, de educação popular. Araújo Pereira guiava-se pela ideia de "educação pela arte", Fernando Lopes-Graça fala-nos em "pôr a arte ao serviço do povo". Este serviço, aos olhos do maestro e da encenadora, que em muitos escritos o repetiram, não deveria ser feito "baixando a arte ao povo", mas sempre "elevando o povo através da arte", educando-o.

Para isso, Manuela Porto pedia da arte que falasse dos problemas que realmente podiam interessar os espectadores, dos novos problemas que lhes eram postos na sua vida e no mundo e da procura de novos caminhos. Seria essa a forma de os "elevar": fazê-los pensar pelas suas próprias cabeças. Ela acreditava que os espetáculos de teatro poderiam transformar a humanidade.

O reportório que escolheu para o corpo cénico do Grupo Dramático Lisbonense incluía os autores de "elevada categoria" que não via serem levados à cena no teatro instituído, ou que, quando via, julgava não serem bem interpretados. Gil Vicente é a este respeito o melhor exemplo. Antes de mais porque, sendo "popular", pertencia ao reportório clássico, podendo desta forma corresponder ao teatro de qualidade de que necessita o "povo" para se "elevar" e o público de teatro em geral para se "formar". Para além disso, porque a crítica social da sua obra mantinha a sua actualidade.

Em plena ditadura, em tempos de pobreza e analfabetismo, perante a prática regular da censura e submetido aos ditames comerciais, o teatro não estava a cumprir o seu papel de chegar à rua e levar luzes aos homens, era uma arma desperdiçada. Foi no teatro de amadores que Manuela Porto encontrou uma possibilidade de salvação. Do teatro e do povo. Em 1947, escreve numa crítica: "é indispensável que o teatro renasça,

pois um povo sem teatro é um povo por cuja vitalidade há tudo a recear" (Porto 1947b: 304). É impossível não vermos aqui a ressonância de um manifesto de intelectuais portugueses, de apoio ao Movimento de Unidade Democrática, que a escritora assinara em 1945. Ai afirma-se: "Só um povo livre pode gerar uma cultura. Só a democracia permite a afirmação de um povo livre".

E hoje? Em que ponto estamos? O que mudou? Há pontos de fuga? Existe esse teatro que nos questiona e que desbrava caminhos para os nossos novos problemas? É ou não actual o pensamento de Manuela Porto?

Referências bibliográficas

- AA.VV. (1945), "O momento eleitoral: um grupo de intelectuais portugueses dirige-se ao país, afirmando que 'só um povo livre pode gerar uma cultura e só a Democracia permite a formação de um povo livre'", *República*, 10 de Novembro, pp. 4-5.
- CAMILLO, Viriato (1990), *Fernando Lopes Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música*, Lisboa, Seara Nova.
- DIONIÍSIO, Mário (1950), "Num mundo enorme e vazio", *Vértice*, vol. X, n.º 86, Outubro, pp. 198-205.
- (1963), "Dizer poesia", *Diário de Lisboa – Suplemento literário*, 14 de Fevereiro, pp. 1 e 19.
- G. V. [Guedes Vaz] (1925), "Escola-Teatro Araújo Pereira", *De Teatro*, n.º 31, Abril, pp. 13-15.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1949), "Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa: Palestra realizada na Academia de Amadores de Música, para a apresentação do Coro do Grupo Dramático Lisbonense", *Vértice*, vol. VII, n.º 69, pp. 268-278.
- (1952), "Recordando Manuela Porto", *Comércio do Porto*, 7 de Julho.
- MARQUES, Diana Dionísio Monteiro (2007), *Um teatro com sentido: A voz crítica de Manuela Porto*, dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- PORTO, Manuela (1946), "Comentários à margem do teatro", *Mundo literário: Semanário de crítica e informação literária, científica e artística*, n.º 7, 22 de Junho, pp. 13, 16.
- (1947), "Considerações inúteis acerca de teatro (A época de 46-47 terminou)", *Vértice*, vol. IV, n.º 47, Junho, pp. 164-166.
- (1948), *Uma ingénua: A história de Beatriz*, Lisboa, Seara Nova.
- (1949a), "Algumas reflexões a propósito da crise de teatro", *Vértice*, vol. VII, n.º 70, Junho, pp. 341-344.
- (1949b), "Ainda e sempre a propósito de teatro", *Vértice*, vol. VIII, n.º 74, Outubro, pp. 217-220.
- REBELLO, Luiz Francisco (1920), "Manuela Porto e o teatro", *Vértice*, vol. X, n.º 86, Outubro, pp. 192-194.
- (1951), "Manuela Porto e o teatro", *Jornal de Sintra*, 7 de Janeiro.
- RÉGIO, José (1955), "Carta a João Villaret", *Diário popular*, 25 de Fevereiro.

<

Fotografia do espectáculo *Entre a flauta e a viola*, de Camilo Castelo Branco, levado à cena pelo Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense. Victor Babo em Gutierrez de Miramar e Armando Santos em José Pimenta.

<

Espectáculo do Grupo Dramático Lisbonense. Publicada em CAMILO (1990) com a legenda: "Interessante documento, onde se reconhece Manuela Porto ao fundo, aprestando-se para vir à boca de cena, e, ao centro, Gina Santos, que veio a abraçar a carreira profissional. Os restantes intervenientes eram, na maioria, elementos do Coro".



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 **14** e **15** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Dezembro de 2010 e Junho de 2011), 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: