

Sinais de cena 14

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



Sinais de cena 14

Dezembro de 2010



Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 14, Dezembro de 2010

Propriedade	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
Membro co-fundador da revista	Paulo Eduardo Carvalho
Direcção	Maria Helena Seródio
Conselho redactorial	Fernando Matos Oliveira, João Carneiro, Miguel Falcão, Mónica Guerreiro, Rita Martins, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda
Conselho consultivo	Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan António Hormigón, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Michel Vaïs, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Ana Bigotte Vieira, Ana Campos, Ana Isabel Vasconcelos, Ana Pais, António Braz Teixeira, Christine Zurbach, Elisabeth R. Azevedo, Fernando Claudino, Fernando Matos Oliveira, Francesca Rayner, Hélder Wasterlain, João Costa Dias, Jorge Geraldo, Jorge Gonçalves, Jorge Seabra, José Alves de Carvalho, José Caldas, José Pedro Serra, Luiz Francisco Rebello, Maria Helena Seródio, Orlando Worm, Rita Martins, Rui Pina Coelho, Samuel Silva, Sebastiana Fadda, Stat Miller, Susana Chicó, Vanessa Lourenço
	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	500 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR 

Índice

Editorial

sete | Do entusiasmo republicano ao Inverno do nosso descontentamento | Maria Helena Serôdio

Dossiê temático

nove | A legislação teatral da Primeira República | Ana Isabel Vasconcelos

catorze | O teatro de revista e a República | Luiz Francisco Rebello

dezassete | República, cinema e espectáculo: As fitas e o discurso do poder | Jorge Seabra

vinte e cinco | A mulher no teatro da República | Fernando Matos Oliveira

Portefólio

trinta e um | Simplesmente sentir... | Jorge Gonçalves

Na primeira pessoa

quarenta e um | Orlando Worm: "Luz cinco vai! Som sete vai!" | Ana Bigotte Vieira

Em rede

cinquenta e cinco | Atrás da máscara: Unir povos através da Rádio | João Costa Dias

Estudos aplicados

cinquenta e nove | Palavras, silêncios e entrelinhas: *In memoriam* de Jaime Salazar Sampaio | Sebastiana Fadda

sessenta e oito | O teatro para a infância e juventude em Portugal: Depois de Abril | José Caldas

Notícias de fora

setenta e três | Jorge Andrade e Portugal | Elisabeth R. Azevedo

setenta e sete | Um festival é um festival: Em Yerevan e no Rio de Janeiro | Rui Pina Coelho

Passos em volta

oitenta e um	<i>Édipo</i> no Teatro Nacional: Pela mão de Jorge Silva Melo	José Pedro Serra
oitenta e quatro	A poética anatómica dos corpos de Elena Córdoba	Vanessa Lourenço
oitenta e sete	Exercícios de coralidade: A APCT em Guimarães	Rui Pina Coelho Rita Martins (orgs.)
noventa e cinco	Festival de <i>performance</i> e Artes da Terra: Escrita na paisagem 2010	Christine Zurbach
noventa e nove	As razões da arte maior: <i>Puntilla e o seu criado Matti</i>	Maria Helena Seródio
cento e dois	Um exercício em tensão criativa: <i>A gaivota</i> de Tchekov	Francesca Rayner
cento e cinco	O compromisso da arte e da programação: Alkantara Festival 2010	Ana Pais

Leituras

cento e nove	O limiar entre os homens	Fernando Claudino
cento e onze	A escrita como desejo	Ana Campos
cento e catorze	Um século de teatro em Portugal	António Braz Teixeira
cento e dezassete	A difícil vida da encenação em Portugal	Rui Pina Coelho

Arquivo solto

cento e dezanove	"Transformar pela Arte, redimir pela Educação"	Luiz Francisco Rebello Sebastiana Fadda
------------------	--	--

Do entusiasmo republicano ao Inverno do nosso descontentamento

Maria Helena Serôdio

Tão alegres que viemos e tão tristes que tornamos
quando a vida que nos escapa é a vida que sonhamos. *Quixote*

Estas foram as palavras doridas – das poucas que foram ditas sem música – que ouvimos na esplêndida recriação que O bando, dirigido por João Brites, fez da ópera bufa de António José da Silva, o Judeu: *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. Foi no Teatro da Trindade, no mês de Maio, que *Quixote* surgia como resposta ao desafio da sua nova Directora – Cucha Carvalheiro – para que a companhia trabalhasse um texto do cânone dramático português. A decisão de João Brites – junto dos que com ele partilharam a concepção do espectáculo: Jorge Salgueiro (na música), Teresa Lima (na dramaturgia), Rui Francisco (na cenografia) e Maria Matteucci (nos figurinos) – foi a de “desconcertar” três travejamentos importantes da intriga: género e idade das personagens principais, por um lado, e a forma de representação, pelo outro. Assim, o protagonismo passou a ser o das mulheres – Dulcineia e Teresa Pança –, surgindo a “heroína” como uma idosa que partia em busca da aventura e do sonho acompanhada pela sua criada, enquanto para a recriação humana dos “bonifrates” o encenador colocava em cena os bailarinos/marionetas (com movimentação e gestualidade ostensivas e fazendo *playback*), enquanto em cima do cubo central do cenário deixava os cantores Bruno Huca e Sara Belo fazer das suas (belíssimas) vozes os fios que davam vida aos bailarinos.

O espectáculo oferecia-se, não apenas como uma invulgar e imaginosa redefinição de um clássico (ele próprio glosando a paródia que o texto cervantino fazia – de modo humano, demasiado humano – aos romances de cavalaria), mas também partilhando uma visão benevolente e festiva: a alegria das figuras magnificamente recriadas em cena, os figurinos brancos rendados, as canções alegres, a curiosa colagem de músicas que misturavam – em frenesi pós-moderno – momentos operáticos com canções “pimba”, sons de equipamento hospitalar, publicidade televisiva, toques de telemóveis, músicas de jogos de computador, etc. Tudo a compor, como vem no folheto do espectáculo, “melodias que coxeiam e uma ânsia desvairada” para desvendar Dulcineia “nesta ópera desdentada”.

As palavras em epígrafe – retiradas deste espectáculo – são as que recordo agora, no rescaldo de um ano que se iniciara com a promessa de comemorar os 100 anos da implantação da República em Portugal em jeito de memória inspiradora, mas que termina, entretanto, em coda bem sombria: no plano social, económico, cultural e ético.

Mas se a tristeza avança de forma tão desoladora, não

podemos ignorar quanto a arte – como a de António José da Silva e de tantos outros criadores – tem sido o suporte humano para o horizonte de esperança ou de reconciliação temporária com os limites que a vida tristemente nos vai fixando. Recordo, por isso, com saudade os que a morte nos roubou, mas cuja memória continua a habitar-nos, como é próprio do teatro no seu maravilhoso processo de “assombração”: Paulo Eduardo Carvalho (o brilhante professor, investigador, crítico e tradutor de teatro, que nos ajudou a arquitectar esta revista e nos iluminava diariamente com a sua fina inteligência e amorosa amizade), João Paulo Seara Cardoso (o extraordinário criador do Teatro das Marionetas do Porto, que foi e é o seu mais elaborado sortilégio artístico e que tivemos a alegria de entrevistar para o n.º 4 da *Sinais de cena*, de Dezembro de 2004), António Feio (que nos deixa a memória das suas admiráveis criações cénicas e televisivas, bem como a comovente e lúcida despedida no livro *Aproveitem a vida*), Jaime Salazar Sampaio (o autor que Sebastiana Fadda incansavelmente radiografou e de quem nos dá aqui mais uma visita ao seu universo dramático na secção “Estudos aplicados”), Mariana Rey Monteiro (a actriz que marcou uma geração de grandes artistas de cena), o crítico Mário Sérgio (que, entre nós, chamou cedo a atenção para a obra de Brecht), a actriz Maria Dulce (que até muito recentemente pudemos – felizmente – ver em séries televisivas), a figurinista e cenógrafa Vera Castro (cujo valor criativo fica registado no belo livro recém-editado pela Athena, *O papel da segunda pele*) e o encenador José Blanco Gil (sempre tenaz na sua resistência solitária).

Também o “mágico” da iluminação de cena em Portugal que foi Orlando Worm nos deixou neste ano, pelo que é com redobrada emoção que registamos aqui “Na primeira pessoa” a longa entrevista que deu a Ana Bigotte Vieira, revelando um excepcional saber oficial e uma sedutora maneira de contar histórias da vida e da arte.

E como esquecer José Saramago (que, de forma superlativa, dignificou a língua e a cultura do nosso país) ou João Aguiar, de uma elegância discreta na escrita como na vida?

Ora, nesta atmosfera do Inverno sombrio do nosso descontentamento, encurtar os já parcos apoios que o teatro recebe – de acordo com o que é hoje a política do Ministério da Cultura – é empobrecer esse horizonte de resgate da vida que a arte permite e celebra, ameaçando a continuação de uma criatividade que é património imaterial

e respiração estética imprescindível em qualquer sociedade: e desejavelmente também na sociedade portuguesa.

No que diz respeito à APCT (e ao Centro de Estudos de Teatro, nosso parceiro indispensável na atenção ao teatro e nesta aventura que é a *Sinais de cena*), continuamos atentos à actividade teatral e disso damos conta na secção "Passos em volta", revelando algumas das mais diversas combinatórias artísticas que nos ofereceram quatro dos enquadramentos festivos de Norte a Sul do país: os Festivais Gil Vicente em Guimarães, o CITEMOR em Montemor-o-Velho, o Alcantara em Lisboa e a Escrita na Paisagem, em Évora. No caso de Guimarães, é de saudar ainda a iniciativa de um Seminário para Novos Críticos que permitiu dinamizar naquele contexto a reflexão conjunta e o exercício analítico de jovens críticos e estudiosos, cujas opiniões aqui registamos com muito interesse. De Lisboa e do Porto chegam-nos ainda notícias do regresso dos "clássicos" ao palco: *Édipo*, de Sófocles (em versão de Jorge Silva Melo), no Teatro Nacional D. Maria II, *A gaivota*, de Tchekov, no Teatro Nacional S. João, e *O senhor Puntilla e o seu criado Matti*, de Brecht, no Teatro Aberto, pela mão de Vera San Payo de Lemos e de João Lourenço.

Nessa fixação do que se vai fazendo em cena, pudemos contar, neste número da revista, com a preciosa colaboração do fotógrafo Jorge Gonçalves que aqui nos oferece um testemunho notável da Nova Dança portuguesa, guiando-nos ainda por um roteiro de fina sensibilidade e obstinado profissionalismo quer na selecção de fotografias que fez, quer nas palavras emotivas com que abre este "Portefólio", inteiramente seu.

E de uma outra forma de registar o teatro nos fala aqui, na secção "Em rede", João Costa Dias, jornalista da RDP África, que criou, e continua a dinamizar com indefectível entusiasmo, o seu singular programa "Atrás da máscara" trazendo notícias e comentários sobre o teatro da lusofonia e assim ajudando – e bem – a "unir povos".

Na secção "Notícias de fora" Rui Pina Coelho dá-nos uma visão breve de dois festivais – na Arménia e no Brasil –, e a investigadora brasileira Elisabeth R. Azevedo assina um importante estudo sobre a dramaturgia de Jorge Andrade, dando conta também da sua encenação em Portugal pela Companhia Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro.

Do teatro que se faz e estuda em Portugal fala-nos ainda o encenador José Caldas ao sinalizar – na secção "Estudos aplicados" – o teatro para a infância e juventude que se vai fazendo entre nós, enquanto na secção "Leituras" nos surgem notícias de livros recentemente publicados: Fernando Claudino faz a recensão de *Limiar*, a peça que João Silva – infatigável encenador do Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos – criou com os "seus" actores e que nos surge como eloquente testemunho do poder da arte contra preconceitos sociais e estigmas interiorizados; Ana Campos analisa com pertinência uma nova tradução de peças de Tennessee Williams interrogando o seu valor em confronto com versões anteriores em português; Rui Pina Coelho analisa o estudo de Eugénia

Vasques sobre o "difícil processo do conceito de encenação no teatro (1837-1928)" em Portugal; e António Braz Teixeira traz-nos uma análise brilhante e circunstanciada do estudo mais recente e completo de Luiz Francisco Rebello sobre a dramaturgia portuguesa de 1820 a 1926, em diálogo com o que tem sido o longo e inquieto labor deste destacado historiador do teatro em Portugal.

E esse arco centenário, que Rebello interpela, desloca-se ligeiramente – na tábua cronológica – a propósito das secções com que abre e fecha este número da revista: o "Dossiê temático" e o "Arquivo solto". Ambas são, de facto, dedicadas a recordar e a interrogar as razões e as consequências teatrais da implantação da República em Portugal, no ano em que, como já referido, se celebra o centenário desse cometimento político e cultural. Se no primeiro caso se analisa a legislação, o teatro de revista, o cinema e a mulher no teatro que a República favoreceu, implicando assim uma avaliação geral do seu impacto nas artes do palco e do ecrã, no "Arquivo solto" o trabalho foi sobretudo o de coligir textos fundamentais sobre o teatro que o *ethos* republicano inspirou e que surgem na escrita de Ernesto da Silva, Manuel Laranjeira, Coelho de Carvalho, Bento Faria e Joaquim Madureira (o temível crítico Braz Burity), não faltando ainda um excerto significativo do "Preâmbulo" dos estatutos do Teatro Livre fundado em 1902 – que abriria novos horizontes à arte dramática portuguesa – e um amplo excerto do importante "Preâmbulo" do decreto de 22 de Maio de 1911.

É muito nossa esta obstinação em prosseguir na *Sinais de cena* com o trabalho e a reflexão em torno do teatro em Portugal (e no mundo), mesmo quando a atenção a essa realidade não é a opção política hoje dominante, nem o campo electivo dos *media* em geral. Mas a verdade é que nessa dedicação somos também devedores da ajuda generosa e infatigável de muitos outros que de formas diversas nos acompanham nesse caminhar: os que trabalham nas instituições a que continuamente recorremos para a cedência de imagens ou recolha de informações várias, como é o caso do Arquivo Fotográfico (do Arquivo Municipal de Lisboa), dos serviços – de imprensa ou de arquivo – de teatros como o D. Maria II ou o São João, ou do Museu Nacional de Teatro. E contamos ainda – que sorte a nossa! – com os profissionais ligados à prática artística que prodigamente nos cedem o seu tempo, as suas palavras, o seu entusiasmo e, assim, nos contaminam com essa paixão indeclinável. Um último agradecimento vai ainda para o Teatro Nacional D. Maria II que generosamente aceitou publicitar aqui a sua programação (uma vez mais) e ao Instituto Camões que, reduzindo embora o seu compromisso com a publicação, mantém ainda vivo um apoio tão importante para nós.

Neste deve-e-haver entre esforços, dedicações, contentamentos e mágoas, resta-nos a esperança de que as palavras de Jacques Rancière possam ser um programa a cumprir também entre nós: o de se poder ainda "redesenhar o mapa do possível"¹.

¹ Jacques Rancière, *Moments politiques: Interventions 1977-2009*, Paris, La Fabrique Éditions, 2009, p. 15.

A legislação teatral da Primeira República

Ana Isabel Vasconcelos



No relatório dos delegados da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos ao Grande Congresso Nacional reunido em Lisboa em 1909, lê-se que "a legislação sobre teatro é ainda um caos perfeito e um produto da falta de legislação condigna"¹. Esta preocupação com a babel legislativa foi retomada num dos considerandos que enquadram o decreto que nomeia uma Comissão e a incumbem de uma tarefa hercúlea: "[averiguar] das causas da decadência do teatro português e, em especial, apresent[ar] ao Governo os alvires que julgar convenientes para, numa salutar e rápida reforma do Teatro Nacional Almeida Garrett, se acautelarem eficazmente, e de vez, tanto quanto possível, os legítimos interesses da arte, da literatura nacional e dos artistas dramáticos portugueses"².

Trata-se, como se percebe pelo nome do teatro, de uma determinação já do Governo da República que, atendendo a uma solicitação da Sociedade Literária Almeida Garrett, publicara, no início de Dezembro de 1910, uma portaria, na qual se rebaptizava o então simplesmente denominado "Teatro Nacional"³. Com este gesto, pretendeu-se "perpetua[r] a memória daquele a cujos denodados esforços e inquebrantável tenacidade é devida a criação desse teatro"⁴.

Várias são as vozes relativas à urgente reorganização daquela instituição, cujo funcionamento se regulava então por sucessivos decretos e diplomas, que se iam reformando parcialmente, resultando num emaranhado jurídico que demandava a promulgação de uma lei que conjugasse e harmonizasse os diversos articulados. Para além desta premente necessidade, a implantação do novo regime exigia naturalmente alterações legislativas, mais consentâneas com os valores republicanos.

Adiantando-se contudo a este imperativo e antes de qualquer iniciativa legislativa respeitante ao Teatro Nacional, publica-se, no *Diário do Governo* de 25 de Maio de 1911, o Decreto que institui a "Escola da Arte de Representar". No momento em que se instaura a República, o então denominado Conservatório Real de Lisboa era constituído por duas escolas: a Escola de Música e a Escola de Arte Dramática. O desenvolvimento dado a esta última secção e a importância dispensada ao ensino pelos ideólogos republicanos levaram o Governo a torná-la independente, atribuindo-lhe uma nova designação.

Procurou-se, neste novo enquadramento legal, retomar o espírito da reforma de Garrett, havendo a preocupação em se estabelecer uma ligação entre o ensino e a prática profissional através da obrigatoriedade de colaboração entre a Escola e o Teatro Nacional. Estipulou-se, entre outras medidas, que a leccionação da disciplina de "Arte de Representar" fosse ministrada naquele palco, bem como a apresentação pública de récitas realizadas pelos alunos, sendo também colocado à disposição dos professores o material cénico necessário.

Quanto à reestruturação do curso, procura-se agora, seguindo a moderna pedagogia, cobrir várias áreas que concorrem para uma actividade que é, reconhecidamente, multidisciplinar. Contudo, a nova estrutura curricular denota uma preocupação com a formação cultural, tão necessária numa classe que, num passado não muito longínquo, era tida como inculta ou, até paradoxalmente, analfabeta. Esta preocupação está reflectida no conjunto de conteúdos que compõem os "Programas-Sinopses", aprovados pelo Conselho Escolar e publicados no *Diário do Governo*⁵, e a que Júlio Dantas dá expressão da seguinte forma: "A pretendida

<
António Pinheiro
(1867-1943),
fot. Baptista
e Vasques Photographos,
Lisboa, 1902
[Cortesia do MNT].

¹ *O teatro português na actualidade. Relatório apresentado ao Congresso Nacional. Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, Lisboa, s/e, 1909.*

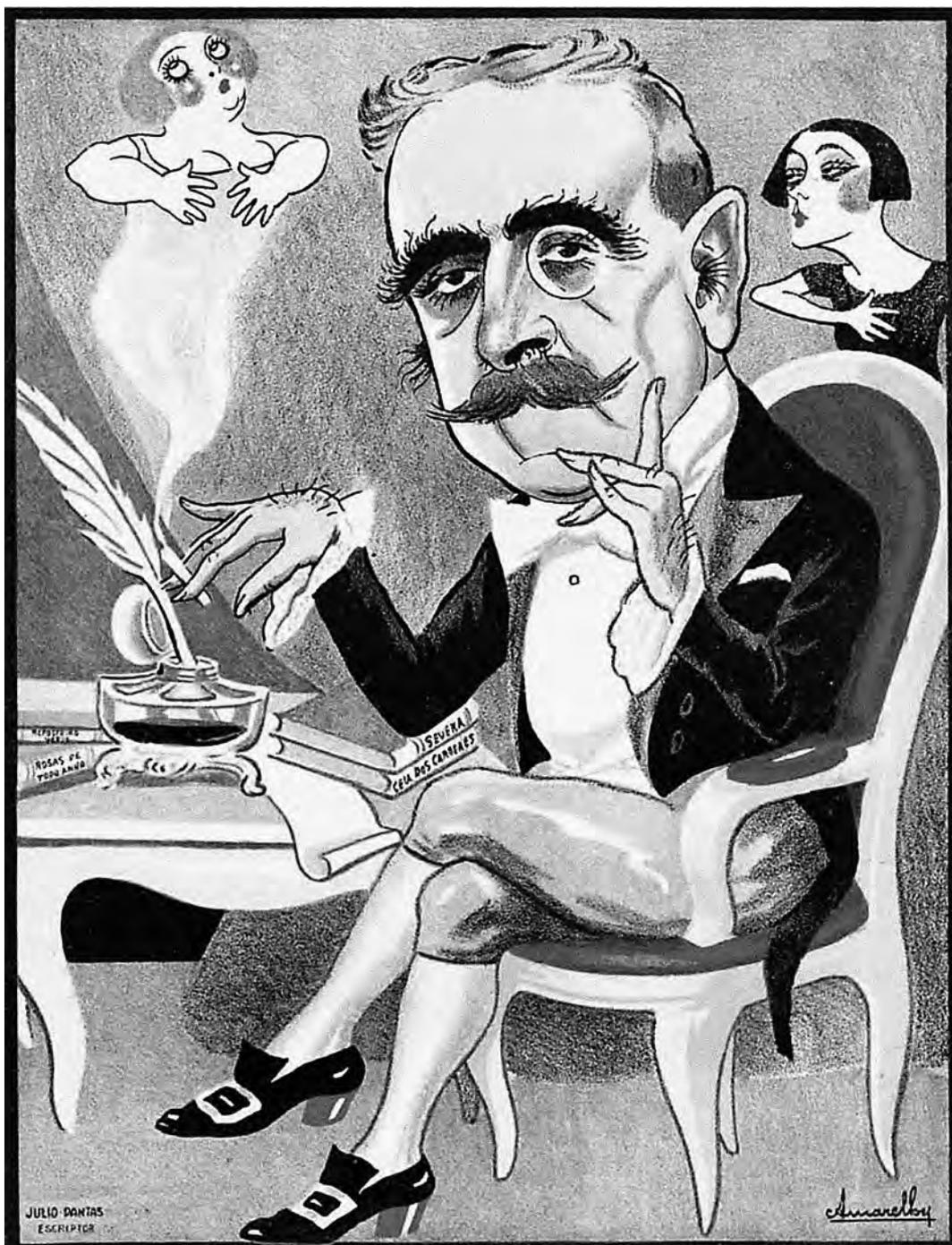
² Portaria de 13 de Fev. publicada no *Diário do Governo*, 14 Fevereiro 1911.

³ Um decreto de 24 de Outubro de 1910 alterara o nome do "Teatro Nacional de D. Maria II" para apenas "Teatro Nacional".

⁴ *Diário do Governo*, 7 Dezembro 1910.

⁵ Propostos pelos docentes, estes programas foram aprovados pelo Conselho Escolar em 11 de Outubro de 1913 e publicados no *Diário do Governo* em 10 de Dezembro do mesmo ano. Ana Isabel Vasconcelos é professora da Universidade Aberta e investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa.

Caricatura de Júlio Dantas,
por Amarelhe.



crise do teatro português não é uma crise de aptidões; é uma crise de cultura, é uma crise de *métier*. Todo o esforço realizado no sentido de desenvolver a cultura geral do actor, de aperfeiçoar o ofício, de enobrecer a profissão, parece-me, neste momento, um esforço útil e fecundo⁶. O Curso da recente "Escola da Arte de Representar" estrutura-se em torno de 3 componentes principais: Filosofia da Arte, Técnica da Arte e Realização Cénica da Arte, num conjunto de 8 cadeiras, distribuídas por 3 anos curriculares⁷: "Língua e literatura portuguesa"; "Arte de dizer"; "Filosofia geral das Artes; "Arte de interpretar"; "Estética e plástica teatral"; "História das literaturas dramáticas"; "Arte de representar", subdividida em duas classes, masculina e feminina; e "Organização e administração teatral", esta última concebida para

responder às novas exigências de relacionamento entre Estado, empresários e artistas, contemplando matérias que se debruçavam sobre os direitos e as obrigações jurídicas e morais dos artistas dramáticos. Completavam ainda este currículo as cadeiras de "Ginástica teatral", "Dança" e "Canto dramático", esta última opcional e leccionada no Conservatório de Música, sendo apenas frequentada pelos alunos que se interessassem pelo teatro lírico.

Neste mesmo decreto, foi instituído o Conselho Teatral, em substituição do até então existente Conselho de Arte Dramática, com a especial incumbência de "dar parecer fundamentado acerca de todos os assuntos sobre que for consultado pelo Governo e disserem respeito à arte de representar" (capítulo XIV).

⁶ Texto de apresentação da revista *Theatralia* (n.º 1, Fev. 1913), cuja administração é da responsabilidade da Escola, embora pertencesse a Félix do Amaral e tivesse como responsável editorial Francisco Lage, ambos alunos da Instituição.

⁷ Cf. Decreto de 22 Maio 1911.

No ano lectivo 1913-1914 foram propostos "Cursos anexos", para o ensino das artes subsidiárias do espectáculo, preparando-se, deste modo, a conversão da instituição, num futuro que se desejava então não muito longínquo, numa "Escola Geral de Teatro". Surgiram, neste contexto, o curso de "pintura cenográfica e decoração teatral", da responsabilidade do cenógrafo Augusto Pina; o curso de "indumentária prática teatral", destinado a costureiros de teatro, leccionado por Manuel Castelo Branco; e o "curso de bailarinas", ministrado pela professora de dança, Encarnação Fernandes⁸.

Reconhecendo o empenho demonstrado e o trabalho desenvolvido, o Governo concedeu, por decreto de 4 de Julho de 1914, a autonomia administrativa à Escola, declarando-a digna de lhe ser confiado o seu próprio governo pedagógico e económico.

Como já se afirmou, não é de estranhar que o novo sistema político gerasse um novo quadro legislativo e, supostamente, o teatro não escapava a essa prática. Neste contexto, o então Ministro do Interior assina, em 13 de Fevereiro de 1911⁹, uma portaria, nomeando a Comissão inicialmente referida, constituída por representantes das três Associações ligadas ao teatro (Associação de Classe dos Autores Dramáticos, Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras) e por personalidades destacadas nesse meio: Faustino da Fonseca, escritor; Carlos Posser, ex-gerente do Teatro Nacional; Cristiano de Sousa, actor, ensaiador e director de cena; Manuel Emidio Garcia, advogado; e Bento Mântua, Afonso Gaio e Bento Faria, escritores dramáticos. Esta Comissão será presidida pelo director geral da instrução secundária, superior e especial, que, recordamos, deverá analisar a situação precária em que se encontra o Teatro Nacional, propondo as medidas que considerar convenientes para a sua recuperação. Resultante do cumprimento da determinação governamental, os trabalhos tiveram início de imediato e, cerca de 15 dias depois, em sessão de 4 de Março, foi aprovado o Relatório que, por razões que não vamos agora apreciar, só será publicado no *Diário do Governo* no final desse mesmo ano¹⁰. Trata-se, provavelmente, do primeiro ajuste de contas relativo ao período antecedente, tendo tido como visado o antigo administrador do então Teatro Nacional D. Maria II, Maximiliano de Azevedo, exonerado no mês seguinte ao da implantação da República.

Este extenso Relatório é inequívoco quanto à responsabilidade do administrador, a quem são imputadas decisões e procedimentos ilegais, bem como à inoperância do comissário, que, fugindo às suas incumbências, não fiscalizou os actos daquele. E são vários os factos detalhadamente referidos: a preferência dada às traduções, favorecendo-se o "monopólio [...], exercido por um membro do Conselho Dramático e membro do júri de admissão de peças, juiz, portanto, da aceitação e da recusa de originais, aos quais as suas traduções, sempre preferidas, deixam bem pequeno lugar"; abuso de "benefícios"¹¹, em claro

desrespeito pelo estipulado no decreto, sobrepondo-se o interesse dos artistas societários ao da própria Sociedade; incumprimento da época teatral prevista, reduzindo-se os oito meses de espectáculos obrigatórios em Lisboa devido a uma tournée ao Brasil que se revelou financeiramente desastrosa; abuso das *reprises*, por inexistência de um "repertório de fundo", que deveria estar permanentemente montado, composto de peças de autores clássicos nacionais e das mais notáveis peças dos autores portugueses coevos; má gestão do repertório, não se "organizando [o mesmo] no interesse da literatura portuguesa, nem no propósito de tornar rendosa a época, mas apenas no de satisfazer interesses pessoais", tendo todas estas irregularidades contribuído para que fosse "arruinado o teatro e dissipado o fundo de garantia". A fundamentação das acusações é detalhada, não escapando o próprio comissário do Governo, Júlio Dantas, se bem que mais por omissão do que por conluio.

De tudo isto, "concluiu a comissão que a principal causa da decadência do Teatro foi a falta de cumprimento da lei, constantemente substituída pelo favor pessoal, em claro e manifesto prejuízo do Estado, que, pela má administração, sofreu o desfalque do seu fundo de garantia em poucos meses e sem proveito para a Arte nem para a Literatura Dramática Nacional". Esta conclusão isenta de responsabilidades o quadro legislativo que regulava o Teatro e que se apoiava, entre outros regulamentos e portarias, em dois decretos promulgados ainda durante a monarquia: o decreto de 4 de Agosto de 1898 e o de 5 de Novembro de 1909. Devido, contudo, ao facto de ter expirado, em 30 de Junho de 1912¹², o prazo de concessão do Teatro Nacional, impôs-se a necessidade de dar um enquadramento legal ao funcionamento da Sociedade e estabelecer o que se pensava então ser "um regime definitivo de funcionamento desse teatro".

Decorrente desta indispensabilidade e, muito provavelmente, tendo em conta o referido Relatório, surge o decreto de 12 de Outubro de 1912¹³, que, mantendo a concessão do teatro a uma sociedade de artistas dramáticos portugueses, organizada pelo Governo e por ele fiscalizada, apresenta algumas alterações, designadamente na constituição dos órgãos de gestão. Num estilo mais democrata, a administração da sociedade passa a estar entregue a um "Conselho de Gerência", composto por 5 membros: o presidente, o gerente-delegado, o director de cena, o tesoureiro e o secretário. O presidente, que administrará o teatro pela quantia de 400 escudos anuais, será eleito, pelo recém-criado Conselho Teatral, de entre os autores dramáticos de reconhecido merecimento. Os restantes elementos do Conselho de Gerência são escolhidos de entre "os artistas do sexo masculino do quadro ordinário", não podendo estes eximir-se a exercer qualquer cargo. Apesar de terem a responsabilidade de todo o funcionamento do Teatro, estes "conselheiros" não gozam de qualquer gratificação mensal, tendo apenas direito a uma percentagem sobre os lucros de cada época.

⁸ Cf. *Relatório do Director – Ano lectivo de 1913-1914. Série 1.ª – n.º 3*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1915.

⁹ Em 26 de Abril seguinte, é também nomeada uma comissão para estudar o regime de exploração do Teatro de S. Carlos.

¹⁰ Cf. *Diário do Governo*, 21 Dezembro 1911.

¹¹ Tinham esta designação os espectáculos em que a receita revertia a favor do "beneficiado", normalmente actores ou atrizes pertencentes à Sociedade e em cujo contrato figurava esta prerrogativa.

¹² Cf. Decreto de 22 de Setembro publicado no *Diário do Governo* de 25 Setembro 1911.

¹³ *Diário do Governo*, 14 Outubro 1912.

A alteração mais significativa diz respeito ao quadro dos artistas. Para além do quadro ordinário, anteriormente existente e onde figuram os associados, intitulados "societários", criam-se mais três quadros: um "quadro extraordinário", destinado a todos os artistas que, mesmo funcionando noutras companhias, acedam integrar como que uma lista de espera, com preferência na admissão ao quadro ordinário; um "quadro de pensionistas", destinado a um número determinado de alunos da Escola da Arte de Representar, que, auferindo de uma verba mínima, colaboram nas representações; e um "quadro inactivo", composto pelos artistas aposentados pelo "Cofre de Subsídios e Socorros" do próprio Teatro. Evidentemente que os actores e atrizes pertencentes ao quadro ordinário não podem, durante o período de funcionamento do teatro, representar em qualquer outra casa de espectáculos e, fora desses cerca de 8 meses de representações regulares, só poderão fazê-lo sob determinadas condições.

Sem dúvida que a classe que veio a ficar mais favorecida com as alterações introduzidas neste diploma foi a dos autores dramáticos, cujos direitos se alargaram, nomeadamente a nível da intervenção nos ensaios e na montagem das suas peças.

As grandes questões que atravessam o Teatro Nacional prendem-se nesta altura essencialmente com as obrigações contratuais dos artistas para com a Sociedade. Entre a exigência de um vínculo de exclusividade e a defesa da liberdade para poderem temporariamente servir um outro empresário, com os direitos e deveres inerentes a ambas as situações, decorrem as muitas questiúnculas acaloradamente discutidas nas páginas dos jornais e que tanto vão prejudicar o funcionamento do teatro. A agudizar este conflito, ou precisamente como reflexo dele, estava a indisciplina no palco, especialmente durante os ensaios, para onde "as atrizes vinham para a cena de véu na cara e chave do camarim na mão, os actores ensaiavam de chapéu na cabeça, os papéis rezavam-se, e cada um chegava quando queria e ia-se quando lhe apetecia"¹⁴.

Por decreto de 20 de Novembro de 1914¹⁵, autoriza-se, para a época de 1914-1915, a dispensa dos societários, dando-lhes a possibilidade de actuar noutros palcos, por um período não superior a um mês e desde que devidamente autorizados. Este decreto voltou a ser promulgado nas épocas seguintes, levando a uma desorganização do elenco, já que, findos os prazos estabelecidos para a dispensa, ninguém sabia onde paravam os artistas, quando regressariam, qual a sua situação e que sanções se deveriam aplicar por incumprimento. A indisciplina era geral e a "orgânica do teatro do Estado desconjuntava-se por todos os lados"¹⁶.

Até final da 1.ª República, há várias comissões encarregues de repensar os moldes em que deveria funcionar o Teatro, resultando em sucessivas remodelações enquadradas por novas leis¹⁷, sem que a sua aplicação tivesse o efeito desejado. Tal como se sublinha no preâmbulo de um desses documentos legislativos, "[c]erto



>

Augusto Pina, 1916.

¹⁴ Gustavo Matos Sequeira, *História do Teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, s/e, 1955, vol. II, p. 512.

¹⁵ *Diário do Governo*, 23 Novembro 1914, Decreto n.º 1:078.

¹⁶ Sequeira, *op. cit.*, p. 551.

¹⁷ Cf. Decreto-lei de 10 Maio 1919 e Decreto-lei de 30 Agosto 1923.

é que os textos das leis, só por si, não criam arte e que ao Estado apenas é possível influir para que se mantenham as condições propícias à eclosão e desenvolvimento dela"¹⁸. O ponto de vista dos profissionais de teatro é bem diverso. Referindo-se ao descabro em que se encontrava a "casa de Garrett", António Pinheiro, um homem que tem sempre acompanhado e sofrido com as sucessivas crises da instituição, afirma que o Teatro Nacional "não tem, nem terá concerto, enquanto nas cadeiras ministeriais da instrução e das finanças, do nosso malfadado país, se sentarem políticos sem o menor ideal estético, sem a menor noção de Arte, com A grande"¹⁹.

Perante a hipótese aventada de alugar o edifício a empresários que cuidassem da sua exploração, o "Grémio dos Artistas Teatrais" e a "Sociedade dos Escritores e Compositores Teatrais" protestaram, defendendo, como solução mais adequada, a administração directa por parte do Estado. A decisão política não teve este protesto em consideração e o Estado Novo vai iniciar-se com um novo modelo de exploração, sendo o Teatro adjudicado à Companhia Alves da Cunha – Berta de Bivar.

Durante o período aqui em análise, o Governador Civil de Lisboa desempenha, por inerência, as funções de Inspector-Geral dos Teatros, o que lhe confere um papel destacado na vida teatral da capital. Segundo o "Regulamento das casas de espectáculos públicos do distrito administrativo de Lisboa"²⁰, cabe àquela entidade aprovar tudo o que diga respeito à construção, manutenção e funcionamento de "teatros, circos animatógrafos, salões de baile e de música, praças de touros ou quaisquer outras casas ou recintos com galerias, salas, anfiteatros, tabladros ou palanques, onde se realizem divertimentos públicos" (§ único). Neste extenso documento pretende-se abranger aspectos vários e de natureza diversa, desde regras específicas de construção, localização e funcionamento das casas de espectáculo, até obrigações dos espectadores, chegando-se a detalhes que referem as exigências de comportamento dos artistas, tais como, "nunca se dirigirem ao público, ainda que sejam provocados, nem para o público voltarem quaisquer armas de fogo que em cena tenham de disparar" (Art. 11.º, 1.º). A diversidade de

aspectos que se pretendem abranger neste Regulamento deverá ter levado a que o mesmo, depois de rectificado duas vezes, ficasse ainda temporariamente suspenso, até que fossem apreciadas as reclamações apresentadas²¹.

Um dos últimos pontos deste Regulamento remete para a obrigatoriedade de elaboração de um "Regulamento Interno da Empresa", que deveria ser visado anualmente pela autoridade administrativa. Surge assim datada desse mesmo ano uma publicação de Luiz d'Aquino (pseudónimo de Luís Galhardo) que apresenta um regulamento tipo a ser adaptado por cada teatro. Composto na Imprensa de Manuel Lucas Torres, este "Regulamento interno para uso dos teatros" contém 144 artigos, organizados por várias rubricas que englobam as obrigações dos artistas, do ensaiador, do maestro, do contra-regra, do ponto, dos coristas de ambos os sexos, do aderecista, do encarregado do guarda-roupa, do cabeleireiro, dos chefes e cabos de corporação, do encarregado da orquestra, do arquivista, dos alfaiates e das costureiras, do maquinista, do iluminador e, por fim, da administração, com a indicação das obrigações, das penas a aplicar por infracção e dos valores das multas.

Estes e outros regulamentos com que nos vamos deparando nos arquivos, bibliotecas e centros de documentação constituem fontes preciosas pelo tipo de informação que nelas conseguimos captar e extrair e que, cruzada com outros elementos, propiciam um conhecimento mais sólido e completo da vida teatral, ajudando, não raro, a preencher esta ou aquela lacuna, fornecendo este ou aquele elemento de ligação que procurávamos para compreender ou explicar determinada circunstância.

No que respeita ao teatro e especificamente ao Teatro Nacional, os sucessivos quadros legislativos estampados no *Diário do Governo* ao longo destes 16 anos, e de que apenas parcialmente aqui damos conta, espelham bem as constantes dificuldades enfrentadas por quem tinha, no terreno, a responsabilidade de fazer funcionar as instituições, deparando-se com a incapacidade financeira de um Estado que, reconhecendo embora a importância daquela arte, não tinha os meios necessários para lhe acudir.

¹⁸ *Diário do Governo*, 30 Maio 1919.

¹⁹ António Pinheiro. *Contos largos*, Lisboa, Tip. Costa Sanches, 1929, p. 199.

²⁰ Cf. *Diário do Governo*, 3 Fevereiro 1914.

²¹ Cf. *Diário do Governo*, 18 Fev. 1914, I.ª série, n.º 26.

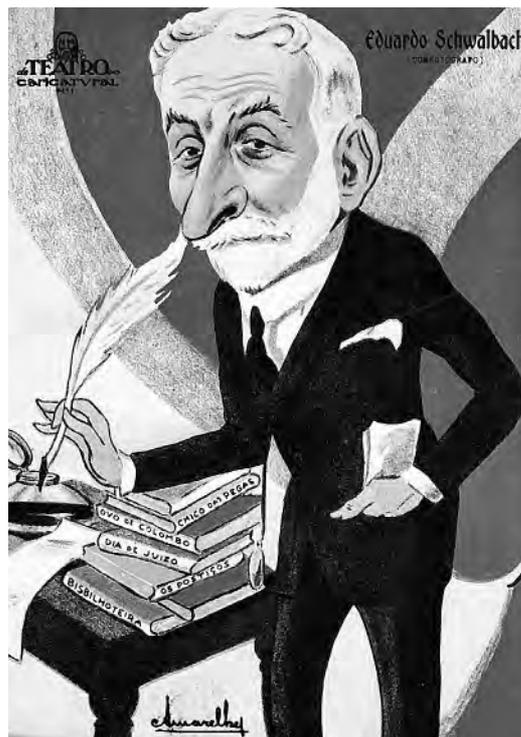
O teatro de revista e a República

Luiz Francisco Rebello

<
O judeu errante,
protagonista da *Viagem
à roda da parvónia*,
de Guerra Junqueiro e
Guilherme de Azevedo,
1879 (Desenho de Manuel
de Macedo).



Eduardo Schwalbach,
caricatura de Amarelhe.



O cartaz dos teatros de Lisboa anunciava, para a noite de 4 de Outubro de 1910, sete espectáculos, dos quais três eram revistas: *Zig-Zag* no Teatro Chalet, *De olho aberto* no Music-Hall, *É fantástico* no Salão do mesmo nome. Às onze horas da manhã do dia seguinte, a República era proclamada no salão nobre dos Paços do Concelho, e anunciada ao povo da capital por José Relvas, membro do Directório do Partido Republicano eleito em Abril do ano anterior no Congresso de Setúbal com o "mandato de fazer a Revolução". E assim de facto aconteceu.

Durante uma semana os teatros estiveram fechados. E quando a revista do Salão Fantástico retomou a sua carreira, os autores (Pedro Bandeira e Dinis de Melo) acrescentaram-lhe uma "apoteose dedicada à República Portuguesa", como faria logo a seguir o Music-Hall. A 13 estreava-se no Casino Étoile uma nova revista, *Duras de roer*, assinada por Adriano Mendonça e Francisco Rosendo, a que também não faltava uma exaltante "apoteose da República"; e duas revistas do operoso Ernesto Rodrigues (um dos autores de *Zig-Zag*), *Sol e sombra* e *ABC*, eram repostas em cena, aquela no Teatro do Príncipe Real, agora denominado Apolo (como o seu homónimo português passaria a ser Sá da Bandeira), esta no Avenida, ambas "ampliadas com novos números alusivos à proclamação da República em Portugal". A revista selava assim a sua aliança com o novo regime.

Escrevi "aliança", propositadamente não escrevi "adesão", para evitar a conotação com o termo então cunhado para designar a colagem oportunista à jovem República cujo advento o teatro de revista há muito vinha a auspiciar. Reportando-se aos últimos anos do século XIX e primeiros do seguinte, ou seja, os anos de declínio da dinastia bragançina, Gustavo Matos Sequeira, ele próprio também autor de revistas, observou que esta "entrava a colaborar com os adversários da monarquia, maliciosa, mas discretamente, seguindo sempre ao sabor da corrente, como é da sua própria condição" (Sequeira 1947: 147).

Na realidade, porém, essa colaboração já vinha de trás, e nem sempre primava pela discrição – bem longe disso... Bastará lembrar, entre muitos outros exemplos possíveis, a contundência dos ataques desferidos por Guerra Junqueiro e Guilherme de Azevedo na *Viagem à roda da parvónia*, em 1879, contra a fraudulência eleitoral e a vacuidade da retórica parlamentar (o que levaria à sua proibição na própria noite da estreia); os apelos de António de Menezes, dois anos volvidos, no último acto de *Tutti-li-Mundi*, a que o Zé Povinho deixasse de ser "o eterno escravo de todas as explorações (...)" para ser enfim essa grande força que se chama o Povo!"; ou ainda a exaltada e explícita defesa do ideário socialista e do direito à greve nas revistas "democráticas", como a crítica as definiu, de



Júlio Rocha (*Um rei pequeno, À roda da política, O Filoxera, Os pontos nos ii*, 1882-1886), em que Fontes Pereira de Melo, chefe do Partido Regenerador, era alcunhado de "Bismarck de papelão"... E, à medida que o crepúsculo da monarquia se aproximava, os ataques iam subindo de tom. No quadro de abertura da primeira revista do engenhoso Baptista Dinis, *O século XIX* (1893), cuja acção decorria no fundo do mar, desfilavam sereias, peixes-espada, um polvo gigantesco, numa clara alusão às promessas incumpridas dos governantes, às investidas brutais da polícia, ao grande capital "que governava o governo". No *Ó da guarda!*, de Luis Galhardo e Barbosa Júnior (1907), o ditador João Franco e a sua política repressiva eram alvo de impiedosos remoques e ferozes diatribes¹. Em *Garotices & companhia* (1907), de Artur Arriegas, futuro adepto do sidonismo, um dueto contrapunha a "Menina Bonita" à "Menina Feia" – e a República era aquela... Na primeira versão de *ABC* (1908), com que Ernesto Rodrigues começou a sua fecunda carreira de autor de teatro (dito) ligeiro – foi ele o fundador, em 1912, com Félix Bermudes e João Bastos, da famosa "Parceria" que durou até à sua morte em 1926, e a que ficaram a dever-se os grandes êxitos da opereta *O João Ratão* e das farsas *o Conde-Barão* e *O leão da Estrela* –, evocava-se a Maria da Fonte para incitar o povo a pegar

de novo em armas e lutar pela liberdade. Como, aliás, Marcelino Mesquita e Gualdino Gomes haviam já feito na década anterior em *A tourada* (1894), sua única incursão nos territórios da revista. E com tal veemência o fizeram que a imprensa afecta ao regime pediu a intervenção da censura...

Nos dezasseis anos de vigência da República democrática, foi a revista, sem dúvida, o tipo de espectáculo teatral com mais assídua participação do público: entre 1911 e 1916 contabilizam-se cerca de 180 títulos, o que corresponde a uma média de 30 por ano. E, das duas vias apontadas por Fialho de Almeida num estudo pioneiro publicado em 1896 nas páginas da *Revista teatral* – o "Panfleto falado, em que o escritor, bem em face da turba, lhe avergoa nas carnes o látego" e a "súmula por exclusivo picaresca das efemérides do ano, pretexto de coplas, vistas, guarda-roupa e movimento de comparsaria mais ou menos aparatosa" (Almeida 1925: 67-96) – foi, por esta, sem dúvida também, que a revista portuguesa com mais frequência se encaminhou, quer antes, quer depois de 1910. Certo é que nunca se absteve de criticar os desmandos e as mazelas do poder instituído – a instabilidade governativa, as lutas inter- e intra-partidárias, o desequilíbrio orçamental, os escândalos financeiros, a carestia da vida, a escassez dos géneros e a especulação dos anos de guerra, assim como a evolução dos costumes e das modas, as novidades literárias e artísticas². Fazia-o, contudo, as mais das vezes, "sem ofender susceptibilidades nem melindrar os partidos", segundo a confissão do experiente Sousa Bastos, um mestre do género (*apud* Rebello 1984: 75), cujo reinado se estendeu de 1870 a 1909, rivalizando, a partir de 1896, com Eduardo Schwalbach, o qual, por sua vez, resumiria os limites da crítica revisteira na fórmula "mas nada que possa ferir, / apenas alfinetadas". O equilíbrio da revista assentava neste pacto compromissório de cumplicidade: as classes dominantes condescendiam em deixar-se risonhamente criticar, as classes desfavorecidas sentiam-se compensadas das suas carências e frustrações ao aplaudir essas críticas. O sistema aceitava que lhe denunciassem os defeitos e os vícios, desde que não lhe impugnassem os fundamentos.

Os títulos das revistas estreadas após o triunfo da revolução davam constância da mudança operada no país: *Tinha que ser, Apoiado!, Vá pela esquerda...* No prólogo da primeira, e mais paradigmática, grande revista republicana – *Agulha em palheiro*, de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e Lino Ferreira (sob o pseudónimo de Marçal Vaz) –, o velho Portugal aparecia sob as vestes do Doutor Fausto, a quem Mefistófeles dava a beber o elixir da Revolução, concedendo-lhe assim uma nova juventude e o amor de Margarida, em quem encarnava a jovem

< Os trauliteiros, da revista *A Traulitânia*, 1919.

< Apoteose à República, da revista *Agulha em palheiro* (1911).

¹ Um quadro desta revista era constituído por um filme – e seria ele o primeiro filme português de enredo, "O rapto duma actriz", realizado por Lino Ferreira, intercalado na acção da peça.

² Mas, sob este último aspecto, o tom era, por via de regra, francamente reaccionário: vejam-se os comentários, de grosseiro mau gosto, suscitados pelo *Orpheu* e pelas *Canções* de António Botto, em, respectivamente, *O Diabo a quatro* (1915) e *Céu aberto* (1923), aquela da parceria de Ernesto Rodrigues, esta da parceria de Luis Galhardo.

>
João Franco,
interpretado pelo actor
Leopoldo Frois, na revista
Pró frente! (1906).



>
Luís Galhardo
e Barbosa Júnior,
autores de *Ó da guarda!*
(1907).

República. Mas, se é certo que os autores saudavam com entusiasmo a nova bandeira verde-rubra "que nos sorri, grande e guerreira, / como um sol novo", não deixavam todavia de verter uma enternecida lágrima de saudade pela flâmula azul e branca, "tão pura que o bom Deus, p'ra lhe fazer o véu, / cortou um farrapito ao manto azul do céu"...

Seria errado ver nisto uma contradição: o que se manifesta aqui é a intrínseca ambiguidade da revista, que, ao contrário do que alguns supõem, não é ideologicamente conservadora, até porque nenhum género ou categoria teatral (literária, artística) é, em si mesmo, abstractamente considerado, reaccionário ou progressista. Houve, em Itália, um futurismo fascista, e na União Soviética, um futurismo revolucionário. Na Alemanha dos anos 20 do século passado, Piscator concebeu e montou revistas que se inscreviam no espírito e nas intenções programáticas da "agit-prop". E em Portugal, na década anterior, Schwalbach servia-se da revista para, confessadamente, "iniciar o resgate do longo cativo para o que definha o nacionalismo português" e recuperar a "Tradição que é o Padre-Nosso da Pátria transmitido de geração em geração, a Ave-Maria de graça e beleza de todo um Povo" (Schwalbach 1945: 306-311). A trilogia formada por *O dia de juízo*, *O ovo de Colombo* e *Ao Deus dará* (1915-1918), de que foi autor, anunciava e apoiava, no seu delírio patrioteiro, a "República Nova" de Sidónio Pais, e, a dez anos de distância, antecipava o advento do Estado Novo fascista. Mas logo em 1919, no pólo oposto, a "Parceria" chefiada por Ernesto Rodrigues rejubilava com o fracasso da efémera "monarquia do Norte" e da intentona de Monsanto (*A Traulitânia*), como também faria os festejados autores de *Ó da guarda!*, Luís Galhardo e Barbosa Júnior, em *Aqui d'El-Rei*³

Seis anos depois, as parcerias de Rodrigues e Galhardo juntavam-se para proclamar, no quadro final de *Rataplan!* (1925), que "era preciso um enorme tambor em que o patriotismo viesse tocar a reunir". Como veio a acontecer em 28 de Maio de ano seguinte – e foi uma ditadura que se instalou, para durar quase meio século. Meio século durante o qual os autores voltaram a conhecer "as mil e uma dificuldades de pensar, escrever, realizar e pôr em cena uma revista com a polícia ao lado e a tesoura em cima da mesa de trabalho" a que, numa crónica de 1904, aludia Joaquim Madureira (1905: 330).



Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Fialho de (1925), *Actores e autores*, Lisboa.
BASTOS, Sousa (1908), *Dicionário de teatro português*, Lisboa.
BERJEAUT, Simon (2005), *Le théâtre de Revista : Un phénomène culturel portugais, 1851-2005*, préface de Luiz Francisco Rebello, Paris, L'Harmattan.
MADUREIRA, Joaquim (1905), *Impressões de teatro*, Lisboa.
REBELLO, Luiz Francisco (1984-1985), *História do teatro de revista em Portugal*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2 vols.
SANTOS, Vitor Pavão dos (1978), *A revista à portuguesa*, Lisboa, O Jornal.
SARAIVA, Arnaldo (1980), *Literatura marginalizada*, Porto, Edições Árvore.
SCHWALBACH, Eduardo (1944), *À lareira do passado*, Lisboa, Edição do Autor.
SEQUEIRA, Gustavo Matos (1947), "O teatro de revista", in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, 2º Ciclo das conferências promovidas pelo Século, Lisboa.

Nota redactorial: a grafia deste artigo é da responsabilidade do autor.

³ Além dos autores citados no texto, devem mencionar-se ainda, pela sua operosidade no primeiro quartel do século, os nomes de André Brun, Eduardo Fernandes, Acácio de Paiva, Pereira Coelho, Alberto Barbosa, Xavier de Magalhães, Lourenço Rodrigues e, no Porto, Guedes de Oliveira, Arnaldo Leite, Carvalho Barbosa, Abreu e Sousa e Ascensão Barbosa. E não pode esquecer-se a colaboração musical dos compositores Filipe Duarte, Manuel Benjamin, Luís Filgueiras, Bernardo Ferreira, Tomás Del Negro, Alves Coelho, Carlos Calderón, Hugo Vidal, Wenceslau Pinto, Luz Júnior, Raul Portela...



<
Real Coliseu de Lisboa
[Cortesia do Arquivo
Municipal de Lisboa:
Arquivo Fotográfico].

República, cinema e espectáculo

As fitas e o discurso do poder

Jorge Seabra

É já há muito conhecido que as primeiras projecções cinematográficas começaram em Portugal em 1896, um ano depois da mostra pública promovida pelos Lumière em Paris. Porém, a nossa informação já é mais escassa ao nível da forma como este tipo de espectáculo se organizou, bem como sobre o dispositivo legal que o poder estruturou para o regulamentar. Saber como se processou a recepção que o poder político concedeu a este tipo de divertimento, particularmente durante o período republicano, nomeadamente sobre as normas existentes ao nível da organização do espectáculo e sobre o controlo dos conteúdos exibidos, é o objectivo deste texto, procurando enquadrar, através da legislação produzida para o sector, a forma como a Primeira República foi regulamentando o então chamado "espectáculo das fitas" e, simultaneamente, perceber qual o pensamento subjacente ao discurso do poder.

1. Ao serviço da nação

A emergência educativa e propagandística do cinema
Embora seja já sobejamente conhecida a importância que os republicanos atribuíram à escola como "instituição socializadora de conhecimentos e valores" (Catroga 1991: 379), colocando-a ao serviço da libertação do homem em relação ao obscurantismo e à servidão que séculos de educação religiosa haviam incutido no povo português, não é de surpreender não encontrarmos ainda qualquer

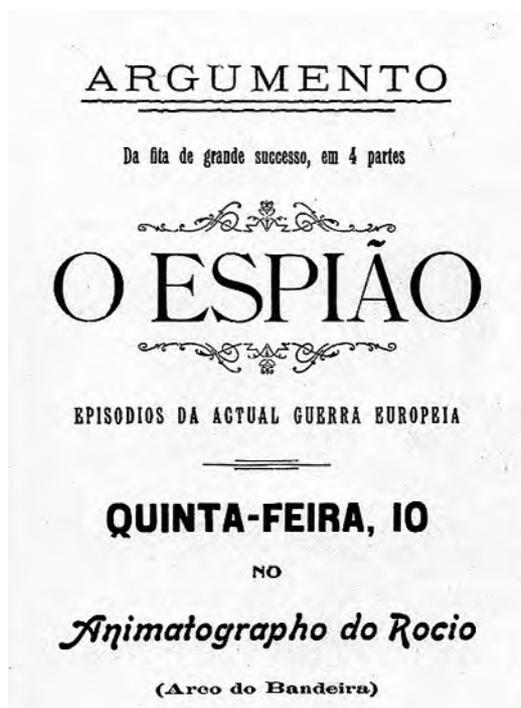
medida legislativa que indicie a utilização educativa do cinema no sistema de ensino, apesar das preocupações de inovação pedagógica patenteadas, nomeadamente pela divulgação do método de João de Deus baseado na *Cartilha maternal* (Marques 1980: 83-88). Afinal, o cinema – nas primeiras décadas do século – estava ainda em processo de implantação como arte e como indústria, daí que o seu potencial educativo não tivesse ainda sido ponderado pelas instituições oficiais.

Apesar dessa situação, no declinar do período republicano já vamos encontrar dois diplomas onde subjaz o seu carácter educativo e doutrinador. Em 1925, a coligação governamental entre democráticos de esquerda, seareiros e "alvaristas", liderados por José Domingues dos Santos, impôs a todos os cinematógrafos de Lisboa e Porto a obrigação de realizarem "duas vezes por mês uma sessão cinematográfica educativa, de hora e meia, na qual terão admissão gratuita as crianças das escolas primárias oficiais, acompanhadas de um professor de cada escola" (Lei 1748, 1925: art.º 2º). Por sua vez, em 1926, o governo democrático liderado por António Maria da Silva, acerca das exhibições normais de cinema, recomenda o cuidado que deve pautar a escolha de filmes a exhibir nas sessões diurnas, "as mais frequentadas pela população infantil", devendo "sempre presidir um critério pedagógico geral, de modo a obter-se deste género de espectáculos a máxima eficácia educativa" (Decreto 11459, 1926: art.º 4º).

Parece-nos que estes dois diplomas são já indicadores de alguma dimensão educativa atribuída ao cinema,

Jorge Humberto Seabra
é Doutorado em
História
Contemporânea pela
Faculdade de Letras da
Universidade de
Coimbra, com uma tese
intitulada *África Nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa (1945 – 1974)*. Com o apoio da
Fundação para a
Ciência e Tecnologia,
desenvolve
actualmente um
dicionário temático
sobre legislação na área
do cinema, produzida
entre 1895 e 1974.

<
Cartaz do
Animatógrafo
do Rossio.



Cartaz do Coliseu dos
Recreios.
>



direccionada essencialmente para as camadas que frequentam a escola primária. Porém, no conjunto do período, para além de surgirem tardiamente, e pela sua escassez, representam uma abordagem tímida ao aproveitamento doutrinador da sétima arte. De qualquer forma, o mote estava lançado e, no que se refere a este potencial do cinema, não notaremos qualquer interrupção com o advento do Estado Novo.

Porém, a atenção do poder político não se confinará à vertente educativa. Poderemos igualmente referir que será durante o período republicano que emergem as primeiras iniciativas para colocar o meio cinematográfico ao serviço da nação através da propaganda política. Essa atenção a esta vertente surge em consonância com aquilo que se passava em alguns estados ocidentais, dado que será durante a guerra de 1914-1918 que assistiremos ao aparecimento da propaganda organizada, com o objectivo de criar consensos em torno das opções políticas dos estados beligerantes, através da divulgação de informações destinadas a incutirem na população uma imagem negativa do inimigo e positiva das cores nacionais. Essas opções conduziram ao aparecimento dos primeiros organismos de propaganda, como o Departamento de Propaganda na Inglaterra, o Comité de Informação Pública nos Estados Unidos, ambos surgidos em 1917, ou através da "imprensa, dos documentários cinematográficos, dos bilhetes postais, de cartazes, da canção patriótica" e de outras publicações para os casos da França e da Alemanha (Paulo 1994: 14; Taylor 1982).

Nessa linha, durante o republicanismo surgirá o primeiro organismo de propaganda cinematográfica. Em 1918, durante o consulado de Sidónio Pais, é instituída a Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército, criada por iniciativa do Ministério da Guerra liderado pelo próprio Sidónio, do qual resultou uma estrutura que envolvia já um conjunto significativo de meios técnicos e humanos. Estaremos seguramente perante o primeiro organismo de propaganda surgido em Portugal, cujo aparecimento nos

parece condicionado pelo contexto da guerra, à semelhança de outros organismos congéneres criados por outros países igualmente participantes no conflito. Desse modo, esta primeira intenção propagandística deverá ser entendida numa lógica defensiva do estado e não tanto com os intuítos doutrinários de republicanização do país. De qualquer forma, trata-se da primeira iniciativa do poder que, apesar de ter como primordial objectivo "registar para serem utilizados na projecção fixa e animada todos os assuntos relativos à educação e preparação do exército, na paz e na guerra", deveria captar, ao mesmo tempo, "tudo quanto [pudesse] aproveitar à instrução, à educação física, e à propaganda de Portugal no estrangeiro" (Decreto 4214, 1918: art.º 2º).

Um espectáculo fiscalmente contributivo

A última dimensão onde poderemos verificar a colocação do meio cinematográfico ao serviço da nação será através do domínio fiscal. Apesar de não sabermos em rigor de quando datam as primeiras decisões do poder político no sentido de tornar as actividades relacionadas com as artes de representação sujeitos passivos de contribuição fiscal, logo no início do século, em 1901, aparece-nos um decreto a tributar através de imposto de selo a publicação de "cartazes ou anúncios de espectáculos públicos" (Decreto 1901: art.º 12º), facto que será confirmado no ano seguinte, com a publicação da tabela geral do imposto de selo, onde, para além dos cartazes, serão também objecto de tributação os bilhetes de entrada nos espectáculos (Decreto 1902).

Os republicanos irão manter estes impostos implementados pela Monarquia Constitucional, acrescidos de outros, nomeadamente a exigência do imposto de selo, desde 1921, na concessão de licenças para espectáculos (Decreto 7772, 1921). Em 1922, substituindo o imposto de selo sobre os bilhetes, surge o imposto sobre o valor das transacções, sendo desde então cobrado "2% sobre a receita bruta das entradas nas casas de espectáculos públicos" (Lei 1368, 1922: art.º 4º).



<
Chiado Terrasse
[Cortesia do Arquivo
Municipal de Lisboa:
Arquivo Fotográfico].

Finalmente, em 1924, numa actualização da tabela do imposto de selo, aparecem as primeiras medidas fiscais de que temos conhecimento com aplicação exclusiva sobre os filmes. Desde então, os "animatógrafos exibindo um ou mais *films* de indústria portuguesa" eram colectados em 5% de imposto; os espectáculos cinematográficos em que exclusivamente se exibissem "*films* estrangeiros" com 10%; quando as empresas cinematográficas não renovassem, "em cada período de 30 dias, os *films* de indústria portuguesa" que exibissem, o imposto de selo, enquanto não se fizesse a renovação, passaria a ser de 10%; por fim, desta contribuição ficavam sujeitos à taxa mínima de \$10 os cinemas que exibissem "exclusivamente *films* com carácter educativo" (Lei 1633, 1924: art.º 2º).

Impostos sobre o cinema (1901-1924)	1901	1902	1921	1922	1924
Anos					
Selo sobre bilhetes de espectáculos		x	x		x
Selo sobre cartazes de espectáculos	x	x	x		
Selo sobre licenças para espectáculos			x		
Imposto sobre o valor das transacções				x	
Selo sobre a exibição de filmes					x

Deste modo, apesar de somente nos anos 20 surgirem os primeiros diplomas tributários com incidência directa sobre o cinema, não encontramos nos diplomas anteriores que consultámos nenhum regime de excepção em relação aos filmes, pelo que somos levados a concluir que, a partir de 1901, os espectáculos de cinema estariam sujeitos à contribuição fiscal, tal como os restantes espectáculos públicos.

2. A condição social dos profissionais de cinema

Como vimos, apesar da juventude do cinema, verificámos já algum interesse do poder em colocar este espectáculo ao serviço da nação. Ante essa demonstração, importará indagar também o retorno jurídico e social que o poder

foi proporcionando aos profissionais do cinema por essa prestação, olhando para todo o conjunto de profissões inseridas no ramo, avaliando a sua condição social, quer na configuração jurídica que a lei lhes reconhece, quer no tipo de assistência médico-social que o estado lhes proporcionou. Dado que o cinema movimenta um leque alargado de profissões, na sua maioria menos visíveis do que a de realizadores e actores, é aqui que o discurso do poder adquire pertinência, regulamentando, tanto nas obrigações como nas regalias, e é por aí que pretendemos responder à questão do reconhecimento social que foi conferido aos profissionais deste sector.

A propriedade cinematográfica

O reconhecimento jurídico da propriedade intelectual e artística existe em Portugal desde 1851 (Lei da propriedade literária de Garrett, 8 de Julho). Em 1911, através de um decreto do então governo provisório de 18 de Março, Portugal aderiu à Convenção de Berna. Esta convenção foi aprovada numa reunião efectuada na Suíça em 1886, entre a Alemanha, Inglaterra, Bélgica, França, Espanha, Itália, República do Haiti, República da Libéria, Suíça e Tunísia, e da qual emergiu a União Internacional de Propriedade Intelectual. Surgirão entretanto dois actos adicionais ao texto inicial, um de 1896 em Paris, e outro de 1908 em Berlim, já com representação portuguesa, do qual resultou a versão que o governo provisório subscreveu. Este tratado virá a tornar-se a norma internacional para a defesa da propriedade intelectual e artística, bem como dos respectivos direitos de autor até meados do século, tendo sofrido novas modificações em Berna (1914), Roma (1928), Bruxelas (1948) e Paris (1971). Em 1952 surge a Convenção Internacional do Direito de Autor, um novo instrumento jurídico-internacional sobre esta matéria. Será o papel social conferido à instrução que levará os republicanos a dignificarem a "função intelectual", englobando nesta a "produção de ideias e a manifestação de sentimentos", efectuada por "pensadores e sábios (...) literatos e artistas", ou seja, a "elite intelectual que [constituía] a consciência nacional em acção". Essa dignificação, que passava pelo reconhecimento da propriedade intelectual, era tanto mais justa quanto "não se compreendia que se protegesse a indústria, o comércio e a propriedade material e não se fizesse o mesmo aos produtos do pensamento humano". Desse modo, era uma questão de justiça "assegurar a propriedade individual da obra que germinou no espírito do pensador, ou que [nasceu] da fantasia do poeta e do artista". Simultaneamente, dever-se-ia "assegurar a tais produtos da inteligência e da emoção a protecção recíproca nos vários países", em direcção a uma "cultura universal", que contribuía para o estreitamento "das relações internacionais" numa base que garantia a "continuidade da civilização" (Decreto 1911: preâmbulo).

Imbuída neste espírito de confraternização universal, através das ideias e de elevação da cultura dos povos, a jovem república portuguesa subscrevia também pela Convenção de Berna a elevação da obra cinematográfica à categoria de manifestação artística idêntica às restantes. Dizia-se então no texto que eram "protegidas como obras (...) artísticas as produções cinematográficas, quando, pelos dispositivos de *mise-en-scène* ou pelas combinações de incidentes representados, o autor tiver dado à obra um carácter pessoal e original. [E], sem prejuízo dos direitos de autor de obra original, a reprodução pela cinematografia de uma obra literária, científica ou artística [era também] protegida como uma obra original" (Convenção de Berna, art.º 14º). Uma importante ilação é possível aferir deste reconhecimento: os países europeus signatários colocavam o cinema, ainda jovem manifestação cultural, no mesmo patamar de artes como a pintura, a escultura ou a literatura.

O estatuto profissional e a assistência médico-social

Na linha do vazio legislativo anterior, podem também ser referenciados o estatuto profissional e a assistência médico-social. Apesar de datarem do período republicano os primeiros diplomas que definem o conceito de artista, assim como as primeiras medidas tomadas no sentido de enquadrar estatutariamente o desenvolvimento da profissão, o discurso do poder em nenhum decreto faz qualquer referência aos profissionais do espectáculo cinematográfico. O primeiro diploma com o intuito de dignificar a carreira dos artistas dramáticos surge em 1924, exigindo-se desde então uma licença emitida pela Inspeção Geral dos Teatros para o exercício da profissão, "sem a apresentação da qual nenhuma autoridade poderá visar cartazes ou autorizar espectáculos" (Decreto 9764, 1924: art.º 1º). Em 1925, o poder republicano virá ainda a definir o que entende por "artistas dramáticos", englobando nesse grupo "todos os indivíduos, nacionais ou estrangeiros, que se exibam em espectáculos públicos, representando, cantando, executando pantominas, bailados ou peças histriónicas congêneres, quer se apresentem isoladamente, quer em conjunto com outros artistas" (Decreto 10798, 1925: art.º 1º). Trata-se de uma matéria onde o vazio persistirá, prolongando-se durante o Estado Novo, sem que exista qualquer razão objectiva para esta omissão, a não ser a persistência da filiação profissional do cinema no universo do teatro.

A mesma situação se aplica à assistência social. O poder republicano nunca promulgou qualquer diploma para a área dos profissionais do espectáculo, continuando a persistir os mecanismos de organização particular de assistência médico-social que já vinham da Monarquia Constitucional. Efectivamente, existia uma tradição assistencialista entre os actores teatrais – que encontramos na legislação desde 1846 e se prolonga pela República – que originou a permanente criação de Caixas de Socorros

Mútuos, destinadas a apoiar os mutualistas em casos de aposentação e doença, quadro que começa a inverter-se a partir de 1943 com a criação da Caixa de Previdência dos Profissionais do Espectáculo, momento a partir do qual o Estado vai começar a assumir a responsabilidade da criação e gestão de organismos destinados à assistência social, opção que deve ser entendida no conjunto das tendências do tempo, nomeadamente na implementação do estado-providência.

3. O espectacular sob vigilância

O dever espectacular de uma indústria perigosa

O carácter inflamável e explosivo das películas dos primeiros tempos do cinema, fabricadas em nitrato de celulose, fará com que, desde cedo, o poder republicano venha a classificar a indústria cinematográfica como perigosa, carácter a que o espectáculo cinematográfico não ficava imune. Logo em 1913, devido àquele perigo, o poder republicano classificou os "depósitos de fitas cinematográficas" como "estabelecimentos perigosos" (Decreto 1913^a). Em 1918, pela primeira vez, é elaborado um diploma sobre indústrias insalubres com inconvenientes para a segurança pública, onde surgem determinações relativas aos espectáculos públicos. No entanto, será em 1922 que é publicado o primeiro "regulamento das indústrias insalubres, incómodas, perigosas ou tóxicas", onde as oficinas de celulóide, os depósitos de fitas cinematográficas em cidades e o seu fabrico, são inseridas na tabela que oferece maior grau de perigosidade, precisamente o risco de incêndio (Decreto 8364, 1922: tabela I). Finalmente, em 1925, os governos republicanos virão a reconsiderar a decisão anterior, inserindo estes materiais na segunda tabela, aquela que oferecia menos problemas públicos (Decreto 10443, 1925: art.º 2º).

No que diz respeito ao espectáculo, para além das normas de segurança comuns aos seus congêneres, nomeadamente ao nível da ordem pública e da prevenção de incêndios na construção, o evento cinematográfico vai ser regulamentado através de um conjunto de normas específicas provenientes do referido carácter inflamável das películas, problema que vai confluir na concepção da cabina de projecção. A primeira questão fora já objecto de regulamentação pelo poder republicano em 1913. Então, nas prescrições de segurança para cinematógrafos, era determinado que o aparelho de projecção seria "colocado numa cabina construída ou revestida interiormente com materiais incombustíveis". Naquela, só poderia estar a fita em serviço, conservando-se as outras "encerradas em caixas metálicas e em local isolado do público e ventilado", e os lugares para os espectadores não poderiam "ser estabelecidos a menos de dois metros da cabina" (Decreto 1913^b: art.ºs 1º, 2º, 12º). Em 1917, reconhecendo-se os prejuízos que esta última disposição

CHIADO TERRASSE
 Empresa — Sabinio Corrêa Junior & C.^a

Sabbado 9 de Agosto de 1913
 A'S 20 HORAS

PROGRAMMA

Ouverture pelo sextetto
PATHÉ 229 A
Max Toureiro
 1000 metros — 2 partes

Adeus Juventude
 1800 metros — 3 partes — (2.^a apr.)

Sanches rapta uma cigana

Amanhã — Grandiosa Matinée

Segunda-feira — 3 BELLAS ESTREIAS 3

COLYSEU DOS RECREIOS
 Domingo, 2 de Dezembro de 1917
 Desde as 2 horas da tarde

ULTIMOS ESPECTACULOS
CINEMATOGRAFICOS
 Antes da apresentação em Lisboa da
 Celebre Companhia de **BAILES RUSSOS**



Um Chá nas Nuvens
 A seguir um filme em 3 partes
 que os admiradores de filmes que
 quiserem ao
ZIMBORIO da ESTRELA

O GAROTO DE PARIS Drama em 5 actos
 A SEGUIR á tem-
 porada dos **BAILES RUSSOS**

ESTREIA ULTUS
 Um triunfo policial superior ao FANTOMAS

<
 Cartaz do Chiado Terrasse

Cartaz do Coliseu dos
 Recreios

>

provocava nas empresas exploradoras, mantinha-se o mínimo de dois metros de distância, "salvo nos casos [em] que a fiscalização técnica do governo [considerasse] isentos dessa exigência" (Decreto 3098, 1917: art.º 2º).

A perigosidade inerente ao espectáculo cinematográfico virá a ser agravada a partir de 1931 com a utilização da energia de alta tensão exigida para o filme sonoro, apesar de aquela ter sido prematuramente proibida no decreto regulamentador de 1927 (Decreto 13564, 1927: art.º 51º). Apesar de o risco inerente a este evento ter em parte diminuído com a descoberta da película em acetato, dir-se-ia que a evolução do espectáculo cinematográfico exigia que este convivesse sempre com factores de risco, primeiro oriundos do tipo de película, depois devido ao tipo de energia, questões que viriam a obrigar as autoridades políticas a terem uma atenção redobrada no dispositivo de segurança que se prolongaria e aprofundaria para além do período republicano.

O aparecimento da censura às fitas

Implantada a República em 1910, o novo poder vai encontrar-se na contingência de aplicar algumas medidas restritivas, entre as quais vamos encontrar a censura, para tentar travar a convulsão revolucionária que se instalou no país após a eleição de Manuel de Arriaga para a Presidência da República. Efectivamente, esta eleição de 24 de Agosto de 1911, concretizada através do apoio das facções de António José de Almeida e Brito Camacho, a que se opôs a facção de Afonso Costa que apoiava Bernardino Machado, vai marcar o fim da unanimidade republicana e o início de um período de confrontação política, onde se opõem evolucionistas, unionistas e democráticos. Para além da divisão entre republicanos,

verificar-se-á alguma agitação operária, em alguns casos materializada em greves e, entre Outubro de 1911 e Outubro de 1912, dar-se-ão três tentativas contra-revolucionárias lideradas por Paiva Couceiro.

O resultado desta instabilidade será a tomada de um conjunto de medidas repressivas, logo em fins de Janeiro de 1912, durante o governo de Augusto de Vasconcelos, em virtude de uma greve geral, de que resultará a instauração do estado de sítio, a censura prévia à imprensa e o recolher obrigatório (Ramos 1994a: 465). Em Julho de 1912, no rescaldo da segunda incursão monárquica ocorrida entre 6 e 8, o governo de Duarte Leite decide que "aquele que por qualquer meio de propaganda tendenciosa ou subversiva, verbal ou escrita, pública ou clandestina, aconselhar, instigar ou provocar os cidadãos portugueses ao não cumprimento dos seus deveres militares, ou ao cometimento de actos atentatórios da integridade e independência da pátria, será punido com a pena de prisão correccional de trinta dias a um ano e multa de 50 a 500 escudos" (Decreto, 1912: art.º 1º).

A conjuntura decorrente da participação portuguesa na Grande Guerra conduzirá o poder a instituir pela primeira vez a censura às fitas, constituindo o dado mais significativo que o discurso do poder republicano apresenta relativamente à vigilância sobre o cinema. Trata-se de uma medida que se insere na lógica da guerra, idêntica à dos restantes países envolvidos, decorrente das exigências da defesa nacional ao nível do controlo da retaguarda, nomeadamente da informação sobre a guerra, de forma a poder exercer a influência desejada sobre a opinião pública. O decreto, datado de 10 de Setembro de 1917, é o último de um conjunto de diplomas com medidas similares mas para áreas distintas daquele.

>
 Animatógrafo do Rossio
 [Cortesia do Arquivo
 Municipal de Lisboa:
 Arquivo Fotográfico]



Logo a 12 de Março de 1916, dias depois de a Alemanha ter declarado guerra a Portugal, em nome dos "interesses nacionais" e da "imperiosa necessidade de manter e defender a ordem pública", é "permitido às autoridades policiais ou administrativas apreender ou mandar apreender os periódicos", bem como outros tipos de publicações, "nos quais se divulgue boato ou informação capaz de alarmar o espírito público ou de causar prejuízo ao estado, no que respeita, quer à segurança interna ou externa, quer aos seus interesses em relação a nações estrangeiras, ou ainda aos trabalhos de preparação ou execução de defesa militar" (Decreto 2270, 1916: art.º 1º).

Complementando aquela decisão, a 28 de Março era instituída a "censura preventiva aos periódicos e outros impressos, (...) aos escritos ou desenhos de qualquer modo publicados" (Lei 495, 1916: art.º 1º), passando a existir comissões de censura distritais nomeadas pelo Ministro do Interior, e concelhias indicadas pelos governadores civis (Decreto 2308, 1916: art.º 2º). A 20 de Abril surgia a censura postal e telegráfica (Decreto 2352, 1916). A 31 de Julho a censura preventiva aos periódicos e outras publicações era alargada às colónias (Decreto 2538, 1916). A 16 de Março de 1917, as mercadorias eram também objecto do mesmo procedimento (Decreto 3036, 1917). Finalmente, a 20 de Setembro do mesmo ano, surgia a censura prévia às fitas, à responsabilidade do Ministério da Guerra, e à qual importadores ou exibidores estavam obrigados.

1º Nenhuma fita cinematográfica, de qualquer natureza ou proveniência, queue contenha assuntos militares, ou que directa ou indirectamente faça alusão aos exercícios beligerantes ou à grande guerra, poderá ser exibida nos territórios da República sem previamente ser sujeita à censura militar;

2º Os importadores ou proprietários das referidas fitas devem solicitar o seu exame prévio e o competente documento de livre exibição ao Ministro da Guerra (...)

3º As fitas que forem encontradas em contravenção [...] serão apreendidas e os seus proprietários ou empresários autuados por desobediência (Decreto 3354, 1917).

A chegada de Sidónio Pais ao poder em finais de 1917 não vai alterar no essencial as disposições censórias anteriormente em vigor, apesar de terem sido publicados novos decretos sobre o assunto (Decreto 4082, 1918; Decreto 4436, 1918; Decreto 4601, 1918; Decreto 4927, 1918). Terminada a guerra e já depois do interregno sidonista, a censura postal e telegráfica era revogada no governo de Canto e Castro por terem "cessado as causas que determinaram o [seu] emprego" (Decreto 5455, 1919).

No entanto, o fim da censura à correspondência não vai significar o fim daquele procedimento aos espectáculos em geral e às fitas em particular. Com efeito, a partir dos anos vinte, a vigilância sobre os espectáculos acentua-se, havendo uma provável relação directa com os efeitos decorrentes da crescente instabilidade política e da necessidade de o poder republicano se proteger da erosão

a que estava sujeito. Podemos constatá-lo logo em 1923, com a promulgação do novo regulamento geral para o Teatro Nacional de Almeida Garrett, onde ficam excluídas do repertório "as obras atentatórias da moral social e da moral privada, as que desprestigiem as instituições do estado e ofendam os sentimentos patrióticos do povo português, e aquelas que pela incultura da sua forma literária não forem dignas da primeira cena do país" (Decreto 9088, 1923: art.º 52º).

A explicar este procedimento estará o facto de que o fim da guerra e do sidonismo não foi sinónimo de apaziguamento social e político. Pelo contrário, a sociedade portuguesa depois do conflito, e à semelhança de outras na Europa, confrontou-se com situações nada propiciatórias à sua estabilização. A inflação, que foi uma das maiores da Europa entre 1918 e 1924, conduzindo à implementação de uma impopular política fiscal, terá contribuído para a agitação operária, particularmente até 1920, materializada inúmeras vezes em greves, e a um progressivo desencanto das classes médias em relação ao republicanismo ante o seu receio da proletarianização.

Por outro lado, entre 1919 e 1923, assistimos ao regresso de variadíssimos focos de agitação política. Em 1919 é instaurado durante um mês a Monarquia do Norte por Paiva Couceiro. De 19 para 20 de Outubro de 1921 deu-se a Noite Sangrenta, revolução que forçou o governo conservador de António Granjo à demissão e na qual perderam a vida Machado Santos e o próprio António Granjo. Todas estas situações, no seu conjunto, contribuem para explicar a existência de 10 ministérios entre Março de 1919 e Maio de 1921 (Ramos, 1994c: 597-624), e terão obrigado o poder a reprimir alguma tendência crítica que emergisse através das peças de teatro levadas à cena no principal palco do país.

Esta vigilância aplicar-se-á igualmente ao cinema. Entre Fevereiro de 1925 e Fevereiro de 1926 surgem três diplomas onde as fitas passam a ser objecto de restrições. Primeiramente, de forma genérica, passa a ser "proibida nos salões cinematográficos a exibição de fitas contrárias à moral e bons costumes" (Lei 1748, 1925: art.º 1º). Depois, em 1925, as empresas de espectáculos cinematográficos estavam "obrigadas a comunicar com a antecedência mínima de vinte e quatro horas, em Lisboa à Inspeção Geral dos Teatros, e nas demais terras do país às autoridades administrativas, como representantes daquela para este efeito, os títulos e assuntos das películas novas e o dia em que [fossem] apresentadas ao público".

Insistia-se também no formulário da lei anterior ao serem "rigorosamente interditas as exhibições perniciosas para a educação do povo, incitamento ao crime e atentados à moral social". Os menores de 12 anos, estavam impedidos de entrar neste tipo de espectáculos, "quando desacompanhados dos pais, tutores, professores ou pessoa responsável pela sua guarda". Exceptuavam-se os casos

em que as empresas fossem "autorizadas a organizar sessões diurnas exclusivamente dedicadas a crianças, nas quais se [exibissem] películas instrutivas, como representação de viagens, cenas históricas e outras de carácter educativo, moralizador ou patriótico" (Decreto 10573, 1925: art.ºs 11º - 15º).

Finalmente, em Fevereiro de 1926, três meses antes do 28 de Maio, era de novo reiterada a proibição de exhibir "fitas cujo assunto possa afectar a moral e os bons costumes". Os menores de 15 anos estavam agora proibidos de assistir à exibição de fitas que pudessem "sugestionar a prática de actos menos conformes com a moral social". Por último, a censura às fitas seria feita, "em regra, no primeiro dia da sua exibição, excepto nos casos em que os interessados requeiram a sua antecipação, para se evitem às empresas cinematográficas transtornos de natureza técnica e financeira", ou, nos casos em que houvesse abusos e infracções, a Inspeção poderia exercer a "censura prévia das fitas" (Decreto 11459, 1926: art.ºs 1º - 6º).

São conhecidas as dificuldades enfrentadas pelos governos republicanos a partir dos anos vinte, quer pelas razões socio-económicas anteriormente apontadas, quer pelo progressivo perfilamento no horizonte de alternativas políticas conservadoras oriundas dos sectores católicos ou integralistas, quer ainda pelo crescente protagonismo político de altas patentes do Exército, que, no seu conjunto, se traduziram num progressivo crescimento da instabilidade política e na criação de um clima conspirativo. As medidas aplicadas são em primeira instância um reflexo dessa instabilidade, surgindo-nos indistintas relativamente à cor política dos governantes. Quer o decreto de 1923, quer o de 1926, surgem de governos conservadores de António Maria da Silva, o primeiro diploma de 1925 emana do ministério de José Domingues dos Santos, que assumiu uma governação à esquerda, e o segundo do mesmo ano, é do tempo de Vitorino Guimarães, uma coligação entre democráticos, "alvaristas" e independentes (Ramos, 1994c: 621-628; Serra, 1990: 75-83). Ou seja, a motivação censória não radica em razões do foro partidário, mas na necessidade de auto-protecção do poder republicano ante as ameaças a que estava sujeito.

Analisando os critérios de censura no seu conjunto, podemos verificar que se cruzam diversas ordens de preocupações. As instituições do estado, a segurança, o cânone estético-literário, o patriotismo e a moral social e privada são as áreas que estavam sujeitas ao olhar vigilante do poder. No entanto, na aferição das peças ou das fitas não predomina a objectividade. Os decretos não definem alguns dos conceitos utilizados, nomeadamente o que se entende por "desprestígio das instituições, crime, incultura literária, sentimentos patrióticos ou moral social e privada". Consequentemente, impera a subjectividade interpretativa, que em última instância, é favorável aos intentos defensivos do poder.

Apesar desse vazio conceptual parecem-nos ainda evidentes, tal como no início do regime, os intuitos republicanizadores. Efectivamente, quer aquilo que se considera "pernicioso para a educação do povo, ou que fosse ofensivo para os sentimentos patrióticos do povo português" teria subjacente a noção de patriotismo, o substrato ideológico mais profundo que o novo regime tentou inocular na população, no lugar da cultura clerical e monárquica do anterior. Para esse efeito, o republicanismo criou uma nova moral que, no lugar da anterior – revelada e transcendente, – apostasse em princípios imanentistas, tendo por base a crença na progressiva perfectibilidade humana.

Critérios de censura	1923	1925	1926
Obras atentatórias à moral social	x	x	x
Obras atentatórias à moral privada	x		
Desprestígio das instituições do estado	x		
Ofensa aos sentimentos patrióticos do povo português	x		
Incultura da forma literária	x		
Atractivo principal constituído pela parte material e realização cénica	x		
Perniciosas para a educação do povo	x	x	
Incitamento ao crime		x	

(1923: Decreto 9088; 1925: Lei 1748; Decreto 10573; 1926: Decreto 11459)

É também essa ideia que está subjacente à inclusão da moral social enquanto critério avaliador da censura. Trata-se de uma moral sem Deus, "assente na auto-suficiência autárquica do homem, entendido como ser naturalmente social e histórico". Ou seja, da inserção do homem no meio – social e geográfico – decorria um conjunto de regras elevadas a princípios de conduta, que seriam o desenvolvimento de "um amor consciente e raciocinado" pela "região onde nasceu, a pátria em que vive, a humanidade a que pertence". Esta moral social, que significava a expulsão de Deus de praticamente todas as esferas de influência – com excepção para o domínio privado – significava também a sua substituição pelo progressivo culto da pátria (Catroga 1991: 416-421).

Apesar do valor laicizante introduzido pelo republicanismo na vigilância aos espectáculos, parecem-nos notória a relação do discurso do poder com as diversas conjunturas que atravessou. Uma primeira, decorrente da agitação revolucionária e contra-revolucionária, outra, decorrente da conjuntura da guerra, e finalmente uma terceira, relacionável com a permanente instabilidade política que se instalou durante os anos vinte. Desse modo, essa dependência terá obrigado o discurso do poder em matéria de espectáculos a tornar-se mais defensivo que afirmativo, não obstante o cariz laicizante introduzido na legislação.

Referências bibliográficas e fontes

- CATROGA, Fernando (1991), *O republicanismo em Portugal. Da formação ao 5 de Outubro*, Coimbra, Faculdade de Letras.
- Decreto (1911, 18 de Março), *Colecção oficial da legislação portuguesa*, 1ª série.
- Decreto (1912, 12 de Julho), *COLP*, 1ª série.
- Decreto (1913^a, 4 de Janeiro), *COLP*, 1ª série.
- Decreto (1913^b, 23 de Junho), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 10443 (1925, 9 de Janeiro), *Diário do Governo*, 1ª série.
- Decreto 10573 (1925, 26 de Fevereiro), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 10798 (1925, 27 de Maio), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 11459 (1926, 20 de Fevereiro), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 11459 (1926, 20 de Fevereiro), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 11462 (1926, 22 de Janeiro), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 13564 (1927, 6 de Maio), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 2270 (1916, 12 de Março), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 2308 (1916, 31 de Março), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 2352 (1916, 20 de Abril), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 2538 (1916, 31 de Julho), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 3036 (1917, 16 de Março), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 3098 (1917, 18 de Abril), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 3354 (1917, 10 de Setembro), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 4214 (1918, 13 de Abril), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 4436 (1918, 17 de Junho), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 4601 (1918, 12 de Julho), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 4927 (1918, 31 de Outubro), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 5455 (1919, 29 de Abril), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 7772 (1921, 3 de Novembro), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 8364 (1922, 25 de Agosto), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 9088 (1923, 6 de Setembro), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 9764 (1924, 4 de Junho), *COLP*, 1ª série.
- Decreto 9764 (1924, 4 de Junho), *COLP*, 1ª série.
- Lei 495 (1916, 28 de Março), *COLP*, 1ª série.
- Lei 1368 (1922, 21 de Setembro), *COLP*, 1ª série.
- Lei 1633 (1924, 17 de Julho), *COLP*, 1ª série.
- Lei 1748 (1925, 14 de Fevereiro), *COLP*, 1ª série.
- Lei 1748 (1925, 14 de Fevereiro), *COLP*, 1ª série.
- MARQUES, A. H. Oliveira (1980), *A primeira república portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte.
- PAULO, Heloisa (1994), *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*, Coimbra, Minerva.
- RAMOS, Rui (1994a), "As guerras da República (1911-1917)", J. Mattoso, *História de Portugal*, 6, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 435-527.
- (1994c), "O mito da política nacional", J. Mattoso, *História de Portugal*, 6, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 597-633.
- SEABRA, Jorge (2007), *África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa. 1945-1974*, Coimbra, Faculdade de Letras.
- SERRA, João B. (1990), "Do 5 de Outubro ao 28 de Maio: A instabilidade permanente", in António Reis, *Portugal Contemporânea*, 3, Lisboa, Alfa, pp. 13-84.
- TAYLOR, Philip M. (1982), *British Official Attitudes Towards Propaganda Abroad, 1918-1939*, London, The Macmillan Press.

A mulher no teatro da República

Fernando Matos Oliveira



1.

A possibilidade mesma de se pensar especificamente a mulher no teatro da República supõe a existência de um vínculo entre a condição feminina e o projecto republicano em Portugal. Na verdade, desde a fundação da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, em 1908, até ao ano de 1926 desenvolveram-se inúmeros movimentos associativos, patrocinados por um conjunto de mulheres determinadas em inverter o estatuto subalterno que historicamente as limitava, tanto na esfera privada, como na esfera pública.

Disponho hoje de um conjunto significativo de estudos sobre os vários momentos desta aventura, descrevendo em detalhe as hesitações e os avanços no processo de emancipação da mulher ao longo do nosso Séc. XX. Um dos aspectos que marcaram esta deriva, no que ao período da 1ª República diz respeito, consistiu na sobreposição

entre as componentes feminista, maçónica e propriamente republicana. Apesar da desagregação da Liga Republicana e do trajecto diferenciado que a partir de 1910 as suas protagonistas empreendem – originando a Associação de Propaganda Feminista (1911-1918), a Associação Feminista de Propaganda Democrática (1915) ou o Conselho Nacional das Mulheres Feministas (1914-1947), entre outras agremiações –, as mulheres portuguesas coincidem fundamentalmente numa agenda que contemplava aspectos tão decisivos como o direito à instrução, o direito ao trabalho, o direito à administração dos bens, além do combate à mendicidade infantil e a todas as formas de marginalização social baseadas no género. Como sumaria João Esteves, “em momentos únicos ou banais, as mulheres estiveram lá. Pensaram, debateram organizaram-se, actuaram. Escreveram, opinaram, polemizaram (...) Marcaram presença em sessões, reuniões, festas, saraus, comícios, congressos, homenagens, celebrações, cortejos, manifestações, funerais, romagens. Foram para a rua” (Esteves 2008:24).

O discurso que Ana de Castro Osório profere na sessão inaugural da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, em 28 de Agosto de 1908, ilustra tanto o vínculo republicano que a sua geração assume claramente, como as enormes expectativas que viriam a desaguar no ano de 1910:

A república, minhas senhoras, não sendo uma forma de governo nova nem perfeita – porque não há nada que em absoluto o seja – é no entanto a mais lógica, mais compreensível à nossa inteligência e mais tolerável à nossa razão, dando-nos também mais garantias de progresso.

Acusam-nos alguns porque aceitamos a república e fazemos a sua propaganda, nós as mulheres, que nada devemos aos governos nem aos legistas. E perguntam-nos com indignação: ‘O que nos importa a forma de governo?...’.

Importa-nos muito, porque estamos dentro da sociedade, dentro da lei, dentro das convenções e a maioria não quer nem pode sair desses limites. Importa-nos e interessa-nos a república portuguesa porque só ela nos pode fazer o que a Monarquia nem sequer se atreve a admitir em pensamento.¹

Mulheres como Ana de Castro Osório, Adelaide Cabete, Maria Veleda ou Carolina Beatriz Ângelo pugnaram pela transformação da sociedade portuguesa, sabendo conjugar a demanda idealista que em 1909 exigia ainda a libertação de todos os “escravizados” – como afirmavam em missiva enviada ao Congresso de Setúbal, organizado no mesmo ano pelo Partido Republicano –, com o espírito de compromisso que a realidade política inaugurada a 5 de Outubro viria a exigir. Com efeito, logo após a instauração

<
Desenho de Almada
Negreiros para *Zilda*,
de Alfredo Cortez.

¹ Este discurso seria publicado, em Abril de 1919, no Nº 1 de *A Mulher e a Criança*, pp. 1-4.

da República, uma delegação da Liga cumprimenta o Governo Provisório e integra nos anos seguintes reuniões sucessivas com diversos ministros e responsáveis políticos, em prol do reconhecimento da mulher como sujeito com direitos civis iguais ao homem, que continuava efectivamente a tutelar a vida pública.

O tempo da República é portanto o momento de passar da reflexão à prática, mas é também o momento decisivo do confronto entre o ideário feminista e a entropia do tempo português, numa sociedade fortemente marcada pelo ascendente do patriarcado católico e pelas dificuldades em sustentar ou sequer compreender a urgência da igualdade de direitos ou a laicização dos costumes que o pensamento republicano integrava.

2.

O teatro, como a arte em geral, participa naturalmente deste ambiente político e confronta-se com iguais paradoxos. Logo no primeiro número do *Eco artístico*, uma prolífica revista teatral que atravessa este período (1911-1920), Bento Faria assina um texto intitulado "O teatro e a questão social". Dando por adquirida a revolução política, pedindo a revolução económica e sugerindo, enfim, um novo comprometimento cívico do drama, Bento Faria destaca as vantagens comunicativas do teatro relativamente às artes descritivas:

No presente momento histórico em que parece estar resolvido o problema político em Portugal pela implantação da República e em que, por consequência, ressalta a necessidade de cuidar mais especialmente do problema económico, julgo oportuno e de interesse lembrar quanto de relação existe entre a literatura dramática e a questão social, como factor de propaganda dos modernos princípios filosóficos (...)

Se na literatura meramente descritiva se obtém o ensinamento de que depende o futuro dos povos, pelo teatro esse ensinamento será muito mais proveitoso, porquanto se faz perpassar nos olhos do público as figuras vividas, essas mesmas figuras que dia a dia, hora a hora, vemos cruzar no meio social e que são a origem do conflito da vida (...)

O teatro não poderá ser tomado exclusivamente como simples distração. O seu fim é instruir educando. (*Eco Artístico*, Nº. 1, pp. 2 -3)

Estas declarações recuperam a pedagogia cívica herdada do programa iluminista, que sustentou tanto a acção de Lessing no teatro de Hamburgo, como a declinação nacional que Garrett lhe confere no romantismo

lusitano, no início de Oitocentos. A necessidade desta reafirmação, numa revista que se propunha filtrar pela crítica "honestá" todo o movimento teatral da nação republicana, revela a persistência de um problema que se arrastava desde longa data. É fácil constar que paira de facto uma sombra persistente sobre o teatro português, entre o diagnóstico severo de Garrett, o criticismo da Geração de 70, a censura acutilante de Fialho de Almeida e as tentativas de renovação, empreendidas a partir de 5 de Outubro.

Como demonstraram Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos, no volume intitulado *O teatro em Lisboa no tempo da República*, apesar dos esforços mais ou menos intermitentes, a cultura teatral dominante manteve-se sem grandes oscilações; o ímpeto renovador que começou por arejar o Teatro Nacional e a Escola da Arte de Representar não foi suficiente, por falta de massa crítica e de critério selectivo, para produzir uma alteração substantiva nas práticas instaladas. Tratando-se de um estudo documentado e atento à dimensão plural do espectáculo, a síntese apresentada neste trabalho descreve com detalhe as várias facetas de um processo de "evolução na continuidade". Em boa medida sobrevivem à República reportórios, tipologias espaciais, estilos de interpretação e dinâmicas da recepção do espectáculo, além da permanência óbvia do elenco de actores.

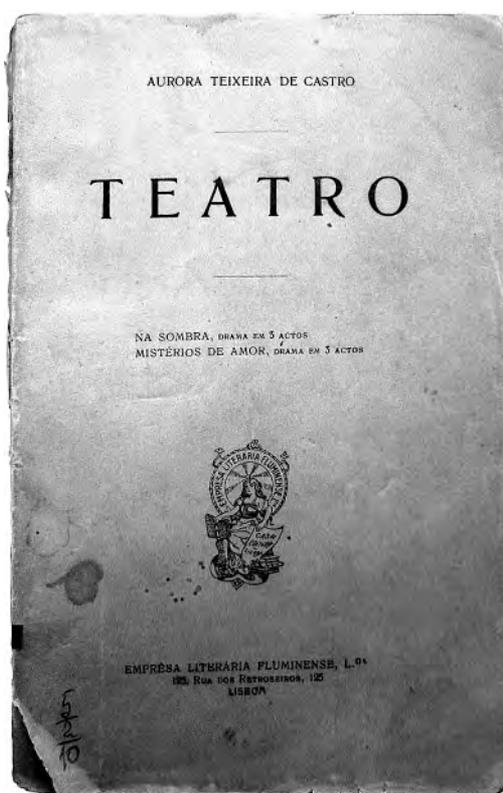
Isto mesmo é confirmado nos jornais e nos periódicos da especialidade. A representatividade do *Eco artístico* é a este respeito notória, ao assinalar a redundância de um género como a revista – o espectáculo ao vivo que despertava maior interesse público –, as deficiências na formação de actores, a debilidade da produção dramática nacional, a corrida ao último sucesso em Paris ou em Londres e as inúmeras tricas que agitavam o meio teatral, patentes no conflito frequente entre os interesses de empresários, actores e público.

O público, justamente, teimava em manter a pateada como manifestação legítima do gosto e continuava a interromper amiúde os espectáculos. Tardava, pois, a cultura da escuta que por esta altura a própria encenação emergente dava sinais de preferir, ao experimentar o escurecimento progressivo da sala, a bem da ilusão teatral².

3.

Se olharmos para a vida teatral no período da República atendendo especificamente ao papel da mulher e às representações do feminino, devemos referir, antes de

² Leia-se o que um articulista escrevia em 10 de Dezembro de 1910: «N'alguns teatros adoptou-se já o sistema de ter a sala completamente às escuras, não só para que ressaltasse mais do que se passa no palco, mas para que o actor não se distraia com a plateia e se entregue completamente ao personagem que representa.» (*Eco Artístico*, Nº 6, p. 2).



<
Ester Leão, 1921
[Cortesia do MNT].

Capa do livro de
Aurora Teixeira de Castro,
Teatro, Lisboa, Empresa
Literária Fluminense,
1927.

>

tudo, a situação da actriz, que se mantém num território condicionado, dividida entre a aclamação e a rejeição, a formatação necessária aos papéis estereotipados que o reportório dominante lhe impõe e a fragilidade social associada ao seu estatuto. A Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, criada em 1908, quando se multiplicam os efeitos do associativismo pré-revolucionário, não mudaria grandemente este estado de coisas. A contingência inerente à profissão, sendo de sempre, subsiste mesmo numa actriz com a ascendência de Ester Leão, filha do republicano Eusébio Leão, diplomata que chegou a marcar presença na varanda da Câmara Municipal de Lisboa, aquando da Proclamação. A pequena monografia que João Florindo dedicou ao trajecto desta singular actriz, com o título *Ester Leão. Uma actriz da República*, dá conta do preconceito associado à carreira teatral e descreve os dilemas que se colocavam a uma mulher (e a uma actriz) com espírito demasiado inquieto. Tanto assim era que a própria família terá tentado, mediante encomenda de uma pateada, boicotar a sua estreia como protagonista na peça *O assalto* (1913), de Henri Bernstein, onde contracena com Augusto Rosa (cf. Florindo 2010: 30).

Mais frágil se apresenta a escrita para teatro de autoria feminina, facto na verdade extensível a outros géneros e não muito divergente da realidade ibérica coeva. No entanto, os dados recolhidos por Eugénia Vasques, contabilizam surpreendentemente cerca de cinquenta dezenas de autoras com textos identificados no período que medeia entre 1900 e 1929 (cf. Vasques 2001). A presença auspiciosa de uma dramaturga no Teatro Nacional, no primeiro ano da centúria, acabará por se revelar uma excepção nas décadas seguintes. *A primeira agonia*, peça de Caiel (pseudónimo da pedagoga Alice Pestana), ao tematizar o sacrifício materno, prova contudo que o acesso pleno à experiência do feminino não pode ser delegado sem perdas nos dramaturgos

masculinos, que por sua vez começavam a contemplar mulheres de nova espécie na escrita para teatro.

A maior parte dos textos escritos por mulheres replica a galeria social da pequena comédia de costumes, revelando-se por vezes como tentativas dramáticas incipientes ou então alimentando o teatro para a infância, em muitos casos, pela mão das mulheres que emprenderam o trabalho educativo da República, como foi o caso de Alice Moderno, feminista precursora e também dramaturga ocasional. Ana de Castro Osório, Angelina Vidal ou Clotilde Carreira são alguns dos nomes que nesta década escrevem para a infância.

4.

O caso de Aurora Teixeira de Castro ilustra o "drama de tese" que ao tempo serviu bem a prédica republicana. Este género dramático ganha força por via de traduções como a que o Teatro República leva à cena, em 1912, intitulada *O apóstolo*, onde a laicização do ensino é questão em debate, ou ainda através de autores nacionais, como seria o caso de Augusto de Lacerda, autor de *Os mártires do ideal* (1915) e de *Os novos apóstolos* (1916).

Tendo sido um género cultivado por autores (masculinos), no drama em 3 actos intitulado *Na sombra*, Aurora Teixeira de Castro distribui pelas personagens todo um programa de acção, onde não faltam declarações sobre as práticas educativas assentes na literatura, na educação física ou na educação religiosa; reflexões sobre a divergência entre um ensino literato e um ensino aberto às ciências naturais ou ainda a reafirmação do direito de homens e mulheres a igual instrução.

A autora produz inclusive inversões curiosas, como sucede quando coloca na voz de homens a defesa dos mais importantes princípios feministas. O texto beneficia claramente da intensa participação da dramaturga em

actividades feministas e pedagógicas das primeiras décadas do século XX. Na edição de 1927, apresenta-se inclusive no verso da capa como autora de conferências com títulos tão reveladores como os seguintes: "Reivindicações sociais e políticas da mulher portuguesa na República" e "Influência da educação na vida psicológica do homem".

O seu perfil intelectual explica também a presença no drama de tópicos realmente "adiantados" no tempo, como o dever da partilha da educação dos filhos por pais separados. Insiste também em temas caros à agenda liberal, contrastando a abertura do ensino doméstico com o aprisionamento mental praticado nos colégios. No primeiro acto, Gilberto Ramires confessa ao amigo Artur Ramalho:

Detesto a educação colegial; quase sempre as crianças se deformam lá. Ou se preocupam somente com a educação literária e a criança fica enfezada ou se preocupam em demasia com a educação física e a criança nada aprende de basilar e de sólido, crescendo a tudo isto um cortejo de defeitos morais que lá adquire e de que não é fácil emancipar-se pela vida fora.³

A educação desagua inevitavelmente na questão religiosa. O sobressalto destas ideias, que alguém afirma serem próprias de "pedreiros-livres", leva a que Leonor, a personagem de tendências católicas e tradicionalistas, se movimente no sentido de criar também para si uma agremiação protectora, com o nome algo jocoso de "Associação Escudo Cristão"!

Além dos textos para a infância, num balanço abreviado, dir-se-ia que a escrita feminina para teatro oscila assim entre o drama que promove a pedagogia cívica e textos que celebram certa intimidade/domesticidade feminina, quase sempre misturada com desventuras amorosas assaz convencionais. Quando muito, tais desventuras comportam a reivindicação do direito à escolha do noivo, como termina por dizer a personagem Lena, no drama *Uma história de boneca*, escrito por Ester de Leão para a festa da actriz Constança Navarro, no Teatro Politeama, em 1923: "É o meu noivo. Mas este agora é verdadeiro. Foi escolhido por mim."

5.

A laicização do casamento constitui um dos fenómenos centrais na evolução dos costumes e no programa emancipatório do período republicano. A sujeição da mulher data do ordenamento proposto pelo Código Civil,

sobretudo nos anos de 1865 a 1866. O casamento civil passa então a ser uma opção mas, como informa Fernando Catroga, não se tratava ainda de uma proposta "manifestamente laica", pois não se impunha e também não se reconhecia o direito ao divórcio (cf. Catroga 1986: 6). A ordenação jurídica de meados de Oitocentos consagra a sobreterminação masculina e impõe à mulher um enorme catálogo de interdições, que apenas um século depois viriam a cair na sua totalidade. O avanço lento do casamento civil, por exemplo, mostra como foi difícil entre nós a construção da unidade secular do estado-nação e como persistiu até muito tarde a força concorrente da ritualidade católica.

A questão da mulher torna-se, pois, decisiva apenas no início do séc. XX, precisamente quando a densificação das classes urbanas, alfabetizadas e mais disponíveis para a contratualização laica, submete o velho Código Civil a um derradeiro teste de resistência. O feminismo português nasce neste contexto e a reivindicação do direito ao divórcio torna-se numa das causas mais emblemáticas das mulheres, tal como a reivindicação do direito de voto. Em 1910 publicam-se as leis do divórcio e da família e no ano seguinte, não por acaso, torna-se obrigatório o registo civil, condição absoluta para a construção de um poder centralizado e laico: o registo civil instituiu cada sujeito como cidadão.

No último terço do séc. XIX, o que estava em pauta era ainda a percepção do casamento civil e do casamento católico como alternativas legítimas. Com efeito, este é ainda o tema de uma débil peça de Cipriano Jardim, intitulada *Casamento civil*, representada no Teatro Nacional no ano de 1882. Nas duas primeiras décadas do séc. XX, o teatro confronta já de modo insistente o divórcio, que então se converte num assunto omnipresente no palco, tal como a questão feminina em geral, pelas razões expostas. A oportunidade que se abre em 1910 é portanto a de dar expressão pública (e política) a um conjunto de aspectos que vinham sendo anunciados ou amadurecidos num período em que se sobrepõem a desagregação da Monarquia e a construção da República.

O Teatro Nacional acolhe dois espectáculos sobre a questão do divórcio. Em 1890 apresenta em tradução a comédia *As surpresas do divórcio*, um original de Alexandre Bisson e Anthony Mars. Vinte anos depois, o divórcio passa literalmente de surpresa a Lei e dá título ao espectáculo - *A lei do divórcio* - que Augusto de Lacerda escreve com grande impacto público e político para a mesma casa,

³ Aurora Teixeira de Castro, *Teatro*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1927, p. 28.

com a presença de Afonso Costa e de Bernardino Machado entre os espectadores.

No entanto, a publicação da Lei não significava a aceitação universal do divórcio, nem a normalização da questão feminina no seu todo. O estatuto da mulher permanece em negociação, a ponto de, já em 1911, um articulista se referir à comédia *Os direitos da mulher* como "assunto estafado"⁴. Com autoria de Arthur Cohen e Guiherme Barbosa, o espectáculo no Teatro do Ginásio é descrito como uma "crítica ao feminismo".

O que ressalta da observação do reportório deste período é a persistência desta temática e a sua perspetivação sob diversos ângulos, dependendo de um posicionamento mais próximo do campo liberal ou do campo conservador. Podemos assim ver como Ramada Curto, prolífico dramaturgo do tempo da República, apresenta em 1920, na Câmara dos Deputados, uma moção que previa o sufrágio feminino, que no entanto não chega a ser votada. Já em 1922, no referido drama de Aurora Teixeira de Castro, o diálogo entre as personagens Domingos Moreira e Gilberto Ramires denota a actualidade da questão:

DOMINGOS – Mas, por muito ampla que seja a instrução da mulher, na minha opinião, ela nunca poderá prescindir do auxílio do homem, porque é ele o forte.

GILBERTO – Forte é o que tem mais valor. Tanto no casamento como fora do casamento, a mulher pode muito bem prescindir desse auxílio, conseguindo a sua independência pelo seu trabalho e pelo seu esforço (...)

DOMINGOS – O Ramires é um feminista entusiasta...

LEONOR – Mas é com essas doutrinas e com esses entusiasmos que os senhores 'avançados' têm arrastado as mulheres para a libertinagem. Desde que a mulher deixou de ser o anjo do lar...⁵

Noutros textos, a agitação deste período e a reconfiguração mais ou menos violenta dos valores herdados, conduzem o teatro a discursos moralizadores ou quase maniqueístas sobre a mulher. A comédia e a opereta expõem de forma mais imediata esta ansiedade, em títulos que funcionam como reclames de um tempo que passou: *A mulher eléctrica* (1909), *A mulher moderna* (1910), *Mulher artificial* (1921) ou *A mulher nua* (1925).

6.

O cinema cresce como arte de grande impacto público com a República e contribui também para o contacto

crescente com experiências divergentes do feminino.

É também de considerar seriamente o vínculo entre o processo de laicização e a pluralização das representações da mulher, dando origem a um conjunto singular de figuras femininas, com presença no teatro, mas também na poesia e na narrativa, contextos em que actua com maior impacto a produção modernista e vanguardista, pouco expressiva no palco da época.

Sabina Freire, de Manuel Teixeira-Gomes, inaugura de certo modo esta galeria nova de mulheres que, mediante uma espécie de contraste de género, denunciam a pátria como "terriola" preconceituosa e mal frequentada. Esta deriva nem sempre se caracteriza por um sentido unívoco ou claramente emancipatório, já que a autoria masculina que as anima tende à objectificação erótica, como sucede com Almada Negreiros, por exemplo. Existem, pois, diferenças mais ou menos acentuadas entre *Sabina Freire* (1905), *A leviana* (1921) de António Ferro, a Judite que Almada Negreiros anuncia com *O nome de guerra* (1925), a vida marginal da *Zilda* (1921) de Alfredo Cortez, ou a ambígua "confraternização mental feminista" que antecede o vigésimo matrimónio da Protagonista, em *Os gladiadores* (1934), peça em registo grotesco do mesmo autor.

As peças *Zilda* (1921), de Alfredo Cortez, e *Mar alto* (1922), de António Ferro, apresentam-nos duas mulheres marcadas por uma atracção irracional pelo fútil. Trata-se de duas mulheres vitimadas por jóias e vestuário, territórios que de algum modo somatizam a monetarização da vida urbana e a pulsão fetichista que advém da convivialidade artificiosa. Não surpreende que ambas as peças tenham sido incompreendidas e mesmo censuradas no tempo da sua representação.

Gostaria contudo de encerrar esta visita com uma referência mais alongada a *Sabina Freire*, nome de uma personagem feminina que nas vésperas da República denuncia o atavismo local e prenuncia com uma liberalidade inaudita o tempo por vir. Teixeira-Gomes, como é sabido, assumiu a arte como operador privilegiado da redenção humana. Apreciar significa para este autor que viria a ser o sétimo Presidente da Primeira República Portuguesa, antes de tudo, aprender a olhar, dominar a velocidade necessária à incorporação sensível das coisas e dos seres, em movimento lento e contínuo. Eis o que escreve a Columbano: "O primeiro mês da minha viagem foi todo em perpétuo mobile – cinematográfico (...) em todos os ramos das belas-artes e letras o essencial é poder, é saber 'ver'" (Teixeira-Gomes 1989:162). Apreciar

⁴ *Eco Artístico*, Nº 1, 1911, p. 5.

⁵ *Ibidem*, p. 18.

propriamente a vida e a arte configura uma equação que ao tempo haveria de orientar toda uma estratégia de nobilitação posta em marcha pelo patriciado burguês republicano. Acresce que a soberania da arte negava qualquer autoridade à moral, considerada como o maior obstáculo, perante o mesmo Columbano: "O último, o inexpugnável reduto dos inimigos da beleza, aquele onde eles se entrincheiram vitoriosamente, para daí condenar às penas máximas os grandes artistas rebeldes, é a moral". (*Ibidem*:135)

Ora, a vontade de viver que move a personagem Sabina Freire recusa assim o esteticismo de tipo decadentista e aproxima-se antes da corporeidade livre que a tradição jacobina e vitalista admirava. Casada com Júlio Freire, um poeta lírico de velha cepa lusitana, transplantada de Paris para a rusticidade do Algarve em finais de Oitocentos, Sabina ilustra a referida capacidade de apreciação, mas promove também uma verdadeira inquirição à cultura de chegada, esmiuçando a um tempo o território e as mentalidades que vem encontrar.

Neste processo de inquirição feminina deve reconhecer-se que apesar de um ou outro excesso palavroso, mormente em alguns solilóquios, a análise resistiu notavelmente à prova do tempo. Veja-se, a este propósito, o diálogo entre Sabina e o Doutor Fino sobre a ascensão da figura do médico em Portugal. Além de secularizar o antigo ofício das almas, observamos como em termos históricos o médico se despede por completo do tempo em que "barbeavam e monopolizavam a aplicação dos clísteres", passando a beneficiar de um ascendente assaz bacoco em contexto doméstico: "Implantou-se aqui a hierarquia da doença competindo com a hierarquia social da fortuna e do sangue" (Teixeira-Gomes 1987:25). Esta referência à mania de falar de doenças metaforiza assim a própria patologia das elites locais, bem como a patologia do espaço público e conversacional. A nação tende à sociabilidade mesquinha da casa de D. Maria Freire, uma provinciana somítica e retrógrada. A este pequeno mundo não faltará sequer Ministro, véniás e baile ao Segundo Acto.

O próprio registo cômico que domina a peça compreende-se melhor no âmbito da pedagogia do riso. A crítica seguramente desejaria ver nesta Sabina o registo sério de uma Hedda Gabler, com quem aliás a personagem partilha autonomia, maquinação e apetência criminosa. No entanto, o mundo boçal e os desmandos retóricos dos

conterrâneos legitimam a estratégia risível que Teixeira Gomes enfatizou nesta comédia em três actos. Não há de facto comicidade fora do que é humano: são vários os momentos nos quais a ironia e a paródia servem o rastreio impiedoso dos costumes e dos hábitos, ou mesmo a denúncia de "excelentíssimos pedaços de asnos", como são qualificados Epifânio e Augusto César. Abundam os momentos de ironia, o cômico de situação, as insinuações hilariantes, além de tiradas melodramáticas provindas de um marido "empapado de luar" e incapaz de agir com tino.

O dramaturgo manifesta domínio sobre o seu meio expressivo e não raras vezes revela a percepção metateatral que define o olhar exterior a que tende o risível da comédia: Júlio anda "hamléptico", o léxico conceptual contamina o diálogo teatral e insinua-se "cenas dramáticas" e "tragédias gregas". A linguagem e a estruturação do texto de Teixeira-Gomes precedem a experimentação formal e mimética do modernismo. Neste âmbito, o próprio autor privilegiou claramente o *pathos* expressivo e a legibilidade da fábula, colocando-as ao serviço de uma mulher possuída pelo "encanto de viver", a todo o custo, com ou sem venenos adicionais, aquém a além da República.

Referências bibliográficas

- BASTOS, Glória / VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de (2004), *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Museu Nacional do Teatro / IPM.
- CATROGA, Fernando (1986), "A laicização do casamento e o feminismo republicano", Sep. de *A Mulher na Sociedade Portuguesa – Actas do Colóquio*, Coimbra.
- ESTEVES, João (2008), *Mulheres e republicanismo (1908-1928)*, Lisboa, Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género.
- FLORINDO, João M. A. (2010), *Ester Leão. Uma actriz da República*, Gavião, Ramiro Leão.
- LEAL, Maria Ivone (1992), *Um século de periódicos femininos. Arrolamento de Periódicos entre 1807 e 1926*, Lisboa, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.
- REBELLO, Luiz Francisco (1989), *História do teatro português*, Lisboa, Europa-América.
- TEIXEIRA-GOMES, Manuel (1987), *Sabina Freire*, Lisboa, Bertrand Editora.
- (1989), *Cartas a Columbano*, Lisboa, Bertrand Editora.
- VASQUES, Eugénia (2001), *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal*, Lisboa, Colibri.

Simplesmente sentir...

Jorge Gonçalves

Recebi um telefonema da Sebastiana Fadda a convidar-me para fazer um portefólio representativo do meu trabalho de fotografia de cena para a revista *Sinais de cena*, e em poucos segundos fiquei contente e em pânico ao mesmo tempo.

Uma dúvida me trespassou, "e agora o que é que eu vou escolher?". É sempre a mesma história cada vez que me pedem para fazer um portefólio, ou escolher fotografias para uma exposição.

Após uma troca de telefonemas e de *emails*, lá me decidi: o tema vai ser sobre *Dança*.

Posto isto, o problema seguinte era como abordá-lo. Fazer uma escolha a partir de tudo o que tenho sobre dança? Para dez páginas? Impossível!

Escolher um coreógrafo? Mas qual?

A Clara Andermatt, o Paulo Ribeiro, o Francisco Camacho, a Olga Roriz, a Margarida Bettencourt, a Sílvia Real, o Miguel Pereira, não sei. Porque não o Rui Nunes ou o Paulo Henrique, a Amélia Bentes, a Madalena Victorino, ou companhias como o Balletteatro, a Companhia de Dança de Almada ou a de Évora, ou os Rays di Polon, e tantos, tantos outros, portugueses e estrangeiros que passaram pelo Skite, pelas Danças na Cidade, ou pelos Encontros Acarte, pelos Labs da Re.AL., ou...

É extremamente difícil escolher alguém em detrimento de outrem, sabendo que o que fica para trás também é o nosso trabalho (é quase uma traição), e fica sempre a dúvida se foi a escolha correcta.

E depois há que justificá-lo, explicá-lo, primeiro que tudo a nós próprios, depois a quem nos pediu o trabalho, e finalmente a quem vai vê-lo, ou então nada disto faz sentido.

Bom, há que fazer opções. Assim optei, não por um, mas por dois coreógrafos que são dois dos expoentes máximos de uma época áurea da dança portuguesa, o surgimento da chamada "Nova Dança". São eles a Vera Mantero e o João Fiadeiro.

Não querendo fazer uma resenha histórica de nenhum dos dois, limitei-me a seleccionar algumas imagens que fossem representativas do seu trabalho, (mais do João, do qual tenho mais material), apostando apenas em duas premissas: a "Expressão" e a "Estética".

Assim, organizei as imagens começando pela Vera, em que salientei alguns dos seus solos mais significativos, como *Uma misteriosa coisa, disse o e. e. cummings* e

Olympia (como eu tenho inveja destas imagens, que com ela têm viajado por esse mundo fora!), passando depois por um trabalho de improvisação realizado nos «LAB V» (organizados pela Re.AL. em 1995), em que ela e o João Fiadeiro se cruzam.

Continuo então com o João em que também os solos têm um peso preponderante como *Self(ish) portrait e I'm sitting in a room different from the one you are in now*. Ou mesmo quando interpretados por outros que não ele, como *...e inversamente*. Mas também a importância da improvisação, seja no processo construtivo como em *Aicnêtsixe*, ou no resultado final como em *Existência*, em que cada apresentação em público era sempre diferente.

Mas o que eu queria salientar é a capacidade que ambos têm de se reinventarem a cada momento, de nos surpreenderem em cada nova criação,

Não me cabe a mim – nem me interessa – fazer nenhuma análise à sua "dança", para isso temos os teóricos e críticos. Interessa-me sim, a sua capacidade de me provocar as mais díspares sensações e emoções, tanto enquanto espectador, como enquanto fotógrafo, tendo a maravilhosa possibilidade de lhes captar, roubar, congelar esses instantes irrepetíveis (pois nunca são iguais) que de outro modo se perderiam para sempre.

E depois, mostrá-las, partilhar tudo aquilo que sinto por elas e ter a expectativa de que quem as vê sinta o mesmo. Não as ver como simples documentos, de um determinado momento, de um determinado espectáculo, mas ver para além disso.

São expressões, são momentos de emoção:

E então 'apanhar' as emoções transmitidas tanto pelo movimento como pela sua ausência, resultado de uma interacção entre o espaço onde decorre a acção, os seus intervenientes, o olhar e emoções do fotógrafo. A imagem daí resultante constitui com frequência algo de diferente do imaginado pelo coreógrafo e observado pelo espectador, apenas permitido pela fotografia e é aí que reside a magia e a força da 'captação do momento'. (Jorge Gonçalves)¹

É claro que a "fotografia de cena" é, deve ser, tem, *a priori*, um papel documental, registar um espectáculo tal e qual como os seus criadores o pensaram e levaram à cena. Mas...

Para além disso também pode ser criativo: basta pensar na forma como enquadrámos as cenas ou pormenores das

¹ Excerto de autoria de Jorge Gonçalves retirado do catálogo da exposição individual *Corpo expresso o corpo*, Lisboa, CCB, 1998, p. 3.

Jorge Gonçalves fez o curso de Fotografia Geral na E.T.I.C. e tem trabalhado com os mais destacados coreógrafos e encenadores, bem como com importantes instituições de cultura, festivais e projectos artísticos nacionais e internacionais. Vem participando com regularidade em exposições individuais e colectivas, e são já muitas as publicações em que colabora, assegurando muitas vezes capas de livros e de catálogos, bem como cadernos de imagens em obras individuais e colectivas aquém e além fronteiras. Um cv mais detalhado encontra-se no sítio: http://www.artistas.unidos.pt/jorge_goncalves.htm (data da consulta: 10/11/2010).

mesmas, de ângulos diferentes, ou mesmo inesperados, que um espectador na plateia não tem a possibilidade de ver. Mas no fundo não estamos a inventar nada, pois está lá tudo, depende literalmente do ponto de vista. Há que pensar em mais dimensões do que a simples visão do espectador.

E, quando os criadores nos permitem tal possibilidade (como o Fiadeiro o permitiu, ou a Madalena Victorino, ou o Jorge Silva Melo quando me diz: - podes ir para o meio dos actores), então é a felicidade extrema.

Sinceramente sempre tive dificuldade em compreender, aqueles fotógrafos que se sentam na plateia, fotografam sempre da mesma perspectiva, e dali não se mexem até ao fim do espectáculo.

Fotografar é mais do que isso, tem que ser mais do que isso de (sublinho), chegar, sentar, tirar fotografias como se estivessem a olhar para uma televisão (ou um aquário, tanto faz), levantar e ir embora. Há que ir em busca do olhar, e não esperar que ele venha ter connosco, que nos caia no colo, porque dessa forma até pode soar a falso. E não há nada pior que um gesto, um movimento, um olhar que não seja credível, que pareça forçado (mesmo ao de leve), uma pose para a fotografia.

Para mim isso é a subversão da fotografia de cena.

Tem de haver uma entrega de ambas as partes. Há uma expressão cabo-verdiana que foi utilizada pela Clara Andermatt para título de uma coreografia sua, *Dan-Dau* (dás-me/dou-te), expressão essa que define muito bem esta ideia de partilha, e como ela costuma dizer, 'isso é bonito'. Eu quero sentir as sensações e as emoções daquilo que estou a ver...Eu quero a surpresa, ser surpreendido, ou não.... Eu quero o estranho, o absurdo... Eu não quero adivinhar o gesto seguinte, ou se calhar até quero, não sei...Eu quero ser confrontado com o inesperado, o inusitado... Eu quero sentir a emoção, mesmo sem compreender o gesto, simplesmente sentir...

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê,
Nem ver quando se pensa. (Fernando Pessoa)²

Legendas

1 > *Uma misteriosa coisa, disse o e.e.cummings*, coreografia de Vera Mantero, Lisboa, Teatro Cinearte, 1996 (Vera Mantero).

2 | 5 > *Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois*, coreografia de Vera Mantero, Lisboa, Culturgest, 1999 (Vera Mantero).

3 | 4 > *Olympia*, coreografia de Vera Mantero, Lisboa, Culturgest, 1999 (Vera Mantero).

6 | 7 | 8 > *Sob*, coreografia de Vera Mantero, Lisboa, Culturgest, 1999.

9 > *Frans Poelstra Et convidados*, improvisação c/ Steve Paxton, Vera Mantero, Boris Charnatz, F. Poelstra, Sílvia Real, Nuno Rebelo, etc., Lisboa, Teatro da Comuna, 1999 (Vera Mantero).

10 | 11 | 12 > *Improvisação*, coreografia de Vera Mantero e João Fiadeiro, com João Fiadeiro, Mark Tompkins, Vera Mantero, etc., Olival de Basto, Centro Cultural da Malaposta, 1995.

13 > *Retratos*, coreografia de João Fiadeiro/Re.AL. e Olho, Cacilhas, Ginjal, 1997.

14 > *Self(ish) Portrait*, coreografia de João Fiadeiro/Re.AL., Cacilhas, Armazém da Lemauto, 1995 (João Fiadeiro).

15 > *Self(ish) Portrait*, coreografia de João Fiadeiro/Re.AL., Lisboa, Teatro Maria Matos, 1995 (João Fiadeiro).

16 | 17 > *Vidas silenciosas*, coreografia de João Fiadeiro/Re.AL., Cacilhas, Ginjal, 1997, foto de ensaio.

18 | 19 | 21 > *I'm sitting in a room different from the one you are in now*, coreografia de João Fiadeiro/Re.AL., Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1997 (João Fiadeiro).

20 > *Vidas silenciosas*, coreografia de João Fiadeiro/Re.AL., Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1997.

22 > *Mindfield*, coreografia de João Fiadeiro/Re.AL., c/ Victor Rua, Caldas da Rainha, Os Pimpões, 1999 (João Fiadeiro), foto de ensaio.

23 | 24 > *Aicnêtsixe*, coreografia de João Fiadeiro/Re.AL., Lisboa, A Capital, 2001.

25 > *Mindfield*, coreografia de João Fiadeiro/Re.AL., c/ Victor Rua, Caldas da Rainha, Os Pimpões, 1999 (João Fiadeiro).

26 > *Aicnêtsixe*, coreografia de João Fiadeiro, Lisboa, A Capital, 2001 (retrato de João Fiadeiro), foto de ensaio.

27 > *Existência*, coreografia de João Fiadeiro/Re.AL., Paris, Centre Georges Pompidou.

² *Poemas de Alberto Caeiro, apud in ibid.*, p. 10.

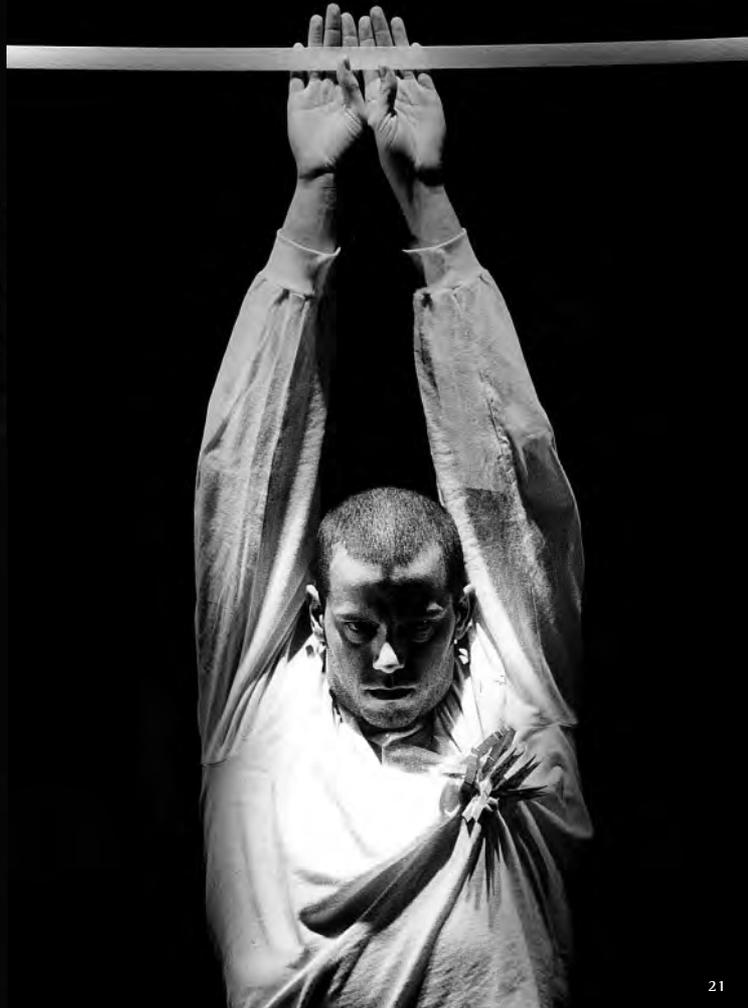














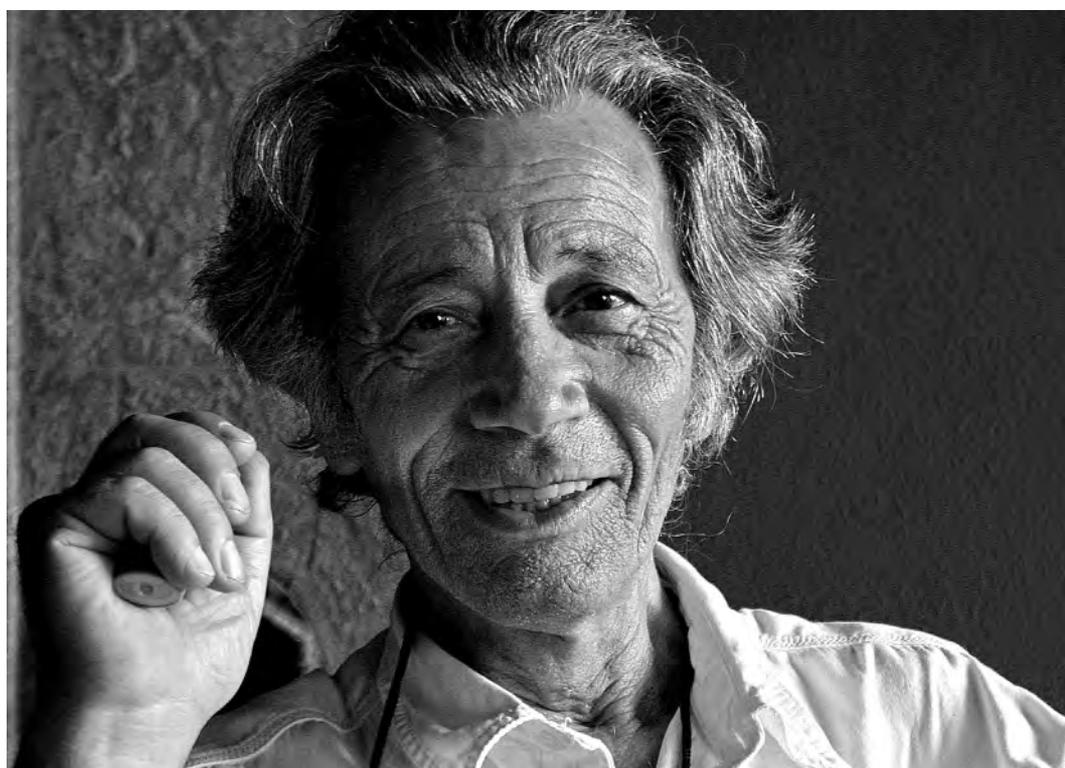


Orlando Worm

"Luz cinco vai! Som sete vai!"

Ana Bigotte Vieira

Agradecimento especial às filhas Cidália e Isabel e ainda a Catarina Barata, Emília Rosa, Filipe Quaresma e Sara Santos



<

Orlando Worm,
fot. 2009

Orlando Worm – que recentemente nos deixou¹ – marcou de forma significativa a história das artes performativas em Portugal. Nos seus 50 anos de actividade técnica e artística tornou-se, de facto, uma referência incontornável na iluminação de cena. E, tendo sido durante muitos anos Técnico Chefe da Fundação Calouste Gulbenkian – responsável pela iluminação de muitos dos espectáculos do Ballet Gulbenkian –, foi posteriormente Director Técnico do Teatro Nacional de S. Carlos, do Centro Cultural de Belém, do Teatro Camões, bem como Director Técnico da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo. Revelando-se um excepcional contador de histórias, o seu testemunho – recolhido em várias sessões – dá-nos numa perspectiva tanto mais interessante quanto invulgar por não corresponder à tradicional história dos espectáculos, dos teatros, dos actores ou das encenações. O que encontramos neste seu testemunho são graciosas historietas, peripécias e episódios que nos dão a ver tanto o pano de fundo da sua poética de iluminador, como as condições técnicas em que o fez. E nas suas palavras lemos a "transmissão" de histórias e de práticas que vêm da experiência, pequenos "truques" e modos de fazer. É que o Orlando foi um mestre que ensinava aos outros "em moldes de oficina" (Ribeiro 1994a: 104), e a ele devemos toda uma geração de técnicos e designers de luz em Portugal.

¹ Faleceu a 4 de Agosto de 2010.

Ana Bigotte Vieira é Doutoranda em Ciências da Comunicação/ Comunicação e Cultura na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e, como bolsista da FCT, é actualmente Visiting Scholar em Performance Studies na NYU/Tisch School of the Arts.

Comecemos então pelo início...

Tirei um curso técnico industrial de electricista e depois, como qualquer jovem, procurei trabalho. E uma das muitas coisas que experimentei foi ir para o Coliseu de Lisboa trabalhar nos arranjos da instalação eléctrica que estava muito velha. Ora bem, fui, como se costuma dizer, meter-me num ninho de víboras, ou seja, num sítio onde naquele tempo se faziam muitos espectáculos. Estamos a falar de...

sei lá, 1958, 59. E eu, à medida que ia fazendo arranjos na instalação eléctrica – o Coliseu não parava por isso –, comecei a trabalhar nos espectáculos e este foi o meu ponto de partida. Sou, por assim dizer, autodidacta, mas também aprendi muitas coisas com outras pessoas, como é evidente... Talvez a pessoa com quem mais tenha aprendido em termos de iluminação e de organização de trabalho tenha sido o Liège de Almeida, que era o electricista do Teatro de S. Carlos.

>
Orlando Worm,
por volta de 1958.



>
Orlando Worm e a mãe,
Mária Romana Worm
(1954).

Teatro de S. Carlos que na altura estava com ópera e também com dança...

Sim, mas especialmente ópera. O Teatro de S. Carlos na altura fazia muito mais espectáculos do que hoje, não tem comparação...Tinha normalmente uma temporada de ópera alemã, de ópera francesa, de ópera italiana, às vezes de ópera russa... e ópera portuguesa também. A partir do Coliseu comecei a trabalhar noutros teatros, em alguns teatros do Parque Mayer, que no meu tempo era uma grande escola, e depois fui para a Fundação Calouste Gulbenkian, onde se deu o meu maior desenvolvimento.

Quem dirigia o Coliseu na altura?

Quando eu fui para lá o empresário já era o Américo Covões (um dos filhos do Ricardo Covões, o antigo director) mas ele, quanto a mim, não investia e aí o Coliseu começou a mudar muito. Foi perdendo os seus próprios espectáculos porque eles [Américo e o irmão, Bernardino Covões] não arriscavam, não investiam. Só alugavam a casa para grandes revistas... mas promoverem eles próprios espectáculos só de circo porque, como o Américo Covões dizia, o circo é lusibundo!

Lusibundo?

É: muito barulho, *bam bam bam bam bam* e muita luz... E aí passou a ser o S. Carlos a levar lá a ópera, levava-as lá com a colaboração da FNAT,² os bilhetes eram muito baratos, havia tipos que compravam e depois vendiam na candonga cá fora, ficava tudo esgotado... e o Coliseu ficava completamente cheio com óperas como o *Rigoletto*, *La traviata*... E foi assim que eu conheci o Liège de Almeida, que era electricista do S. Carlos: eu ajudava-o muito nas montagens que ele fazia no Coliseu.

Nas montagens destas óperas...

Exactamente. O S. Carlos levava estas óperas mais populares ao Coliseu e eu dava-lhe uma grande ajuda na técnica



² A FNAT, *Fundação Nacional para Alegria no Trabalho* foi fundada em 1935 por Salazar, seguindo os modelos italiano (Dopolavoro) e alemão (Kraft durch Freude), e tinha como objectivo o turismo social e o preenchimento dos tempos livres. Esta instituição deu origem – já depois do 25 de Abril – ao INATEL, *Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres*.



porque uma parte da instalação estava a ser modificada por mim... E ele, quando precisava de alguma coisa, dizia-me e lá ia eu aos quadros eléctricos, desligava daqui, desligava dacolá, punha as coisas a funcionar e assim fizemos uma grande amizade.

Que espectáculos passavam então pelo Coliseu e como eram iluminados?

Quando eu lá comecei a trabalhar, os espectáculos mais importantes – além das óperas do S. Carlos – eram as grandes revistas de companhias brasileiras: *O fogo no pandeiro*, *o Mexe e remexe*, coisas assim... (*risos*) A gente ri-se porque os nomes são engraçados. E também revistas portuguesas grandes, porque o Coliseu para espectáculos de revista só interessava do ponto de vista espectacular, porque tinha uma sala e um palco grandes, ao passo que o Parque Mayer tinha palcos pequeninos. Tinha um grande inconveniente que era uma acústica muito má: perdiam-se os diálogos, ninguém percebia metade. Mas o espectáculo ali era baseado no espectacular, mesmo – escadarias, montes de meninas com as pernas à mostra, *passerelles* com as meninas a desfilar, música, cantores, coisas de grande efeito... ao contrário da revista no Parque Mayer que vivia daquilo que se dizia, sobretudo a piada porca e política... porque havia a censura e por causa dela faziam-se muitos jogos de palavras, o que tornava as revistas muito divertidas. Lembro-me de uma revista em que o Vasco Santana dizia para um outro qualquer: "Traz cá o martelo, Caetano." Era uma piada em relação ao Marcelo Caetano.

E então a espectacularidade? Com poucos equipamentos, pouca luz...

Não se podia era fazer o que se faz hoje, mas luz não faltava... Aquilo fazia-se assim: o palco era dividido em planos de profundidade, primeiro plano, segundo, terceiro, quarto. Normalmente em cada plano há um conjunto de



<
Grupo de Música Antiga de Lisboa (da esquerda para a direita) sentados: António Oliveira e Silva, Duarte Pimentel, Pilar Levy, Maria Macedo, Manuel Moraes; em pé: Helena Claudio, Jennifer Smith, Fernando Serafim, Orlando Worm (Castelo Branco, 1968).

<
Grupo de Música Antiga de Lisboa: Duarte Pimentel, Helena Claudio, António Oliveira e Silva, Jennifer Smith, Orlando Worm, Pilar Levy, Fernando Serafim (1970).

>
Orlando Worm com as filhas Isabel e Cidália (1969).

pernas e de bambolinas e depois aí, em cada plano, havia pelo menos uma gambiarra com quatro cores: azul, amarelo, vermelho e branco, salvo erro, e depois, lateralmente, punham-se os que se chamavam os panelões, uma coisa assim grande, pintada de branco por dentro com uma lâmpada grande, lâmpadas de mil *watts* e com um porta-filtros à frente, que normalmente eram em papel celofane. E, conforme as cenas, em cada plano estava um homem (havia quatro ou cinco homens do lado esquerdo do palco e o mesmo número do lado direito) que tinha a incumbência de, nas mudanças de cena, trocar a cor e apontar o painelão para onde fosse preciso, e assim se faziam grandes variações. Naquele tempo era tudo à mão. As gambiarras estavam montadas com roldanas móveis, portanto duas pessoas com pouco esforço subiam e desciam uma gambiarra daquelas, que era muito pesada. E depois também havia a ribalta, que é aquela luz em frente que ilumina muito bem as caras, e também tinha o mesmo sistema de muitas lâmpadas. Mas nessa altura, conforme os empresários e os encenadores, já se começavam a usar alguns projectores.

Como é que começou a trabalhar com o Grupo Experimental de Ópera de Câmara, onde pela primeira vez se encarregou pessoalmente das luzes?

É uma história simples. Esse grupo de certa maneira foi criado pela Fundação Gulbenkian, que o subsidiava... foi uma pena terem acabado, porque faziam espectáculos muito interessantes! Eles montaram um espectáculo no Tivoli e depois programaram uma *tournee*. Mas eram pessoas sem nenhuma experiência no plano prático de produção. E só depois de tudo programado é que constataram que não tinham equipamento nem electricista nem nada... estavam convencidos de que o electricista e o equipamento do Tivoli iria com eles, mas nada... e o chefe maquinista e cenógrafo que estava a trabalhar para eles é que lhes disse: "Ah, eu conheço um rapaz muito jeitoso lá no Coliseu que é capaz de tomar conta disso". E foi

>
Orlando Worm,
por volta de 1988.



assim que eu comecei. O primeiro espectáculo que fiz com esse Grupo Experimental de Ópera de Câmara foi em Évora, no Garcia de Resende, uma história curiosa. Fi-lo com equipamento emprestado do Teatro S. Carlos. O Liège emprestou-mo justamente como maneira de reconhecer a ajuda que eu lhe dava quando o S. Carlos ia ao Coliseu.

Portanto o Orlando esteve com este Grupo Experimental antes ainda de ir para a Gulbenkian...

Sim, porque nessa altura a Gulbenkian ainda não tinha nenhum sítio específico para espectáculos, nem grandes agrupamentos... só tinha uma pequena Orquestra de Câmara que ensaiava no salão das panelas da Feira Popular. É verdade! O salão das panelas da Feira Popular foi o primeiro auditório da Gulbenkian (*risos*).

A Gulbenkian, salvo erro, foi construída nos terrenos do Conde Vilalva, ali onde era a Feira Popular, que, antes de ir para Entrecampos, era na Praça de Espanha. E então, quando a Fundação comprou aquilo, construiu umas coisas provisórias e aproveitou outras que já lá estavam. O salão das panelas era uma das coisas maiores e mais frequentadas da antiga Feira Popular e passou a ser aí que a orquestra de câmara ensaiava. De resto, como a Gulbenkian não tinha salas para apresentar espectáculos, levava muitas coisas ao Coliseu e ao Tivoli, em Lisboa, e a vários outros pontos do país. Nessa altura o Tivoli era, em termos técnicos, um dos teatros mais bem equipados de Lisboa. Hoje, é uma pena, destruíram a teia do Tivoli, a sala é a mesma, mas o teatro não é o mesmo. O que é certo é que esse espectáculo foi feito no Tivoli, mas o electricista que lá trabalhava recusava-se a sair de lá fosse para o que fosse, fazia ali que era obrigação dele, fora disso não fazia mais nada.

Tivoli?

Sim, o Tivoli e o Villaret que, para a época, também estava muito bem equipado. Para a época, em Lisboa, estes eram

os teatros mais avançados. E no resto do país eu também não conhecia nenhum sistema tão avançado. Porque a partir de certa altura eu comecei a percorrer o país todo.

Isso já na Gulbenkian?

Comecei a percorrer o país, primeiro com aquela *tourné* da Ópera de Câmara, depois vieram outras: em Lisboa no Tivoli, no Trindade... E só depois, mais tarde, por volta de 1963, é que eu fui convidado a ir para a Gulbenkian. É engraçado que o primeiro espectáculo que eu fiz directamente para a Gulbenkian foi outra vez no Garcia de Resende, com um Grupo Experimental de Bailado³ que mais tarde a Madalena Perdigão decidiu que passava a integrar a Gulbenkian. E foi nessa altura que eu fui, de facto, convidado para ir para lá, porque até aí tinha sido sempre convidado como *freelancer*...

Convidado para a Gulbenkian ou para o Ballet Gulbenkian?

Para a Gulbenkian. O Ballet Gulbenkian é que fazia parte da Gulbenkian. Quando eu fui para lá não trabalhava só no Ballet, fazia outros trabalhos de electricista e mais outras coisas, exposições... Também aprendi muito com isso, parecendo que não, essas coisas contribuem... Digamos que um edifício não é só feito com pedras, também é feito de argamassa que é o que vai ligando as coisas, e isto tudo é uma espécie de argamassa que vai ligando os conhecimentos uns aos outros e que nos permite depois fazer outras coisas. Naquela altura a Gulbenkian ainda não tinha equipamento, nem tantos espectáculos que justificassem alguém permanente. Depois as coisas, por um lado, foram crescendo e foram-se complicando e, pelo outro, foram-se simplificando. Digo complicando na medida em que havia mais espectáculos, mais iniciativas. E simplificando, na medida em que, como as coisas cresceram, foi preciso comprar mais equipamentos e formar equipas. Começou-se a organizar melhor as coisas.

³ Em 1960 constituiu-se em Lisboa o Centro Português de Bailado que cria, no ano seguinte, um Grupo Experimental de Bailado. Em 1965, por proposta de Madalena Perdigão, a Fundação Gulbenkian integra o Grupo Experimental de Ballet do Centro Português de Bailado no seu Serviço de Música, criando o Grupo Gulbenkian de Bailado. Em 1975 este muda o seu nome para Ballet Gulbenkian.



E mais tarde [1969] a Gulbenkian estreou aquele edifício fantástico, o que tem o Grande Auditório, e aí é que eu fiquei permanente. Porque não tínhamos só o Ballet Gulbenkian: tínhamos coisas dos Festivais Gulbenkian que ainda existiam⁴, tínhamos a Orquestra a tocar regularmente, o Coro... Demos a volta ao país todo e quase ao mundo todo... A Gulbenkian – e aqui estou a referir-me ao auditório que vocês conhecem – estava naquela época muito bem equipada, comparada com o resto dos teatros.

Quando é que o Orlando começou mesmo a “desenhar a luz”?

O primeiro espectáculo que fiz com o Grupo Experimental de Ópera de Câmara eu nem sei quem era o iluminador: limitei-me a ver o que tinham feito, a pegar no guião e a fazer uma adaptação para os equipamentos que consegui levar, que não tinham nada que ver com os iniciais. Tratou-se mais ou menos de repor uma luz que, imagino, tinha sido criada pelo encenador. Eram sempre os encenadores que faziam a luz com a minha colaboração, porque eram pessoas que não conheciam bem os meios técnicos e me diziam que queriam uma coisa assim, uma coisa assado... e eu resolvia o problema! Foi assim que eu comecei: a resolver os problemas das pessoas que faziam as luzes mas que, no fundo, não sabiam como fazê-las. E depois, a partir de certa altura, comecei, de facto, a fazer as luzes e a assinar e a ganhar dinheiro com isso porque, justamente – encenadores, coreógrafos... – que tinham ideias excelentes na coreografia, não tinham a mínima ideia do que fazer na luz e nesses casos fui convidado para criar de raiz. Logo a seguir ao Grupo Experimental de Ópera de Câmara foi a vez do Grupo Gulbenkian de Bailado, mais tarde Ballet Gulbenkian. E foi mais ou menos por essa altura que eu comecei a fazer luzes para bailado e a ser convidado também para ir fazer luzes para outras coisas fora dali.

Dança, teatro?

Mais teatro. Fui convidado para fazer iluminação em peças de teatro, sei lá, no Instituto Franco-Português, no teatro D. Maria II, no Teatro da Trindade, para outros encenadores, outras companhias, para a própria Gulbenkian...

A Gulbenkian por esta altura começou também a trazer a Portugal grupos com perspectivas diferentes, não é?

Vinham companhias estrangeiras, todos os anos: normalmente uma americana, uma alemã, uma francesa... Companhias relativamente pequenas que traziam os seus programas, as suas coisas, muitas vezes eram coisas muito interessantes, outras vezes não eram... E eu até devo dizer que aprendi muito com essa gente, mas também ensinei muito, não tenho dúvida.

Sente que estes espectáculos – de gente como o Cunningham, o Maurice Béjart, a Martha Graham⁵ – despertaram o interesse do público português, que eles modificaram o gosto, a própria estética dos espectáculos de cá?

Sim. O público português começou a interessar-se por esse tipo de espectáculos, sobretudo o público de Lisboa e do Porto... Lembro-me, por exemplo, de um espectáculo do Merce Cunningham, uma das coisas mais interessantes que vi... para nós, naquele tempo, era uma loucura pegada: a música, por exemplo, eram umas varetas dispostas pelo palco e à proximidade das pessoas, conforme se aproximavam ou afastavam, aquilo fazia um zumbido, uhmmm, uhmmm, umas coisas assim, isso era a música!

O Cunningham ainda foi no Tivoli?

Sim, ele mais tarde veio à Gulbenkian, mas o primeiro espectáculo foi no Tivoli. E havia um tipo que de vez em quando me vinha perguntar como é que se dizia uma palavra qualquer e depois escrevia aquilo com caracteres fonéticos. E então o que é que aconteceu? Um dos bailados,

<

v >

Deseja-se mulher,
de Almada Negreiros,
enc. Fernanda Lapa,
Ciclo Almada Negreiros,
ACARTE – FCG,
Sala Polivalente, 1984
(< José Jorge Duarte
e Françoise Ariel;
v Teresa Robi
e António Feio;
> Alexandre Sousa),
fot. Paulo Cintra.

⁴ “O primeiro festival Gulbenkian de música é efectuado em 1956, graças a uma pequena iniciativa da Marquesa de Cadaval. A partir de 1957 e até 1970, é Madalena Perdigão que concebe, dirige e organiza, através do Serviço de Música, em várias salas de Lisboa e de outras cidades, os treze festivais seguintes (Ribeiro 2006: 286).

⁵ Sobre as companhias de dança americanas que vieram a Portugal entre os anos 50 (altura em que o plano Marshall comporta também uma forte vertente de internacionalização das artes e da cultura) e 1994 ver Coelho et al. 1994 e Ribeiro 1994b.

<

v

*Teatro de enormidades
apenas críveis à luz
eléctrica,*
de Ricardo Pais (sobre
textos de Aquilino Ribeiro),
cenografia de António
Lagarto, ACARTE – Área
Urbana, 1987
(< Olga Roriz:
v Ricardo Pais,
Luís Madureira,
Olga Roriz),
fot. Eduardo Gageiro.



*Livro dos seres
imaginários,*

coreografia de Olga Roriz,
1984 (João Natividade).

>



a certa altura, era aquele senhor a contar anedotas que não tinham graça nenhuma. Há muitas anedotas estúpidas que têm graça, mas aquelas eram estúpidas e sem graça. Acho que era deliberadamente assim. E quem era o senhor que me andou todo o dia a perguntar como é que se dizia isto e aquilo? Nada mais nada menos que o John Cage! Só muito depois é que eu percebi que era o John Cage e quem era o John Cage!

Este tipo de espectáculos era um grande desafio para a luz e para a técnica?

Não. Havia companhias que traziam uma inovação interessante que era fazerem luzes com máquinas de slides, e também efeitos: por exemplo, um grupo de bailarinos dentro de um tecido flexível, e depois uma luz dentro do tecido. De resto, não traziam grandes inovações, lembro-me é da troca de informação. Quando chegava a hora do espectáculo o director de cena deles dizia: vai o efeito tal... e essa é uma das coisas que eu aprendi com os ingleses, mas sobretudo com os americanos, excelentes directores de cena, muito bem organizados. E isso, parece que não, mas tem uma grande influência no espectáculo. Por exemplo, a nossa linguagem latina – os franceses têm o mesmo problema – induz em erros perigosos. Vamos imaginar que temos três efeitos diferentes, três coisas diferentes, muito próximas uma da outra: um efeito de luz, um efeito de som e um efeito de cenário. Uma peça de cenário que sobe, um som que entra, e um efeito de luz ao mesmo tempo. Os americanos dizem *sound* não sei quê *go* e se eles disserem *two one sound go* é para ir tudo ao mesmo tempo. Não há dúvida nenhuma, é claríssimo. O problema é que nós dizemos "vai" primeiro – "Vai luz X" –, e os técnicos que têm de executar a manobra ficam baralhados... Se as coisas forem todas ao mesmo tempo não há problema, que eles sabem que quando dizem "vai", vai tudo ao mesmo tempo, mas às vezes não é ao mesmo tempo. Imaginem que eu tenho

um telão que sobe e uma luz que entra depois. Se eu digo "vai", vai a luz, e o telão ainda não subiu... e aí eu tenho ensinado muitas pessoas e digo-lhes, embora não seja a maneira "correcta", diz-se sempre "para quê" e o "vai" depois: "luz cinco vai", "som sete vai", "cortina qualquer coisa vai". Se eu disser: "luz, cortina, som vai", é porque é tudo ao mesmo tempo. Aí não há confusões.

Como é que o Orlando, que aprendeu com o senhor do S. Carlos, começou a fazer mapas e planos de luz?

A gente quando é metida à nora tira água, não é? Foi o que me aconteceu. Lembro-me perfeitamente que nesse tal primeiro espectáculo do Grupo Experimental de Ópera de Câmara fiz uma espécie de planta com o esquema de montagem, com as ligações, etc. E pronto, foi assim que eu comecei. Não podia ter tudo na memória, tinha de fazer uma planta. Naquela altura eu desenhava: o triângulo era um projectador de recorte, uma bola era um projectador PC, uma bola com umas ondinhas era um Fresnell, um quadrado era um reflector, um panelão, como nós lhe chamamos, e pronto, funcionava. Funcionou assim muitos anos.

E quando depois o confrontou com outros sistemas...

Pois, mais tarde confrontei, sobretudo, com os americanos. Eles tinham escantilhões com bonecos muito bem feitiños, coisa que eu não tinha. Depois também os consegui arranjar. Mas não tinha paciência para eles, devo dizer. Era muito mais fácil uma bola ou um triângulo do que isso. Tinha era um ajudante que depois transformava as bolas em projectores. Hoje em dia eu faço em Autocad. Para mim é muito fácil. O Autocad é realmente um programa excepcional.

Costuma acompanhar os ensaios?

Sim. Digamos que para fazer a luz de um espectáculo é preciso ter uma ideia do que vai ser o cenário, do espaço



que ocupa, etc. E depois, acompanha-se a encenação, não desde o primeiro minuto, mas – estou a falar de um espectáculo – de quando as coisas já estão em andamento e a gente começa a associar a música (no caso de haver música), a cenografia, os adereços, o guarda-roupa... Esse conjunto todo é que me leva a começar depois a pensar como é que vou iluminar determinada cena. Às vezes são cenas muito rápidas, outras muito lentas, depende. E também a vontade do encenador: não vou fazer uma coisa contra ele.

É muito diferente fazer luz para teatro ou para dança? É bastante diferente. Mas, basicamente, a luz é a mesma coisa. Já me têm dito: "depois com a luz a ver se esconde".

A luz não é para esconder, a luz é para mostrar. É ao contrário. Mas – como é que hei-de explicar? – a grande diferença da dança em relação a uma peça de teatro, sobretudo na dança contemporânea, são os corpos dos bailarinos. No fundo, a dança, sobretudo a contemporânea, baseia-se naquilo que se faz com o corpo, na expressão corporal. A dança clássica é diferente, tem outra leitura, até porque as pessoas se vestem de maneira diferente. Por exemplo, a *Giselle* com as meninas todas vestidinhas de branco com saias até aos pés é uma coisa, bailarinos com *maillot* ou nus, é outra. E nesses casos recorre-se muito à luz lateral, porque a luz lateral mostra muito mais a silhueta do corpo. E depois outra coisa: a dança tem muito mais fantasia do que o teatro. O teatro está sujeito a um tema, uma acção que se desenrola, e temos de iluminar de acordo com isso. Na dança também temos de iluminar de acordo com a dança, só que é muito mais abstracto e, como tal, a luz também pode ser muito mais abstracta e também se utiliza muito mais cor. No teatro é muito raro utilizar-se cor, só em situações muito especiais. Num espectáculo de teatro eu posso perfeitamente usar cor para tudo e para nada, mas não faz sentido. Já na dança não: podemos ser mais criativos nesse aspecto, isolar zonas com uma luz especial, fazer uma luz geral baixa e uma luz forte numa zona. Depende... No teatro uma pessoa está mais sujeita à própria peça. Ao que ela pede naquele momento. E às vezes são cenas enormes, que nunca mais acabam e não se justifica estar a mudar a luz. Eu lembro-me de trabalhar com um grande encenador, Peter Brook, *La conférence des oiseaux* [1980]. Uma coisa extraordinária, no Convento do Beato. Tenho a impressão que foi a primeira vez que foi usado o Convento do Beato para fazer um espectáculo. Aquilo era uma garagem daquela fábrica de bolachas Nacional... E o conceito do Peter Brook é que o teatro são os actores e a palavra. E não houve uma única mudança de luz durante todo o espectáculo. Fez-se um ambiente que se considerou bom para todo o espectáculo, uma luz muito uniforme, um tom de luz muito rico em termos de coloração, mas luz branca (a luz branca quando se baixa fica ligeiramente âmbar). Para mim foi memorável. Tão simples como isso. Há outros espectáculos que é o contrário: em trinta minutos fazem-se noventa efeitos, se for preciso. Há de tudo, não é?

Num artigo de António Pinto Ribeiro, *Danças temporariamente contemporâneas* são referidos três iluminadores, entre eles, o Orlando...

Ele faz uma coisa sobre três gerações de iluminadores:

<

Livro dos seres imaginários, coreografia de Olga Roriz, 1984 (Gagik Ismailian à frente do elenco).

<

Terra do Norte, coreografia de Olga Roriz, 1985 (Margarida Bettencourt, Zaire Zeyd, Maria João Salomão, Birte Lundwall, Filipa Mayer, Teresa Lopes, Paula Fernandes e Angelina Bacelar, entre outras), fot. Ana Esquivel.

<

Cavaleiros da noite: Trilogia, coreografia de Olga Roriz, 1991 (António Teles, João Costa, Gagik Ismailian, Carlos Prado, Carlos Carvalho, Agnelo Andrade, entre outros), fot. Eduardo Saraiva.

<

Encontros, coreografia de Olga Roriz, 1982 (Margarida Bettencourt, João Natividade, Ana Rita Palmeirim, Edmund Stripe, Francisco Rousseau e Paula Fernandes, entre outros).

>

*Violoncelo não
acompanhado em suite
de luxo,*
coreografia de Olga Roriz,
1987 (Gagik Ismailian –
sentado com o violoncelo
– entre outros bailarinos),
fot. Alice Costa.

<>

Treze gestos de um corpo,
coreografia de Olga Roriz,
1987 (< Agnelo Andrade,
António Teles, Carlos
Carvalho, César Moniz,
Francisco Rousseau, Gagik
Ismailian, João Afonso,
João Costa, João Frango,
João Mouro, João
Natividade, José Grave
e Luís Damas
> Paula Fernandes entre
o elenco masculino),
fot. Eduardo Saraiva.



eu, o Paulo Graça e o Rui Fernandes. Há uma coisa muito curiosa: eu continuo a iluminar, embora muito pouco agora, tenho pouca vontade, só se for um desafio muito interessante. O Paulo Graça não tenho acompanhado de perto, está no CCB como director técnico, não sei o que é que tem feito como iluminador. Mas o Rui Fernandes, deixou completamente as iluminações: é realizador de televisão em Espanha, sobretudo de eventos desportivos.

Nesse artigo, para caracterizar a iluminação do Orlando, o autor utiliza termos como "atmosfera", "ambiente". De que maneira caracterizaria uma estética pessoal de iluminação?

Pois, eu vou-lhe dizer uma coisa. Por exemplo, em relação à dança, que foi das coisas que eu mais fiz, uma coisa muito importante para mim é a música. Até pela minha formação. Eu estudei música em miúdo, depois estudei canto e cantei⁶, de maneira que tenho uma certa formação musical... e naturalmente oiço a música de uma maneira diferente de quem não é músico. E quando vou a um espectáculo vejo coisas que a maior parte do público não vê. Porque vejo com outros olhos. E a música na dança é uma coisa importante e é uma das coisas em que eu, sem querer, baseio a minha iluminação. Baseio a minha iluminação um bocado na inspiração que a própria música me dá. E depois, realmente, procuro um ambiente que seja adequado à música, aos figurinos, à própria coreografia: pode ser rápida, pode ser lenta, pode ser muita coisa, pode ser muita gente, pouca gente, um solo. Tudo isso são coisas que influenciam a maneira como se ilumina um bailado. E depois então, dentro desse ambiente, eu posso mudar! Não sou obrigado a manter o mesmo ambiente todo o tempo! Mas dentro de um determinado ambiente depois posso pôr mais luz de um lado ou mais luz do outro, ou subir um pouco uma coloração aqui, uma coloração acolá. Não há regras, tem que ver com o gosto pessoal e



com o que se está a passar em cena. Provavelmente outro iluminador faria uma coisa totalmente diferente da minha ideia! Mas, pronto, ninguém é igual a ninguém, cada um tem os seus princípios, a sua maneira de ver as coisas. Eu, é como digo, por exemplo, se for um... vamos imaginar um bailado com música de Mahler: ilumino de uma maneira diferente do que se fosse de Bach. Se for uma suite de Bach daquelas [*trauteia uma melodia*] é muito diferente de um *adagietto*, de uma Quinta Sinfonia ou uma coisa assim. Até em termos de cor. Uma peça de Bach ou mesmo, a *Ária* de Suite em Ré, imaginemos, de Bach. É uma coisa muito lenta, muito bonita, fantástica. E o Mahler aí já tem alguma aproximação. São duas peças lentas, muito intimistas, falam muito ao coração das pessoas. Mas, mesmo assim, a coloração já seria outra, eu já daria uma cor diferente, independentemente do que estivesse em cena. Só a pensar na música, num caso faria mais sépia e no outro mais azulado, por exemplo.

Qual é que seria mais azulado?

O Bach. O Mahler eu faria com tons quentes, mais para o sépia, enquanto que o Bach... E, no entanto, o que está por detrás da música, o espírito, o sentimento que se transmite, são muito próximos um do outro, muito intimista... Mas eu gostaria agora de falar um bocado sobre a evolução dos equipamentos. Costumo dizer que nasci num planeta e agora estou noutro. Não é só pelo equipamento de iluminação, também por outras coisas. Eu nasci num país em que não ha via televisão, não havia computadores. E hoje isso é a coisa mais comum que há. Vou então voltar ao Coliseu, que é o melhor exemplo que eu conheço: em tempos (quando eu lá estive já não funcionava), o Coliseu tinha tido um sistema de reóstatos e, mais tarde, eu ainda aproveitei uns reóstatos para fazer lá umas coisas. Tinha também um quadro eléctrico enorme feito de pedra mármore e cheio de manipuladores, em que tinha de se ter cuidado

⁶ Orlando Worm integrou o Coro Gulbenkian, o Cantus Firmus, o Grupo de Música Antiga de Lisboa, os Segréis de Lisboa, o Convivum Musicum e o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.



<
v
Reunion in Portugal,
coreografia de Louis Falco,
1983
(< Gagik Ismailian;
v Olga Roriz e
Gagik Ismailian).

Percursos,
de Vasco Wellenkamp,
Ballet Gulbenkian
(Graça Barroso
e Ger Thomas).

quando se pegava porque aquilo dava choque, matava mesmo. E então tinha-se uma fiada de manipulós que era o branco: o manipulós 1 era da gambiarra 1, o manipulós 2 era da gambiarra 2, e assim sucessivamente. Portanto os brancos, os amarelos, os azuis, os encarnados, estavam em filas. E verticalmente correspondiam à primeira gambiarra, o branco, o amarelo, o azul, o encarnado e assim sucessivamente. Portanto, aquilo depois ou se acendia à mão, ou com uma barra de madeira e acendiam-se uma data deles de uma vez só. Era assim que funcionava. A luz, propriamente dita, era obtida pelo tal sistema de gambiarras de ribalta e de tangões. O Coliseu não tinha tangões, já tínhamos desmontado. Os tangões eram a mesma coisa, mas ao alto, à frente. Uma luz lateral, à frente. Temos o arco do proscénio, não é? Ora, dentro do arco do proscénio temos uma gambiarra – e depois temos a mesma coisa, com as mesmas lâmpadas, ao alto...

Faz uma moldura.

Exactamente. E mais a ribalta, que está no chão. Os nomes são estranhos... os tangões, eu não faço ideia qual é a origem do nome "tangão". A ribalta, eu ainda percebo que está no chão e dá luz para arriba e a gambiarra dá a luz para as gâmbias [ponta para as pernas – risos]. Isto faz algum sentido, agora tangão não sei de onde é que vem. E os outros também não tenho a certeza, são conclusões minhas.

Portanto, era basicamente isso, mais os tais panelões que se punham e tiravam para se mudarem as cores. Entretanto, começaram a surgir os projectores, sobretudo em função de novas lâmpadas. É engraçado que foram sempre as novas lâmpadas que alteraram os projectores, porque estas lâmpadas de que estou a falar, as das gambiarras, dos tangões, dos panelões, etc., eram lâmpadas normalíssimas, lâmpadas grandes, com um suporte enorme. Mas depois começaram a surgir as lâmpadas com espelho,

lâmpadas episcópicas. E isso levou à construção do projector. Portanto, o que é o projector? É uma caixa metálica, com um sistema de ventilação e uma lâmpada. A lâmpada pode ser ou não espelhada, pode ser o projector a ter o espelho. E a lente à frente pode ser muita coisa: pode ser mais forte, menos forte, pode ser lente de Fresnell ou lente Plano-Convexa. Lente Fresnell é uma lente criada por um senhor chamado Fresnell que inventou uma lente que tem umas certas características: usou-se muito nos faróis. Aqueles faróis da costa têm lentes prismáticas, que são uma espécie de lente Fresnell. E então, como eu disse, o facto de aparecer um certo tipo de lâmpadas levou a que se desenhassem projectores especiais para elas. De resto, os projectores não evoluíram praticamente nada, porque as leis da óptica, as leis físicas da óptica, ninguém as altera! Portanto, uma lente com uma determinada potência a uma determinada distância dá um determinado efeito, seja qual for o projector, seja qual for a lâmpada. A evolução seguinte foi para as chamadas lâmpadas de halogéneo, que tinham muitas vantagens porque as outras que tinham um invólucro em vidro enegreciam muito rapidamente, uma vez que o fenómeno do filamento aceso faz uma emissão de electrões que se projectam no vidro e começam a enegrecer a lâmpada. Eu lembro-me na Gulbenkian de ter projectores com a lâmpada completamente preta, mas ainda acendiam. As lâmpadas de halogéneo têm uma luz quase igual desde o princípio ao fim da sua vida. Além de que são lâmpadas ainda muito mais pequenas, o que veio reduzir ainda mais o tamanho dos projectores. Nunca se conseguiu reduzir o comprimento, a distância entre lentes e coisas assim, mas nas lanternas aquela parte em que a lâmpada está metida foi encolhendo com o tempo. E agora já há outras lâmpadas, estamos a caminho de um futuro que são os LED's que para muitas coisas já funcionam, mas para projectores ainda não. Como se vê, os projectores praticamente evoluíram a partir do momento em que começaram a aparecer lâmpadas com características novas. As ópticas também têm melhorado

>



A

<>

Zulía,

de Pedro Goucha Gomes,
CPBC (Companhia
Portuguesa de Bailado
Contemporâneo), 2007,
fot. Rodrigo de Souza.



muito em termos de qualidade; as leis, essas, ninguém as muda. E hoje fazem-se uns projectores que são uma espécie de *zoom* e uma coisa ainda mais eficiente, que são os *robots*. A grande diferença do *robot* em relação a outro projector qualquer é a mobilidade, o facto de ser comandado à distância: eu na mesa de luz controlo o *robot*, mando-o virar para ali ou para ali, abrir, fechar, pôr ou tirar cor, pôr ou tirar um gobo, fazer uma série de efeitos... É caro, mas acaba por compensar, porque com um único projector faço centenas de coisas. Mas os *robots* sobretudo para teatro têm um problema. O espectáculo de teatro é aquele que mais precisa de silêncio. Eu tive um professor de música que dizia que a música era como uma pintura: tinha de ter uma moldura. A moldura para se ouvir música era o silêncio. Mas o teatro é aquele que tem mais moldura de silêncio. Muito mais que a ópera ou o bailado. A ópera quando tem sessenta pessoas ou setenta a tocar dentro do fosso e mais um coro de setenta ou oitenta pessoas, é uma barulheira de tal maneira que no meio daquilo tudo ninguém dá por nada. Mas no teatro não é assim. No teatro têm de se escolher *robots* que não façam ruído. Claro que há uma coisa que não se consegue evitar: é aquele ruído mecânico de mudanças como, por exemplo, tirar um gobo e pôr outro, tirar uma cor e pôr

outra. Mas aí é uma questão de o operador e o iluminador escolherem uma zona em que aquele ruído passe despercebido. Agora, quando é um ruído de ventilação que está permanentemente *zzz zzzz zzzz*, como um *robot*... ou então com dez, torna-se complicado. É mais fácil usar estes *robots* na ópera e em bailado do que no teatro. Ainda há bocado falávamos da diferença de iluminar bailado e de iluminar um espectáculo de teatro, e agora falo de iluminar um espectáculo de teatro e uma ópera. São muito semelhantes, embora a ópera também permita mais alguma fantasia do que o teatro. Uma coisa que muitos iluminadores de ópera fazem é iluminar com contra luz. E porquê? Porque normalmente os cantores são muito feios quando estão a cantar. Fazem uns esgares e umas caras horríveis, não é? E então quanto menos se virem as caras deles, melhor. Ilumina-se com contra-luz!

Iluminou e fez luzes para espectáculos de muita gente. Há algum que conserve particularmente na memória?

Alguns, sim. Não me lembro agora de nenhum bailado em particular do Vasco Wellenkamp, mas houve muitos que gostei de fazer, uns menos, outros mais... O espectáculo que eu mais gostei de iluminar, pelos resultados que obtive, foi uma peça organizada à volta de textos de Fernando



<
Sinfonia de requiem,
 coreografia de Vasco
 Wellenkamp, CPBC,
 fot. Rodrigo de Souza.

Pessoa que é o *Fausto Fernando Fragmentos* [1989], do Ricardo Pais, no D. Maria. É que, ao contrário do que é normal, acabou-se a montagem e a encenação cerca de uma semana ou duas antes da data prevista para a estreia, e portanto houve uma série de ensaios de aperfeiçoamento para toda a gente, para actores, enfim, para tudo, e eu aproveitei isso também, e então retoquei a luz até aos ínfimos pormenores. É evidente que a soma de muitas coisas pequenas dá uma coisa grande, e portanto a soma dos pequenos detalhes que eu corrigi fez com que o todo do espectáculo melhorasse muito em termos de qualidade. Tanto assim, que eu lembro-me que uma das críticas ao espectáculo dizia "luz mágica de Orlando Worm" e realmente a luz tinha um ar um bocado mágico, nalguns aspectos.

Trabalhou com muita gente, desde o Barberio Corsetti ...

Sim, lembro-me de fazer um espectáculo com ele ao ar livre no ACARTE, na Gulbenkian. Um espectáculo muito interessante, com efeitos especiais e com um tipo de luz que normalmente não se utiliza, com projectores no público, enfim... Fiz muitas coisas com o jardim iluminado.

...à Constança Capdeville, Fernanda Lapa, Luís Miguel Cintra, Mário Feliciano, Olga Roriz...

Com a Constança eu fiz muitas coisas multimédia, mas lembro-me especialmente de um concerto que não era multimédia, de um concerto com o grupo do Jorge Peixinho: fomos a Royan, em França.

Lembra-se daqueles pequenos agrupamentos que começaram a aparecer pelos anos 80, inícios dos 90, alguns deles ligados ao ACARTE... Refiro-me ao Dança Grupo, ao Àparte...

O Dança Grupo foi um grupo com que eu trabalhei muito... Era um grupo muito interessante e morreu por falta de dinheiro. Foi mais ou menos contemporâneo de Os Cómicos, acho eu. Mas os Cómicos eram teatro, o Dança Grupo era dança. Trabalhei muito com o Mário Feliciano também. Por exemplo, um espectáculo muito bonito que ele montou foi o *D. João e a máscara* [1989], na Escola Politécnica. Um espectáculo fantástico, extraordinariamente bonito, olhe, foi um daqueles em que eu gostei muito de fazer as luzes...

O Orlando chegou a inaugurar várias salas.

Inaugurei é uma maneira de dizer: eu estava na Gulbenkian quando o grande auditório foi aberto. Mas quando isso aconteceu não houve nenhuma complicação porque nós

<>

Missa,

coreografia de Vasco
Wellenkamp, CPBC 2002,
fot. Fernando Tavares.



<

Amaramália,

coreografia de Vasco
Wellenkamp,
fot. Rodrigo de Souza



Amaramália,
coreografia de Vasco
Wellenkamp,
fot. Rodrigo de Souza.

>

já há muitos anos que fazíamos *tournées* e viajávamos com o Ballet e então tínhamos literalmente um teatro encaixotado. Mas quando fui para o CCB isso já não foi assim, aquele era um teatro que ainda não estava terminado e foi uma complicação para aquilo funcionar. Aprendi muito com isso. Quando fui para o Teatro Camões já não foi assim... Digamos que eu equipei o teatro, isso para além do que chamamos equipamento do teatro – projectores, cena preta, tudo isso. Para além do que foi entregue com o teatro eu comprei todas as coisas miúdas que são necessárias para um teatro funcionar...

Por essa altura, finais dos anos 90, colaborou ainda com a Cena Lusófona...

Aí, por exemplo, aconteceu uma coisa engraçada: eu fui a Moçambique dar um curso de iluminação. E então não consegui ensinar nada porque havia sempre qualquer coisa que faltava, ou porque os alunos tinham ido fazer não sei o quê, ou porque não havia electricidade. Havia sempre qualquer problema... De maneira que, às tantas, eu disse-lhes: "Eh pá, vocês não aprendem aqui, vão aprender a Portugal". E foi mesmo. Este curso foi em 97 e depois eles vieram em 98, para o Festival dos 100 dias, e estiveram desde Fevereiro até Outubro sempre a trabalhar. Fora disso, com a Cena Lusófona, fiz visitas a locais para estudar a possibilidade da reconstrução ou da reutilização de espaços cénicos. Mas ficou em nada. Havia a esperança de que a Cena Lusófona conseguisse apoios para reconstituir os Cineteatros, havia teatros e espaços em sítios inacreditáveis. Muitos espaços cénicos em Moçambique estavam ocupados por igrejas tipo Igreja Universal do Reino de Deus...

O que poderia ser uma boa formação em iluminação de cena?

Um curso a sério, profissional, é uma coisa muito longa, há muita coisa para ensinar... Eu, por exemplo, tenho o

curso industrial e quase tudo o que lá aprendi é aplicável, desde a física, das leis de Arquimedes, à electricidade... Portanto um curso, para ser realmente a sério, demora... mas a iluminação é uma coisa que não se ensina. O que é que se ensina? Ensina-se a utilizar os instrumentos. E depois é uma questão cultural e de gosto, de conhecimentos, de a pessoa iluminar assim ou assado... Eu posso iluminar uma cena, a mesma cena pode ser iluminada de muitas maneiras, não é obrigatório ser de uma maneira ou de outra, não há nenhuma regra. Por exemplo, um actor a declamar uma coisa muito dramática. Eu posso iluminá-lo com contra-luz, posso iluminá-lo com uma luz muito forte – "queimar" com luz –, e posso também fazer ao contrário, uma penumbra... são tudo coisas possíveis, depende da sequência em que a luz está integrada, depende de muitos factores... e isso não se ensina. Eu posso ensinar a um aluno o que é uma contra-luz, quais são os resultados que ele obtém com ela, o que é uma luz lateral e o que obtém com isso, uma luz de cima, enfim, várias coisas... Isso posso. Agora dizer "neste caso faz assim, naquele faz assado" não posso. É uma questão de criatividade. Eu penso que para se fazer um curso de iluminação a sério, o mínimo são três anos, com aulas diárias, de segunda a sexta-feira.

Ou então trabalhar na área. O tal regime de oficina em que uns ensinam aos outros e em que há que resolver rapidamente as situações. Uma prática, no fundo, bastante diferente dos cursos e especializações de hoje...

É claro. A maior parte das pessoas que estão aí a trabalhar foram formadas assim. Por exemplo, vamos imaginar: eu trabalho com aquela companhia de bailado, preciso de pessoal, às tantas vem alguém que nunca trabalhou, e eu não arranji mais ninguém, e vem um tipo que a gente sabe que é habilidoso e que é jeitoso. Ele, inicialmente, começa por ser uma espécie de carregador "olha traz cá



<
Veneno,
coreografia de Rui Lopes
Graça, CPBC, 2003,
fot. Rodrigo César.

Labirinto,
coreografia de Vasco
Wellenkamp, CPBC 2001,
fot. Alceu Bett.

>

aquilo, isto aperta-se assim, isto monta-se assado", e a pessoa aprende e, às tantas, passa à fase seguinte. Ai demora mais porque numa montagem a gente não quer perder tempo e ensinar a afinar o projectador, a focar, sobretudo os projectores de recorte, leva algum tempo, é preciso haver uns momentos disponíveis, ou então arranja-se um bocado à parte e diz-se "isto faz-se assim" e então a pessoa aprende, e ao fim de "n" montagens, sabe muita coisa. Não quer dizer que saia iluminador, mas sabe montar equipamentos, porque uma coisa é iluminar, outra coisa é montar equipamentos... Uma coisa é eu pegar numa planta, e pela designação dos projectores dizer assim "olha, monta", e alguém pega e distribui aquilo tudo num palco, mas depois a afinação já tem que ver com para que é que aquilo foi montado. Há uma primeira fase que é montar, a pessoa pendura, pendura, mas depois a fase seguinte é: para que é que isto foi pendurado, por que é que foi pendurado aqui? É porque é para iluminar um determinado momento assim, um determinado momento assado, portanto a luz tem de ser dirigida para ali ou para acolá. Ai já começa a entrar o conceito do iluminador que imaginou aqueles projectores naqueles lugares para serem usados em determinados momentos. Depois vem a focagem, a seguir vem a outra parte que é fazer o roteiro de luz. Antigamente fazia-se com papel e lápis na mão, hoje em dia faz-se numa mesa computadorizada, o que traz grandes vantagens, e aí entra a parte mais criativa do iluminador. E depois vem a parte do registo das intensidades da luz, como apaga e acende, se é mais forte ou mais fraco... Essa é a parte mais refinada da criação de luz. E depois nos ensaios podemos ver, pode corrigir-se... Normalmente o iluminador entra num acordo com o cenógrafo, ou o encenador ou o coreógrafo. Muitas vezes, sobretudo em *tournee*, determinado espectáculo foi feito num sítio e depois vai-se para um outro muito diferente, e é preciso fazer uma adaptação — ou porque o palco é mais fundo ou mais estreito, ou mais vasto... É preciso adaptar, a própria encenação e coreografia são ligeiramente alteradas porque, se o palco tiver mais três metros de largura, o bailarino tem de dar mais dois passos para chegar ao mesmo sítio. Portanto há alterações, pequenas, subtis, e a pessoa que trata da iluminação também tem que as fazer.

A fazer *tourneés* há tantos anos, já trabalhou na maioria das salas do país...

Não, em Portugal há centenas de salas onde eu nunca trabalhei e onde nunca irei trabalhar, porque há muitos teatrinhos pequeninos que nem se sabe que existem. Quase todas as Sociedades de Recreio tinham um

teatrinho... Agora as salas mais importantes das cidades maiores, sim. Mas, por exemplo, naquele período em que eu fiz muitas *tourneés* com o Ballet Gulbenkian, o que eu ia era assistindo, de ano para ano, à degradação dos teatros. Imaginemos: eu ia agora ao Aveirense, fazer um espectáculo. No ano seguinte quando lá voltava, estava pior. E no outro ainda pior. É que a maior parte dessas salas viviam e funcionavam à custa das revistas do Parque Mayer que faziam *tourneés* pelo país todo. Com a morte do Parque Mayer veio também a morte dos outros teatros todos. As coisas estão interligadas, porque praticamente, esses teatros não faziam mais nada. Felizmente nós estamos agora numa fase contrária, que é a recuperação e modernização, que são duas coisas importantes. E presentemente uma grande parte desses teatros, a maior talvez, sofreu obras de restauro e foram equipados de novo e, tanto quanto eu sei, funciona bastante bem. Por outro lado, há outros sítios onde se criaram teatros que não existiam. Por exemplo, estive recentemente em Portimão onde há um teatro muitíssimo bom, mas que tem o defeito de ter um palco relativamente pequeno. Faro também tem um teatro novo que eu não conheço, mas que, tanto quanto sei, é bastante bom. Por exemplo, o teatro de Évora foi reconstruído: ele sempre foi pequeno e continua pequeno, mas funciona bem. O Garcia de Resende sei que está em obras... mas esse é um problema porque é um teatro muito antigo e ninguém lhe quer mexer, ninguém quer estragar aquela estrutura do século XVIII que é importantíssima de conservar enquanto peça de museu. A dificuldade está em conservar aquilo como peça de museu e dar-lhe a funcionalidade de um teatro moderno, mas eu acho que isso está a ser conseguido com um projecto muito interessante, e mais: estão a conseguir pôr as maquinarias antigas, algumas delas, a funcionar, portanto provavelmente será possível reconstituir um espectáculo tipo século XVIII.

E com isto chegamos ao trabalho da família Worm no teatro

Somos uma máfia.

Não, não será tanto isso... A mim lembram-me aquelas velhas famílias do teatro oitocentista italiano. O teatro passava muito por aquilo a que se chamavam as "famílias de actores", não é? Gente que cresce a ver os familiares a trabalhar em teatro e, como tal, que partilha um imaginário que comporta tanto as ficções do teatro como a realidade do fazer teatro. Um imaginário que se torna comum e que é natural que tenha influência nas suas escolhas futuras...

<>

Misterioso,

coreografia de Vasco

Wellenkamp. CPBC 2002,

fot. Fernando Tavares.



A família Worm... A minha avó foi pianista. O meu avô, acho, não tenho a certeza, foi actor: eu daí não herdei nada. Há depois um outro caso particular que é o da minha prima Elisa Worm. Ela foi para a dança porque gosta de dança e a vida dela é a dança – ainda hoje é a dança, vai morrer a dançar, com certeza. Mas esta é, digamos, uma evolução separada, viemo-nos a encontrar... enfim, era quase inevitável... Ela como bailarina, eu como técnico no Ballet Gulbenkian. Depois temos o filho dela, o Daniel. O pai do Daniel, que era pintor, morreu muito cedo, e portanto o Daniel ficou órfão e, como a Elisa e eu vivíamos juntos como se fôssemos casados, o Daniel naturalmente foi meu enteado, e recebeu a minha influência. Um belo dia ele chegou a casa e disse: "não quero estudar mais". Andava na Antónia Arroio. E então eu virei-me para ele: "olha, não queres estudar, mas para vadio não vais: se não queres estudar, vais trabalhar". E no dia seguinte estava a trabalhar, e onde é que ele havia de estar a trabalhar? Onde eu trabalhava, onde eu tinha hipóteses: pu-lo a trabalhar num palco. E nunca mais parou... Agora o caso da minha filha Isabel: a Isabel fez os estudos dela na Escola Alemã, queria ser médica, mas faltava-lhe meio valor e eu convencia-a a ir para Engenharia para o IST. Entretanto, ela queria ganhar alguns dinheiros e eu pu-la a trabalhar comigo, e assim ela começou a trabalhar na técnica, montou os espectáculos de "Luz e Som" em Sintra... e eu comecei a perceber que ela tinha um jeito enorme para dirigir, que não é bem o mesmo que mandar. São coisas muito diferentes. Eu praticamente quase nunca mandei em ninguém, dirigi muita gente, e ela – herdou de mim, certamente – tem essa qualidade: a de dirigir as pessoas, sem ser 'eu quero, posso e mando'. Entretanto o namorado estava em Itália e ela abandonou o curso de Engenharia e foi para Itália ter com ele. Nessa altura eu estava como Director Técnico do S. Carlos e enfrentava o problema de não ter um bom Director de Cena. Tinha um que era mesmo muito mau, e então ao falar com a direcção artística do Teatro disse-lhes que a única pessoa que eu conhecia com conhecimentos e jeito para isto era a minha filha Isabel, porque ela estudou piano e violoncelo no Conservatório, tinha conhecimentos musicais e isso na ópera é muito importante. E tinha ainda a facilidade de falar cinco línguas. Aconteceu que a companhia foi toda para o Porto fazer um espectáculo – o tal director de cena inclusive – e em Lisboa estávamos com uma montagem de um encenador italiano muito exigente, e nessa altura a minha filha Isabel voltou de Itália. Como era preciso alguém para dar assistência a este encenador eu disse ao Ribeiro da Fonte: "a solução é a minha filha e depois logo se vê". Assim foi. Ela entrou para dar este apoio e já ninguém a deixou sair. E depois, quando

o teatro fechou, ela também saiu. E quando eu fui para o CCB, como precisava outra vez de uma pessoa competente, levei-a para lá. E, quando eu saí, ela ficou no meu lugar, mas mais tarde desgostou-se e quis sair. Entretanto, meteu-se-lhe na cabeça ser arquitecta, matriculou-se, e hoje é arquitecta. Depois disso foi convidada para vários trabalhos, como *freelancer*, até que foi convidada para o Olga Cadaval e lá está... Entretanto o marido, o tal namorado meio italiano que também trabalhou comigo nesses espectáculos, enveredou pela arquitectura de cena, inicialmente com a minha ajuda, mas agora faz tudo sozinho, já não precisa de mim para nada, mas fez montes de teatros. Há muitos teatros reconstituídos, restaurados e modernos cuja arquitectura da parte do palco é dele.

Desse rapaz italiano?

Meio italiano, é uma longa história. Mas estudou arquitectura em Itália, daí o facto de a minha filha ter ido para Itália. Ele actualmente é um dos melhores arquitectos nesta área dos teatros, mas isto porquê? Porque ele também andou comigo nos palcos a trabalhar e a montar e a desmontar e, portanto, quando se meteu nas arquitecturas dos palcos, sabia do que é que estava a tratar. E a Sissi é mais ou menos o mesmo percurso...

A Cidália?

A Cidália houve um dia em que se lhe meteu na cabeça ser arquitecta, queria seguir aquilo e não parou. E como ela também andou lá nas "luzes e som", naquelas coisas todas, nada daquilo lhe é estranho. E o que é agora o marido dela, influenciado por mim, seguiu o mesmo percurso: foi meu assistente na Expo, meu assistente no Festival dos 100 Dias, e depois foi director técnico do S. Luiz... É um tipo extremamente habilidoso, conhecedor, que sabe o que faz. É assim que a família Worm vem parar a esta área do teatro, ou seja, a Isabel e o marido, a Cidália e o marido, e o Daniel, todos mais ou menos pelas mesmas razões...

Referências bibliográficas

- COELHO, Helena/ ASSIS, Maria de / SASPORTES, José (1994), *Dançaram em Lisboa 1900-1994*, Lisboa, Lisboa 94.
- RIBEIRO, António Pinto (1994), *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa, Vega.
- (1994b), "A dança americana em Portugal 1995-1993: Uma arqueologia da mestiçagem", *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, Abril-Junho, pp. 54-65.
- (2006), "Arte", *Fundação Calouste Gulbenkian, Cinquenta Anos*, Lisboa, FCG.

Atrás da máscara

Unir povos através da Rádio

João Costa Dias



<

João Paulo Seara Cardoso
entrevistado por
João Costa Dias,
fot. Helena Marujo.

No dia 20 de Fevereiro de 2008, após a síntese informativa das 23 horas, foi transmitida na RDP África a primeira edição do programa "Atrás da máscara – O teatro na Lusofonia". Deu-se, assim, início à concretização do projecto idealizado uns meses antes em parceria com Rodrigo Francisco, actual director-adjunto do Teatro Municipal de Almada. A consciência da importância da divulgação das actividades teatrais surgiu-me durante um debate em directo, a partir do Festival de Teatro de Almada, do programa "Debate africano", que então eu moderava, e onde, além do painel de comentadores habituais¹, participou Joaquim Benite, director do Festival e da Companhia de Teatro de Almada, bem como demais público presente na sala. Tornou-se evidente a necessidade de um programa na rádio portuguesa – e também na dos restantes países lusófonos – dedicado exclusivamente ao teatro. Em Portugal, o cinema manteve a sua autonomia com programas próprios em rádios e televisões, mas o mesmo

não sucedeu com o teatro, que se viu remetido para os chamados programas de artes, onde cabe um pouco de tudo, ou seja, muito pouco ou quase nada, tal a necessidade de repartir todas as artes pelo período atribuído a esses programas.

Na RDP África, que assinala 15 anos de existência em Abril de 2011, nunca antes o teatro tinha tido um tratamento autónomo, sendo apenas referido pontualmente em pequenas peças para noticiários ou inseridas em programas da responsabilidade da jornalista que trabalha maioritariamente a área da literatura. Com a aprovação – por parte do actual director da RDP África – da minha proposta de criação de um programa sobre teatro no espaço lusófono, iniciou-se assim um processo de autonomização do teatro enquanto objecto e matéria de informação.

As vantagens são evidentes. Há um acompanhamento sistemático das actividades teatrais das companhias,

¹ O programa "Debate africano", da RDP África, transmitido aos domingos entre as 10 e as 12 horas, tinha então um painel de comentadores constituído por Eduardo Fernandes (Guiné-Bissau), Luís Carlos Patraquim (Moçambique), José Luís Hopfer Almada (Cabo-Verde), Kiluange Tiny (São Tomé e Príncipe) e Maria Alexandre Dáskalos (Angola). Numa emissão em directo a partir do Teatro Municipal de Almada, no dia 8 de Julho de 2007, o programa – realizado em associação com o festival de teatro então a decorrer – foi inteiramente dedicado ao teatro.

João Costa Dias,
Mestre em Estudos Africanos pelo ISCTE, é jornalista na RDP África, sendo autor e animador do programa "Atrás da máscara".

grupos e criadores, dando voz àqueles que dificilmente, a não ser de forma onerosa, teriam acesso à comunicação social nos respectivos países. Por exemplo, foi o "Atrás da máscara" que deu a conhecer, fora de Moçambique, a existência de um grupo com cerca de 3 mil membros: refiro-me ao Grupo de Teatro do Oprimido de Maputo, liderado por Alvim Cossa.

O conhecimento da realidade teatral em África, e concretamente em cada um dos países lusófonos, tem sido um propósito que ao longo do tempo temos vindo a prosseguir, abrindo vias ao intercâmbio teatral, nomeadamente em festivais internacionais e noutras estruturas de promoção cultural.

O convite efectuado por Augusto Barros, presidente da Associação Cena Lusófona, para acompanhar a estação Cena Lusófona - que se realizou em Coimbra, de 3 a 6 Dezembro de 2009 - constituiu um dos primeiros reconhecimentos da importância estratégica de um programa de rádio como este (até agora único) para o teatro lusófono, assumindo-se como um meio privilegiado de divulgação das suas actividades e dos seus problemas.

Decidida a relevância e a oportunidade de um programa dedicado ao teatro, colocaram-se algumas questões práticas quanto à sua feitura. A primeira questão com que nos deparámos foi a escolha de um título, que devia chamar a atenção para os diferentes auditórios da estação. Se na Europa o teatro é geralmente entendido como uma representação para um público num determinado local (palco, convencional ou não), no caso de África, a representação era tarefa dos contadores de histórias, que assim preservavam as tradições e a memória colectiva, num espaço específico, geralmente à volta de uma fogueira. A utilização da máscara nessas ocasiões não era um mero recurso técnico ou artístico, pois a representação remetia muitas vezes para o domínio do divino. As linhagens nos sistemas de parentesco, tão importantes ainda em África, encontram a sua origem

nesse cruzamento do sagrado e do humano. A representação dos feitos heróicos - visando a construção e a reconstrução de identidades sociais de pertença - faziam remontar esses feitos até ao divino. Este é um assunto já muito abordado pela antropologia e só nos socorremos destes dados para sublinhar a importância da máscara na génese do teatro africano. Mas a máscara é também um elemento comum ao teatro ocidental - desde a antiga Grécia à *commedia dell'arte*... - ainda que o teatro ocidental tenha surgido durante a crise da religião tradicional face à emergência da *polis* enquanto organização política. A máscara tem uma função contraditória porque se, por um lado, esconde e dissimula, por outro, revela e mostra. Revelar ou trazer à luz uma luz divina, que não pode ser encarada directamente pelos homens sem que sobre ele recaia uma penalização, exige uma mediação. O espectador/participante acolhe uma "verdade". O actor, ou, mais correctamente, o contador de histórias africano, o *griot*, não é um mero homem: está possuído na sua função pelas entidades divinas, não podendo ser olhado directamente. A máscara, ao esconder o actor, permite ao espectador vê-lo sem temor. Mesmo quando no teatro ocidental a máscara cai em desuso, ela não desaparece totalmente. Aí, é o actor que se transfigura em máscara, visto que nas suas funções não é ele próprio, mas um outro, que o espectador vê.

A centralidade da máscara na concepção do teatro justificou, pois, a escolha do título para o programa e, de certa forma, definiu a sua missão: por um lado, divulgar as actividades teatrais de companhias e grupos dos diferentes países lusófonos, para que o público possa, assim, a elas aceder directamente e, por outro, dar conta das preocupações e problemas concretos que se colocam aos profissionais das artes performativas desses países. Se o título e o âmbito do programa encontravam assim a sua definição, tivemos ainda de levar em conta as diferenças existentes no teatro tal como se faz no ocidente



<
Carla Galvão,
Eloisa Elena
(da companhia paulista
Barracão Cultural),
Miguel Seabra
e Fernando Mota, com
João Costa Dias,
no FESTLIP,
Julho de 2010,
fot. Helena Marujo.

– sobretudo na Europa, e em particular em Portugal – e o teatro africano.

Este, na sua concepção moderna, ganhou um fôlego novo com o surgimento dos movimentos emancipalistas no que vieram a ser os países africanos lusófonos, ao tornar-se instrumento de tomada de consciência das populações locais, confrontadas com novas realidades sociopolíticas surgidas da introdução de novas estruturas de poder, naquilo que os cientistas sociais definem de Estado colonial. Não entrando em questões de definição e de construção de conceitos, como os de Estado, colonização e colonialismo, cingir-nos-emos apenas ao carácter social do teatro, isto é, abordando temas de interesse comum, profundamente comunitário, um cariz que, aliás, manteve mesmo após alcançada a Independência em cada território.

Na actualidade, a diferença é a perda do cariz eminentemente político, que se mantivera durante os regimes de partido único. Esse facto resulta, em grande parte, das alterações económicas, políticas, sociais e culturais, que se verificaram na sequência da queda do Muro de Berlim, com o fim do sistema mundial de blocos, e o advento das ideologias da globalização e do neo-liberalismo. No âmbito do sistema que se tem vindo a implementar, verifica-se a depreciação dos termos de troca e a sujeição dos países africanos aos programas de ajustamento estrutural, com as consequentes exigências de boa governação impostas pelas instituições multilaterais, como o Banco Mundial e o FMI, num processo designado de "emagrecimento" do Estado.

No entanto, se o cariz político se esbateu, as exigências sociais não diminuíram. A perda de valores em sociedades afectadas pela crise gerada com o esvaziamento dos Estados pós-coloniais, ao lado do aparecimento de fenómenos sociais novos, como o alastramento da epidemia de HIV/SIDA, ou a marginalização a que se viram votadas largas franjas das populações, mantiveram o

teatro como instrumento de consciencialização das populações, integrando a argamassa da construção de um sentido de cidadania.

Uma vez escolhido o título para o programa, a fase seguinte consistiu em definir que conteúdos utilizar e como fazê-lo. Como programa, não o pretendemos dirigido a especialistas, mas aberto à generalidade dos ouvintes que, de forma simples, possam aceder às informações sobre espectáculos, ensaios e outras actividades.

Numa primeira fase, optou-se por divulgar quase exclusivamente espectáculos, horários e sinopses. Foi necessário fazer-se um primeiro levantamento dos grupos, companhias e festivais existentes nos espaços lusófonos. Progressivamente, foi-se alargando o acompanhamento informativo a outras iniciativas, como acções de formação, colóquios, lançamento de livros, etc.

A ausência de um ensino das modernas técnicas de teatro em África, onde o teatro sobrevive muito à custa da carolice e da experiência adquirida no dia-a-dia de quem o faz, sem que seja sustentado por um ensino sistematizado desse saber, levou-me a convidar o dramaturgo e encenador A. Branco, que já colaborava com o programa, para falar de assuntos tão dispares como escrita teatral, direcção de actores ou iluminação.

Criou-se assim, em Outubro de 2008, a rubrica "Visões de palco", que tem vindo a funcionar como uma plataforma de transferência de saberes. A cobertura em Dezembro de 2009, em Coimbra, do I Encontro Internacional sobre Políticas de Intercâmbio Teatral, que juntou representantes das mais importantes companhias de Portugal e dos países lusófonos, bem como directores dos três festivais de teatro de língua portuguesa que se realizam no Brasil, constituiu para o programa "Atrás da máscara", um momento privilegiado de aprofundamento de relações e da abordagem da realidade teatral nos diferentes locais.

Aliás, uns meses antes, em Setembro, a concretização da primeira edição da MITO – Mostra Internacional de

Teatro de Oeiras, que trouxe a Portugal grupos representativos dos países lusófonos, possibilitou um primeiro estabelecimento privilegiado de contactos, facilitando a comunicação de eventos ao programa. Por outro lado, a inexistência de programas do género, sobretudo nos países africanos lusófonos, contribuiu para a inércia até então vigente, no que respeita ao envio de informação, pelos mais diferentes meios, como o fax ou email por exemplo, dando a conhecer as respectivas estreias, ensaios e representações, atitudes normais em países como Portugal ou Brasil, mas não na África lusófona.

Também, a cobertura que o "Atrás da máscara" fez da terceira edição do FESTLIP, que decorreu no Rio de Janeiro de 14 a 25 de Julho deste ano, permitiu alargar o contacto com as realidades teatrais lusófonas, intensificando os já existentes, e contribuindo assim, no interesse de todos, para o aprofundamento da promoção do teatro lusófono.

As novas plataformas constituem um recurso precioso na elaboração do "Atrás da máscara". Desde Outubro de 2009, que o programa se encontra disponível no podcast da RTP (http://www.rtp.pt/web/podcast/gera_podcast.php?prog=3133) e há cerca de meio ano que marca presença no Facebook (<http://www.facebook.com/pages/TEATRO-NA-LUSOFONIA-ATRAS-DA-MASCARA/327601739550>). Sobretudo o *Facebook*, com as suas funcionalidades interactivas, permite recolher muita da informação que vai sendo utilizada. A página constitui um complemento importante ao suporte rádio, permitindo chegar a públicos novos, que podem até nem ouvir rádio. O facto de não ficar restrito às horas das duas emissões do programa, às quartas-feiras, dá a estes ouvintes um maior conforto e, por outro lado, permite-lhes muito mais facilmente o envio de informações.

Deve-se no entanto salientar que, embora o grupo de seguidores – que ultrapassa já os dois mil – seja constituído por muitas das principais companhias e grupos de teatro, bem como por actores, encenadores, críticos e dramaturgos,

não se restringe apenas a estes profissionais, pois encontramos entre eles quem gosta somente de apreciar, nos palcos, a arte de representar.

O potenciar desta página no *Facebook*, o aproveitamento do novo sítio da RDP África na internet, bem como a constituição de um blogue, são metas a concretizar nos próximos tempos, uma vez que podem dar maior visibilidade aos conteúdos noticiosos de teatro. Porém, a construção de parcerias com instituições e organismos com presença na internet são também de ter em conta, visto o funcionamento em rede possibilitar o desenvolvimento de novas oportunidades, sobretudo para as companhias de teatro e seus profissionais, sendo o público o grande beneficiário de tudo isto. Mas é ao nível do tratamento de informação que as novas plataformas introduzem mais vantagens. Ao alcance de um clique, qualquer pessoa pode dar a conhecer o que faz a sua companhia ou grupo, bem como a companhia ou grupo da sua predilecção. A propósito disto, refiro um caso de uma amiga, profissional da comunicação social em Moçambique, que um dia me enviou informação de um grupo de teatro que integra. Avaliou-se a relevância da informação, falei com o encenador do espectáculo e incluí a sua referência no programa. Contou-me ela que toda a gente lhe perguntava como é que tinha conseguido que fosse noticiado no "Atrás da máscara"... O que ela fez... qualquer um pode fazer. E já muitos o fazem. Os espectáculos não são de certeza conhecidos se não se derem a conhecer. E o "Atrás da máscara" está ao serviço da divulgação de todo o teatro no espaço lusófono.

Palavras, silêncios e entrelinhas

In memoriam de Jaime Salazar Sampaio¹

Sebastiana Fadda

Apesar de ser uma acção insensata, por ser inevitável e flagrantemente inconcludente, nem sempre conseguimos resistir à tentação de imaginar outras realidades, situações, acontecimentos. Esta afirmação não aponta, evidentemente, para os universos criativos produzidos por aquela que se convencionou designar com o termo "arte", mas para as pequenas realidades, ou banalidades, quotidianas, com o seu infinito leque de combinações, que podem surgir a partir dos chamados "períodos hipotéticos das possibilidades". Isto é: a hipótese é apresentada apenas como possível, porque o facto poderia suceder, ou não. Mais em concreto, vejamos uma frase, como por exemplo:

"Se estivesse entre nós, aqui e agora, Jaime Salazar Sampaio, como reagiria?"

Sabemos, porém, que esta hipótese, admissível gramaticalmente, é inviável factualmente. Isso não impede que a hipótese seja colocada e que a imaginação complete a situação sugerida com base numa "previsibilidade comportamental" do referente, ou do referido, em causa. António Braz Teixeira deu dele uma definição certa e lapidar, ao chamar-lhe "um pessimista bem-humorado", expressão que muito divertia o retratado. Suponho não estar demasiado longe da verdade, ao imaginá-lo aqui entre nós, alegre e excitado, talvez quase feliz, por certo, mas muito desconfiado e, fazendo jus ao amigo filósofo, desabafar corrosivamente: "Estão a querer enterrar-me."

Bem difícil, para quem com ele privou...

E como deixar de imaginar que agora, desse outro lado da realidade em que se encontra, ele, que desconfiava de homenagens, possa sufocar a exclamação: "Estão a querer desenterrar-me."

Tão acostumado, durante os anos da ditadura, à indiferença ou até à hostilidade do meio, Jaime Salazar Sampaio nunca conseguiu lidar pacificamente com o manifesto apreço de que teve muitos testemunhos ao longo duma carreira feita de talento e originalidade, rigor e persistência. Apenas perante muitas provas dadas rendia-se – ou resignava-se – à evidência, e então, tal como era persistente na dedicação à escrita, tornava-se persistente nos afectos. Se nos tivesse honrado com a sua confiança, teria sido o nosso fim: nunca mais nos teríamos livrado dele... nem ele de nós.

Para o recordarmos hoje, proponho um roteiro que percorre algumas etapas editoriais e pistas de leitura da sua obra abordando traços de uma bio-bibliografia – de uma auto-apresentação, de uma dramaturgia, de um retrato a várias mãos – e uma despedida provisória.

1 – Traços duma biobibliografia.

Jaime Augusto Salazar Sampaio (Lisboa, 5 de Maio de 1925) estreia-se na escrita com a peça *Aproximação*, editada em 1945 na antologia de vários autores *Bloco – 1ª pedra*, logo apreendida pela censura. Entre 1949 e 1960 dedica-se à poesia e à narrativa – de tom surreal e existencialista – que edita em cinco volumes: *Em rodagem*, *Poemas propostos*, *O romance de uma rosa verde*, *Palavras para um livro de versos*, *O silêncio de um homem* e *O ramal de Sintra*. De poesia, são também *O viajante imóvel* (1977), *O mar não precisa de poetas* (1998) e a antologia *As primeiras palavras foram de amor* (2007), organizada por Luís Valente Rosa.

Mas afirma-se, de facto, como dramaturgo, aproximado com frequência aos cultores de um teatro do absurdo lusitano que tentavam inserir elementos de protesto mais ou menos cifrados a fim de ultrapassar a barreira censória erguida pelo regime salazarista. Motivações e mal-estar no plano social e político entrelaçam-se com as ansiedades existenciais das suas personagens, caracterizadas pela solidão, pelo desespero e pela desconfiança no poder de salvação de dogmas e ideologias. São estes os traços constantes quase da totalidade de uma produção intrigante e cheia de subentendidos. Não é por acaso que Strindberg, Pirandello, Pessoa e Beckett surgem entre os autores de eleição de Salazar Sampaio e que influenciam aquela espécie de "teatro de câmara" (Paniáguas 1974: 241), íntimo e intimista que o distinguem.

Em 1974 regista-se uma breve fase orientada para a crítica social mais activa, solicitada pelas circunstâncias históricas que o país está a viver, e de que resultam *Nesta hora grave*, *A inauguração da estátua*, *Os preços e Árvores, verdes árvores*. Enquanto os anos 80 marcam o regresso às atmosferas dos textos de estreia, nos tempos mais recentes volta a espreitar, ou, por vezes, a ter uma presença mais incisiva e explícita, uma atitude crítica.

A sua fecunda actividade inclui até hoje cerca de sete dezenas de peças, na maioria já levadas à cena, reunidas em cinco volumes pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda, sob o título *Teatro completo* (1997-2010). Entre as peças mais emblemáticas e representativas da sua produção, destacam-se: *O pescador à linha*, *Nos jardins do Alto Maior*, *Conceição ou um crime perfeito*, *Junto ao poço*, *Os visigodos*, *A batalha naval*, *O desconcerto*, *Fernando (talvez) Pessoa*, *Rosas e aplausos para Isabel*, *O meu irmão Augusto*, *Arraial, arraial, Aqui. De passagem...*, *Um homem dividido*, *A inclita geração*, *A escolha acertada*. Em 2008 saiu também o volume *Lanterna mágica*, que

¹ A partir de uma conferência proferida no espaço Santiago Alquimista a 17 de Junho de 2010.

>
Jaime Salazar Sampaio,
Raul Solnado e Carlos
Avilez na SPA
a 20 de Maio de 2005.



>
Fabrice Schurmans,
Jaime Salazar Sampaio,
José Jorge Letria
e Carlos Paniágua na SPA
a 30 de Maio de 2005.



contém peças curtas e "encurtadas", ou seja, com cenas extraídas de peças já editadas e que aqui ganham autonomia.

Constante, a partir dos anos sessenta, é também a sua actividade de tradutor de teatro, desempenhada por vezes em parceria com outros autores, de que resultam versões em português de peças de Beckett, A. Miller, Obaldia, Arrabal, Pinter, Joyce, Fuggard, G.B. Shaw, Genet, Albee e Finn Junker, entre outros. Foi também co-redactor de sete antologias literária destinadas ao ensino secundário e de vários artigos sobre o ofício de dramaturgo.

2 – Traços duma auto-apresentação.²

Em 2006, por iniciativa da Sociedade Portuguesa de Autores, na pessoa de José Jorge Letria, e em parceria com as Publicações D. Quixote, saiu uma fotobiografia, que tive a honra de organizar. Numa entrevista aí incluída, o dramaturgo, longa e devidamente espicaçado, foi abrindo o jogo, com reticências e perplexidades, sobre as suas lides literárias. Na verdade, foi uma espécie de tortura recíproca, sobre a qual posteriormente manteríamos um silêncio digno, mas que poderia traduzir-se com esta imagem: a entrevistadora a morder sem querer largar a perna, e o entrevistado a sacudi-la para ver se conseguia livrar-se dela e pôr-se a milhas...

Ficou-se assim a saber que, em 1940, o "menino" Jaime Salazar Sampaio concorreu "aos Jogos Florais Infantis da Emissora Nacional ("Maçadora Nacional", como se dizia...)" e obteve "duas valentes menções honrosas". Duas! Uma delas para esta quadra:

Por que será que o meu gato
Tem bigode grande e farto
E eu que nasci primeiro
Só tenho um buço ligeiro? (Sampaio 2006: 30)

Talento precoce, como se pode verificar, pois aí já se intuía a costela absurdista que maior desenvolvimento teria mais tarde, e conotada, entre outros aspectos, pela inabalável teimosia em fazer perguntas destinadas a ficarem

insatisfeitas. O que aconteceu nessa circunstância recordada, foi que nem o gato, armado duma teimosia igual ou até superior à do seu interlocutor, nem o júri, que atribuiu o prémio, souberam resolver o enigma. E o adolescente, manteve-se firme na sua postura, nunca desistindo das perguntas, que aliás se multiplicaram, crescendo em poder corrosivo e saborosa ironia.

Facécias à parte, na origem da escrita de Jaime Salazar Sampaio, estiveram dois poderosos impulsos: a necessidade de comunicar e o prazer de criar, rodeados de um halo mágico e misterioso, que de algum modo escaparia ao controlo do criador... segundo este último. Na verdade, uma extrema exigência estava sempre subjacente à sua escrita depurada, mesmo que o autor mal assumisse a sua condição de dramaturgo profissional ou a adopção de uma metodologia de escrita. Inquirido a este respeito, respondeu:

Metodologia, eu?... Não me parece. É um conceito demasiado solene para as minhas posses. O que eu tenho, isso sim, é uma certa maneira de esperar que as peças me aconteçam. (...) Geralmente as coisas passam-se desta maneira: primeiro há um espaço, com determinadas características, que vem ter comigo, vindo não sei de onde. E nesse espaço (...) há um ou mais vultos a deambular. São os aspirantes à categoria de "personagens". Também eles surgiram, como por encanto. Ou então – sei lá! – já andavam comigo de braço dado, sem eu dar por isso. Por agora, tais vultos ou estão caladinhos ou falam muito pouco. Mas arrumam-se no espaço, à sua maneira, medindo a distância que os separa uns dos outros. (*Ibid*: 32)

Claro que convinha fingir acreditar nesse mistério, aliás deliberado e procurado. Isto é, era um acto voluntário e consciente, tal como o próprio dramaturgo mais tarde se apressou a esclarecer, como que sem dar por isso:

(...) no dia 17 de Maio do ano corrente de 2005 – comecei a avançar com a hipótese de uma nova peça. E nesse dia – de madrugada como é habitual – fui assaltado por certas imagens, definindo um espaço (...) e três vultos, todos masculinos. (...) Tinha ao meu dispor muitos

² Este parágrafo baseia-se numa ficha bibliográfica, devidamente revista e posta em dia, publicada numa antologia editada em Itália (Fadda 2001: 561-563).



<
Magdalena,
 enc. Jaime Salazar
 Sampaio,
 Teatro da Malaposta,
 (Matilde Cañamero)
 1991.

Magdalena,
 enc. George Ritchie,
 Lisboa, Estrela Hall,
 (Amanda Booth)
 1997.

>

pormenores e algumas lacunas; perdão: alguns pormenores e muitas lacunas. (...) Vejamos o que eu de momento sei, ou julgo saber desta experiência. (*Ibid*: 33)

Acerca do espaço cénico opinava:

Deverá ter uma certa profundidade. Em condições ideais, será mesmo (...) bastante profundo. As paredes laterais, em ruínas, exibem grandes buracos, em parte obstruídos por um amontoado de detritos, de diversa natureza. Quanto à parede do fundo, apresenta uma superfície irregular e, perto dela, há cacos de espelho. (...) O que teria acontecido, naquele espaço e à volta dele, antes de a peça ter começado? (*Ibid*: 33-34)

E acerca dos três vultos masculinos:

Não sei ainda os seus nomes, mas já conheço as suas alcunhas: Enferrujado, Hesitante e Fala-Barato. Talvez nem precise de vir a conhecer propriamente os seus nomes de baptismo; mas uns diminutivos faziam-me jeito. Falta saber quais... Zé? Zé-Zé? Tô Zé?... Podem ser estes mas é bem possível arranjarmos outros. O que é necessário é que tenham uma valente raiz comum; quase tirados a papel químico. (*Ibid*: 34)

Estes trechos referiam-se à peça *Agora* e mostram-nos um dramaturgo de raiz, meticoloso, conhecedor do espaço e dos ritmos cénicos, de olhar treinado e próximo do encenador experiente, tal como se inferia das abundantes didascálias, pelo apurado labor artesanal com que todo o supérfluo era retirado, ficando apenas os elementos indispensáveis. A presumida falta de metodologia era afinal uma imaginação encenada, que o dramaturgo insistia em apelidar "uma certa maneira de esperar que as peças me aconteçam". E em comum as peças tinham as características seguintes:

Lentidão da escrita. (...) Passagem da escrita a duas dimensões (as do papel) para o esboço, a três dimensões, de um imaginário local cénico. (...) Título da peça e nomes dos personagens. (...) Perfil das personagens. (...) As personagens e o mundo exterior. (*Ibid*: 42-43)

Até ao 25 de Abril de 1974, o autor escrevia tendo sempre presente a Censura, que iria avaliar a peça, tendo o poder de decidir do seu destino posterior. Para contornar o organismo censório, tornou-se necessária a adopção duma estratégia específica, que se transformou numa técnica pessoalíssima:

O jogo era este: um jogo de espertezas e de compromissos.
 Primeira regra – certos assuntos... nem pensar enfiá-los numa peça!
 Segunda regra – começando por escolher um assunto que não incomodasse (...) era aconselhável ter um outro cuidado: quando eu queria dizer uma coisa que sabia não poder nomear, referia-a... por um outro nome. E se fosse preciso, acrescentava uma poeira de palavras "descomprometidas", tentando criar um clima de ambiguidades.
 O pior é que, por culpa destes malabarismos que eu me sentia obrigado a praticar, a pouco e pouco (...), a auto-censura tomou conta de mim, como se eu fosse, ou tentasse ser, um auxiliar da tal Comissão. (...)
 E a jogatana tornou-se um vício. Muito embora esse vício, para além de ter certas consequências desfavoráveis, tivesse também uma inesperada virtude: ao empurrar o essencial do discurso para as entrelinhas – e era esta uma das regras mais importantes daquele jogo – eu estava a aprender o meu ofício de escriba, já que o essencial nem sempre se pode verbalizar, cabendo ao silêncio das entrelinhas sinalizá-lo; de forma subtil, se formos capazes... (*Ibid*: 51)

Tendo o incentivo de Artur Ramos, as coisas correm relativamente bem, apesar de percalços como a proibição de *Nos jardins do Alto Maior*, o fracasso de *Os visigodos* e o êxito de *Batalha naval*. Mas o cenário e o registo mudam, temporariamente, depois do 25 de Abril. Surgem os desafios de Carlos Paniágua, que terão como resultado *A inauguração da estátua*:

[P]or diversas razões, escrever e acompanhar a subida à cena de *A inauguração da estátua* foi para mim uma experiência única e inesquecível, vivida com entusiasmo (...). Nos dez dias em que

>
v

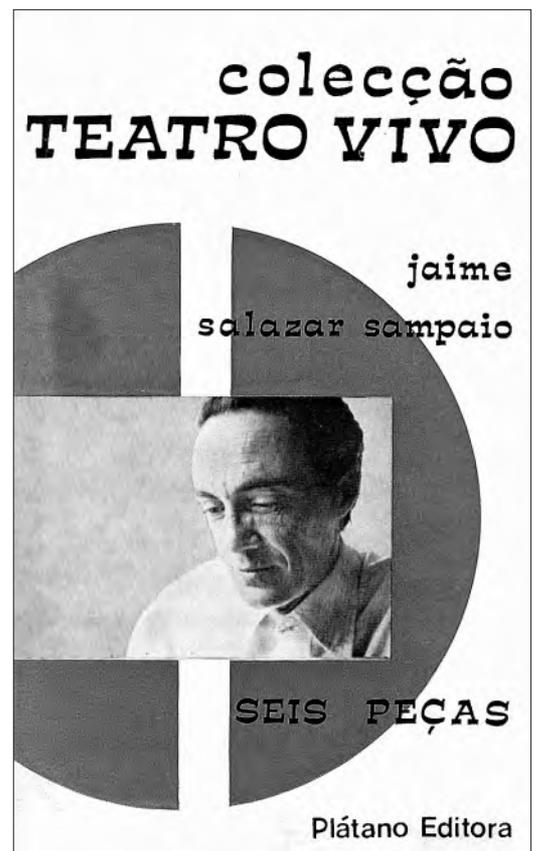
Capas de livros

percorremos o distrito de Bragança demos espectáculos em pequenas povoações e aí encontrámos uma espontânea e comovedora identificação entre a cena e o público. Isso fez-nos acreditar que, às vezes, o teatro vale mesmo a pena. (*Ibid*: 54)

Parêntesis passageiro, o da escrita sem reticências, que em breve deixaria o lugar ao anterior jogo às escondidas e à defesa, tornando-se a ambiguidade já não um meio para escapar a censuras, mas a peculiaridade duma escrita densa de ressonâncias e de sentidos múltiplos. E a partir dos anos 70, a subida à cena de peças do autor tem sido regular, e com encenadores recorrentes: os já referidos Artur Ramos e Carlos Paniágua, a quem se juntam mais tarde José Martins, Rogério de Carvalho, José Mascarenhas, Fernando Oliveira, João Lázaro e Joaquim Guerreiro, entre outros. E quanto mais nos aproximarmos dos nossos dias, mais as personagens típicas do autor alternam com personagens atípicas, preocupadas com a sociedade em que, melhor ou pior, quer queiram quer não, estão integradas. Estas excepções, de início mais esporádicas, a certa altura circunstanciais, nos últimos tempos com uma certa regularidade, apontam para um maior empenhamento, ou pelo menos para um posicionamento mais declarado do autor. E tal como no caso dos encenadores, houve editores recorrentes: Plátano, Hugin, Sociedade Portuguesa de Autores e Imprensa Nacional. É a esta última, e ao impulsionamento ímpar na divulgação do teatro que soube imprimir a direcção esclarecida de António Braz Teixeira, que o próprio autor reconheceu a responsabilidade, e o mérito, da existência da produção mais recente.

Em teatro, dizia o autor, "a melhor das regras é não haver nenhuma", deixando assim aberto o espaço para a confluência de várias contribuições da parte de todos os elementos envolvidos no processo de criação de um espectáculo. Porque Jaime Salazar Sampaio, como o seu percurso emblematicamente testemunha, sabia que o teatro é uma arte colectiva, em que o autor aprende com os encenadores e estes com aquele, mas sem nunca abdicar da responsabilidade que, enquanto dramaturgo e na sua opinião, lhe cabia de fazer o seu trabalho de casa, ajudando o encenador a enquadrar o seu pensamento num espaço cénico concreto. Mas já ele, enquanto autor, sempre escreveu para um espaço concreto e para corpos reais, não apenas para simples emissores de conceitos alheios. Bem o viram Mário Sérgio e Carlos Porto, em 1984, ao dar o título das suas resenhas ao espectáculo *Magdalena*, respectivamente, "Saber honrar o corpo" e "Magdalena sem Maria", porque é pela palavra que as coisas se nomeiam, mas é na celebração e derrota da matéria feita carne que a vida se abastece a si própria.

Se o dramaturgo deve fornecer um roteiro ao encenador, este, no entender deste autor, tem uma tarefa que anda próxima da do tradutor. Haverá graus de cumplicidade e entendimento variáveis, que determinam vários graus de proximidade. As subjectividades e as



contingências, sujeitas à eterna lei da mutabilidade, fará com que cada paisagem seja única, irrepetível e permanentemente inacabada. Esta consciência acompanhava o processo de trabalho de Jaime Salazar Sampaio, sempre zeloso com o todo e com os pormenores que o constituíam. Mas à posição quase intransigente que assumia com ele mesmo, contrapunha-se uma democrática maleabilidade, quando se tratava de colaborar de forma



<>

Capas de livros

mais directa no processo de criação dum espectáculo. Isto é, quando surgiam as encomendas. Nesse caso conjugava o interesse e o prazer pessoais com as condições que iriam acolher o novo texto. Sem recorrer a receitas ou fórmulas pré-formatadas:

Non convívio entre dramaturgos e encenadores, a única regra, penso eu, é não haver nenhuma. Cada caso é um caso. E o mais são histórias (...) escrever peças e levá-las à cena, sempre foi e será uma aventura de todos os diabos, plena de riscos e de surpresas. À partida dizemos: como fazer? E quando o trabalho estiver acabado, convém enfrentar uma outra interrogação: teríamos feito as coisas da melhor maneira? Onde há riscos, pode haver erros. (*Ibid*: 76)

E quando o dramaturgo vestiu a pele do encenador, coincidência que se deu com *Junto ao poço* e *Magdalena*, a cena exibiu mais uma vez a sua instabilidade, e o princípio da relatividade impunha-se sobre as verdades absolutas, levando às conclusões habituais: não há regras universalmente válidas; numa avaliação *a priori*, a medição dos elementos e das forças em jogo mostra que o seu relacionamento pode ser conflitual, pelo que o poder de mediação se torna fundamental; numa avaliação *a posteriori*, as soluções a que se chegou poderão não ter sido as mais felizes, mas talvez tenham sido as melhores possíveis naquela determinada circunstância. Depreendia-se, então, que o convívio com o palco devia transformar o dramaturgo num malabarista a quem convinha saber andar numa corda bamba, caso contrário teria todas as probabilidades de se estatelar no chão... Bastava aceitar correr o risco, não se levando demasiado a sério, ou assim fingindo que fosse. Em contrapartida, o jogo do faz-de-conta teria dado continuidade à ironia poética do jogo floral ganho na adolescência, tornando-se viagem e procura:

O teatro é o local onde encontro melhores condições para perguntar quem sou. (...) E são as personagens que me servem de cobaia. Pongo em cada uma delas um bocado de mim (...) e fico à espreita, a ver como elas, ao longo da fábula, se desembrulham.

Será isto o que se chama, com todo o desprezo, "contemplar o umbigo"? Ou, pelo contrário, é a única maneira que eu tenho de me aproximar dos outros tripulantes da mesma jangada, que deambulam, como eu, pelo alto mar?

Quem souber responde. (*Ibid*: 84)

Quanto a balanços, a conclusão seria lapidar: "Foi tudo inútil, mas valeu a pena."

3 – Traços duma dramaturgia.³

Apesar de Salazar Sampaio afirmar a insuficiência da palavra como meio de comunicação, a verdade é que prescindir dela, quer como dramaturgo, quer como observador do seu próprio processo de escrita, invalidaria o estatuto que lhe circulava no sangue.

Na sua dramaturgia, qualquer leitor pode detectar a tendência para a reiteração dos elementos que compõem os seus textos-mosaicos. Mas a aspiração a escrever certos silêncios foi tão poderosa como o impulso para transmitir conteúdos, ou apelos lançados em versos, deixas, didascálias, telegramas, cartas, garrafas atiradas ao mar.

O substrato existencialista é inequívoco e visível. As personagens (os seres humanos) vivendo sofrem e sofrem porque vivem. Isoladas à superfície e na profundidade, descobrem a falta de soluções, a existência de limites como um mal irreversível, a incapacidade de aceitação dos limites como um dos sintomas do mal. A busca frustrada do paraíso perdido, na falta de amor e solidariedade, procura a saída no jogo trágico, no fazer de conta que o breve intervalo de uma existência tem sentido e que tudo vale a pena ser vivido, como se

³ Este parágrafo reconfigura excertos dum ensaio mais extenso editado em Portugal (Fadda 2003: 15-22).

>
Capa de livro

"eternidade" não fosse uma palavra estéril, e "solução" oferecesse uma hipótese decisiva.

Eros e Thanatos, temas omnipresentes, desenvolvidos ao falar de amor, ou da falta dele, sepultado antes de começar, ou seja antes da morte. E no relacionamento Amor-Morte, a segunda prevalece, impondo a falta de lógica e de sentido do amor e da vida.

A função do espelho, um dos adereços recorrentes no espaço cénico do autor, é dúplice, sendo elemento para reflectir e lugar de auto-reflexão por excelência. Quando ausente, as suas alomorfias são a água e as vidraças.

A água – com a sua carga simbólica de desejo de protecção, de retorno ao ventre materno e ao estado pré-natal –, adquire uma dupla valência. A nível inconsciente é o refúgio escolhido pelos protagonistas para se preservarem do sofrimento, o líquido amniótico do estado fetal, o colo da primeira infância. A nível consciente é o símbolo da barreira que separa o indivíduo do ambiente que o rodeia, em que se desloca como judeu errante ou permanece imóvel como uma ilha num arquipélago rarefeito.

Dai o desejo de fuga, manifestado pelas viagens constantes, múltiplas, paralelas, cruzadas, contrapostas, em espiral, nunca lineares. A primeira viagem é através e na profundidade das coisas que se abrem e revelam, tal como caixas chinesas; a segunda, efectuada ainda a partir dos objectos, é na abertura das caixas chinesas da interioridade, num tempo cristalizado.

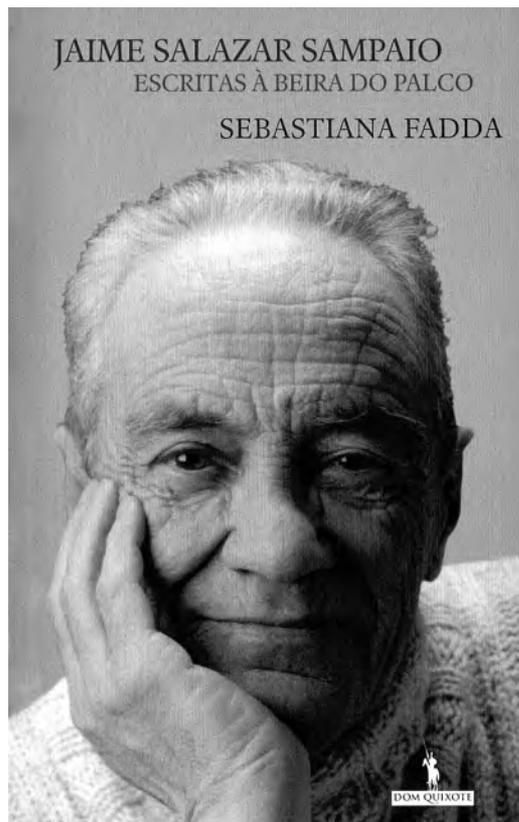
Viajantes do tempo, de mala na mão ou à vista, as personagens estão rodeadas por fantasmas, pouco importa se fictícios ou não, pois se nem tudo o que com eles se passa talvez seja verdadeiro, tudo existe enquanto a mente o produz ou a memória o evoca: ecos de guerras e torturas; fanatismos geradores da intolerância; preconceitos que é preciso combater em nome do pluralismo pacífico; formas de vida podre, que não passam de aparências de vida; cadáveres invisíveis e corpos vivos apesar de o homicídio já ter sido consumado; crimes não puníveis devido à ausência de cadáveres, apesar de não ser necessário encontrar cadáveres para provar crimes realmente cometidos; solidão que não chegou a ser solidária; acusações mudas de falta de compaixão e indiferença a uma ética humanística.

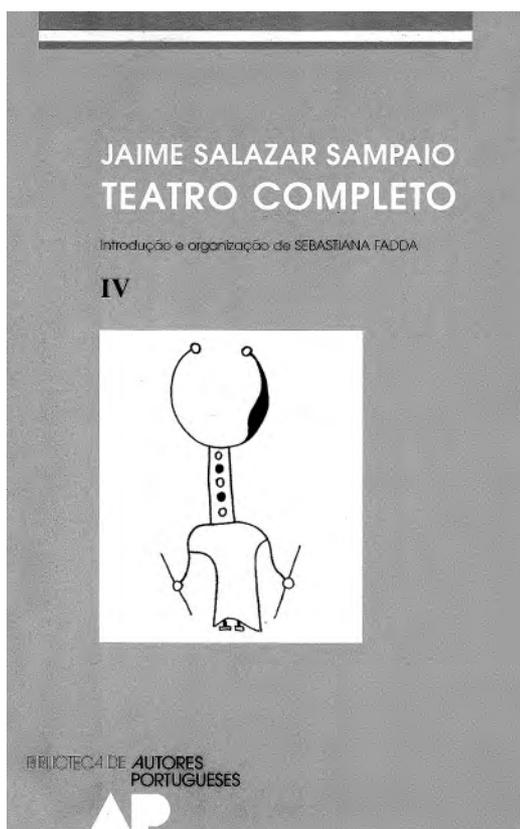
Espelhos, malas, armas e relógios são objectos que é raro faltarem no palco de Jaime Salazar Sampaio, como habitual é a inserção de referências culturais, bíblicas, pessoais e teatrais, de auto-citações na transumância de elementos que transitam de uma peça para outra (conflitos, nomes, adereços, excertos de versos e cenas).

Enigmática, fantasiosa e ambígua, a obra de Jaime Salazar Sampaio afirma-se como desafio, lançado pelo autor a si próprio e ao leitor / público, e reivindica o direito de abrir e desencadear conflitos a partir das ir/realidades mais variadas e dos fragmentos delas. A vida (o teatro) não se limita ao mundo evidente (ou a sentidos unívocos), mas pode ocultar-se por trás das aparências, sem que isso signifique defesa da (auto)mistificação. O oposto também

>
O Jardim público,
Teatro d'O semeador,
Portalegre, 1995.

>
Cenário de Emília Nadal
para *Fernando (talvez)*
Pessoa, Teatro Nacional
D. Maria II, Lisboa, 1983.





<

Capa de livro

Palavras, por vezes, como sucedâneos, sublimações ou resíduos de gestos.

4 – Traços dum retrato a várias mãos

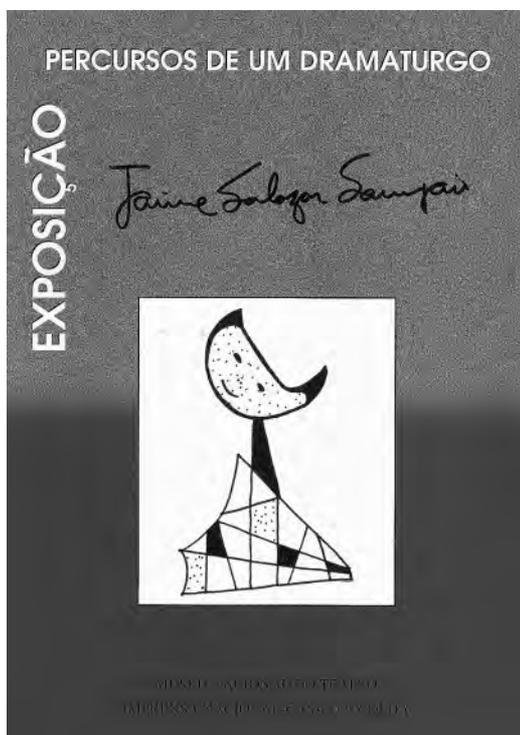
Nenhum homem é uma ilha, pelo que Jaime Salazar Sampaio foi sensível às apreciações feitas pelos seus pares. Mesmo quando estes levantavam uma voz crítica, e não apenas laudatória, dela fazia matéria de reflexão que alimentava os seus periódicos balanços. Daí que os olhares exteriores, os depoimentos e testemunhos que os profissionais de espectáculo e da cultura foram dando ao longo de mais de 60 anos de actividade do autor, acompanharam o percurso do homem e da obra.

"Vidas paralelas" foram as de Jaime Salazar Sampaio e Luiz Pacheco, que registou alguns episódios saborosos:

Conheci o Jaime muito cedo. Andou comigo no Liceu Camões, nunca na mesma turma, já nos anos 1935-36 (...) sempre foi muito reservado, é o feitiço dele (...) *Em rodagem*, o primeiro livro de poemas de Salazar Sampaio, é um livro ligeiro. Teve uma crítica muito má nas páginas da revista *Vértice*, assinada por um estupor que depois veio a ser ministro, um tal Armando Bacelar... Mais tarde saíram os *Poemas propostos*, que teve a amabilidade de me dedicar. Uns dez anos depois escreveu (...) *O viajante imóvel*. Era feito a partir de poemas cortados, ou seja de frases cortadas e separadas em três montinhos que depois iam sendo coladas. (...) A primeira peça, *Aproximação*, saiu juntamente com vários poemas na colectânea *Bloco*, que foi apreendida pela PVDE. (...) Os exemplares que conseguimos salvar esgotaram facilmente. Em Lisboa havia gente que estava atenta e o livro teve uma certa repercussão. (...) Eu fui à PVDE, pedi que cortassem o que quisessem do livro e eles responderam que não se aguentava nada, nem a capa (era muito encarnada...). (...) Até houve um pequeno episódio em que participámos, uma tentativa de desinquietar os poderes públicos. Corriam os anos Quarenta e o José Cardoso Pires organizou uma pequena acção (...). Tratava-se de lançar panfletos de protesto, do balcão e da geral do Teatro Politeama, sobre a plateia. A chuva de panfletos foi mal feita pelo Jaime e pelo Alexandre O' Neill. Eram folhas A4 e, em vez de caírem em leque, acabaram por cair todas juntas. Eu cobria outro tipo que lançava. Veio muita polícia, mas ninguém foi incomodado, foi mais o susto (...) Na verdade, não tínhamos vocação para revolucionários a sério. (Pacheco 2006: 155-159)

<

Cartaz de uma exposição



é admissível, ou seja, por trás da sintaxe das metáforas, e por seu intermédio, definem-se os mapas do concreto.

Síntese entre teatro do absurdo, comédias de enganos, dramas grotescos de actualidade, onde se fala de vida, mesmo pela negativa, onde dela se faz o balanço e se deixam tirar lições, pela via contrária. Caminhos percorridos com personagens-viajantes em busca de equilíbrio e de justiça, ou do silêncio, espalhando o que dele se alcança.

Os muitos encenadores e actores com quem trabalhou são unânimes em reconhecer as qualidades humanas e o rigor do autor em apreço. Carlos Paniágua encarna hoje a mais sólida memória de um intenso convívio artístico e pessoal, tendo enveredado por uma extraordinária "viagem na esteira do dramaturgo" há mais de quarenta anos. José Mascarenhas foi um comitente regular daquele que chamou o "[s]eu irmão mais velho". João Lázaro fala num extravasamento dos limites do palco, porque "JSS não escreve para o Teatro, escreve para o Mundo [...] sublimando a fragilidade de cada um de nós num pressentimento feito poesia em estado puro". E enquanto para José Martins é "urgente a re-leitura cénica

dos textos de Salazar Sampaio", para Mário Primo ele conta "histórias de gente real (?) e de gente surreal, de fantasmas saídos directamente da memória daqueles ou da materialização dos seus medos e dos seus desejos mais profundos".

Glicínia Quartin, a Vanda / Rosa de *Os visigodos*, considera esta peça:

[P]recursora do teatro que se faz hoje: curta, enxuta, sem os rasgos emocionais tão queridos do teatro realista, mas inteligente, crítica, um trabalho virado para a análise dos comportamentos. Fi-la com muito prazer, sabendo que ia desafiar as mentalidades e suscitar críticas negativas e protestos. (Quartin 2006: 173)

E é para um realismo nada convencional que nos alerta Luiz Francisco Rebello:

Sem dar por isso, e talvez até convencido do contrário, Jaime Salazar Sampaio escreve peças realistas. Não, evidentemente, peças realistas no sentido naturalístico, imediato, em que o realismo ainda continua a ser entendido entre nós (... Realista no sentido em que (...) o mundo nele descrito é, literalmente, aquele em cujo labirinto nos perdemos, onde o amor é uma aspiração a todo o instante escarnecida e negada e a justiça uma exigência inacessível, de que nos é dado contemplar apenas a contreface grotesca, quando não sangrenta, e sofrer na carne o seu látego impiedoso. (Rebello 2006: 176)

Para Maria João Brilhante o retrato que surge é o de "um atleta", nomeadamente "um dramaturgo corredor de fundo":

Ao sufoco dos anos de repressão e censura respondeu sempre, e sobretudo após 1976, com um notável fôlego dramaturgico, numa incansável corrida capaz de contrariar aquela antiga sentença acerca do fraco gênio dramático nacional (...). Se o teatro cria imagens vivas do mundo, o de Salazar Sampaio acrescenta a essas imagens o desafio de uma voz crítica, mordaz (...). Estimulado por este nosso desconcertante mundo, o escritor deixou-se há muitos anos seduzir pelo poder que detém: o de criar figuras, inventar gestos e palavras para elas, imaginar o espaço que irão habitar no "tapete", por outras palavras, pelo poder de desempenhar o 'papel de' dramaturgo / demiurgo capaz de temperar com humor e ironia as vidas quantas vezes decepcionantes que nos cabem em sorte. (Brilhante 2006: 94, 97)

Seria pela via da "ironia paradoxal" que o autor, nas palavras de Maria Helena Serôdio, interceptaria os rumos da modernidade:

[A] declaração de um vazio insignificante a rodear o humano (paredes meias com o absurdo que, desde os anos 50 do século XX, foi habitando o corpo teatral do Ocidente) e a vontade de criar laços ou relações entre as personagens. E essas relações podem ser frases banais, gestos sem sentido, agressões simbólicas, fragmentos de canções, jogos e declarações enigmáticas. A habitar esses cruzamentos de falas, gestos e acções, está o gosto da interpelação, a vontade de nos pôr a duvidar da seriedade da vida, como se o teatro fosse a máscara irónica, que nos defende da insignificância, e o diálogo o álibi de um caminhar conjunto pelos caminhos do mundo. (...) Porque ele é, de facto, um autor que se deleita na lisura dos planos inclinados, na certeza das improbabilidades, na evanescência do que se quer concreto e factual. E que activa em múltiplos planos uma "filosofia de vida" que é feita de sabedoria disfarçada de ligeireza. (Serôdio 2006: 184-186)

Já foi referido que, sem os primeiros dois volumes de *Teatro completo*, não teriam existido os três que lhe sucederam. Antônio Braz Teixeira argumentou a sua defesa:

[A] inicial admiração pelo dramaturgo, pela eficácia da sua escrita teatral e pela verosimilhança literária dos seus diálogos, em que o lúcido pessimismo se harmoniza com uma ironia corrosivamente triste, veio crescendo uma sólida amizade, sustentada na verdade humana da sua personalidade, na sua generosa e tímida fragilidade, que a dúvida essencial não tolhe na activa busca de precárias e interrogativas respostas, antes alimentando uma força criadora que se exprime no fundo lírico da sua poesia e da sua escrita dramática. (Teixeira 2006: 198-199)

Colega e amigo de há muitos anos, Augusto Sobral reconheceu nele um dramaturgo constante nas adversidades, contradições e elementos da escrita, bem como na alimentação da amizade (cf. Sobral 2006: 187-193). Quanto a Georges Stobbaerts, Jaime Salazar Sampaio praticava a escrita com a mesma precisão e eficácia com que praticava as Artes do Budo:

É como se ele esticasse diferentes cordas do arco das emoções até ao seu ponto máximo de tensão, produzindo efeitos surpreendentes, testemunhando movimentos dramáticos que acertam sempre no alvo. (...) As meditações do dramaturgo são susceptíveis de descer a uma grande profundidade, procurando o fundo dos abismos, mas quando conseguem subir até à superfície rebentam iluminadas pela luz do dia. (...) É assim que ele revela o seu pensamento mais pessoal. Ou seja, um pessimismo perpassado de poesia. (Stobbaerts 2006: 194-195)

E ainda, entre muitos outros testemunhos, José Jorge Letria falou n' "um talento de poucas falas" (Letria 2006: 129); Risoleta Pinto Pedro relevou um minimalismo formal nas peças, "mas não no alcance", porque traçam "um percurso do infinitamente pequeno ao infinitamente grande" (Pedro 2006: 164). E Ana Maria Ribeiro, atenta às evoluções duma dramaturgia que se tornou da interpelação, reconhece que são os leitores e espectadores a serem inquiridos: "somos nós [...] que nos sentimos postos em causa. Por que não há inocentes, e JSS sabe bem disso" (Ribeiro 2006: 183). E encerraria esta resenha com um excerto dum texto soberbo, assinado por Jorge Silva Melo:

Desde *O pescador à linha*, a peça de estreia de Jaime Salazar Sampaio e com certeza uma das mais bonitas peças de estreia de todo o teatro português, que sabemos que as suas personagens não fincam os pés em terra firme: deslizam entre sonhos, desequilibram-se, tropeçam, endireitam-se, surgem inesperadas, irrompem pela memória, são e não são. O soalho oscila sempre neste seu teatro melancólico, as portas dos armários não escondem o que se espera, as mulheres trazem outra imagem, mesmo num simples passeio, a morte pode aparecer e sobretudo a dúvida, a tremenda dúvida e a teimosia em continuar. É um teatro *em menor* como a música mais triste, feito de acordes imperceptíveis, onde não cabe um grito ou um terramoto: é só dessa oscilação permanente, insegura, tímida, dessa incerteza entre o que está assente e o que se derrama que se faz este teatro (...). Agrídoces, estas falas incertas, este murmúrio irónico, amargo sussurro que solicita alguém, alguém que o escute, um palco em que o soalho insistentemente oscila. Mas onde o homem retoma o seu caminho, endireitando-se o mais que pode. (Melo 2006: 141-143)

5 – Despedida provisória

Jaime Salazar Sampaio faleceu a 13 de Abril de 2010. Reencontrá-lo-emos, sempre que quisermos e pudermos, na sua escrita, bem como nas muitas memórias de tempos e trabalhos partilhados, de diálogos pacíficos e discussões animadas. Não procurava a perfeição, o consenso, as certezas ou as respostas. Cultivava a autocrítica em permanência, por vezes bastavam-lhe as perguntas, e sabia aceitar a imperfeição humana. Esta postura de vida norteava o literato.

A sua longa aprendizagem, por vezes solipsista, muitas vezes solitária, outras ainda em busca de algo maior do que a nossa pequenez, mas que tanto frutificou, consigna-a a nós, para que dela cuidemos com o carinho, a coragem e a persistência com que ele a soube construir.

Referências Bibliográficas

- BRILHANTE, Maria João (2006), "Notas soltas sobre um dramaturgo corredor de fundo", in FADDA (2006), pp. 94-97.
- FADDA, Sebastiana (1998), *O teatro do absurdo em Portugal*, pref. Luiz Francisco Rebello, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Cosmos, Coleção Literatura, 1998.
- (a cura di) (2001), *Teatro portoghese del XX secolo*, Roma, Bulzoni Editore, Biblioteca Teatrale, pp. 561-563.
- (2003), "O silêncio segundo Salazar Sampaio", in Jaime Salazar Sampaio, *Percursos de um dramaturgo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Arte e Artistas, pp. 15-22.
- (2006), *Jaime Salazar Sampaio: escritas à beira do palco*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Publicações D. Quixote, Coleção O Homem e a Obra, 2006.
- FÊTEIRO, Carlos Paniágua (1974), "Este teatro: uma leitura", in Jaime Salazar Sampaio, *Seis peças*, Lisboa, Plátano Editora, Coleção Teatro Vivo, pp. 225-241.
- LETRIA, José Jorge (2006), "Um talento de poucas falas", in FADDA (2006), pp. 129-131.
- MELO, Jorge Silva (2006), "O soalho oscila e o homem retoma o seu caminho incerto", in FADDA (2006), pp. 141-143.
- PACHECO, Luiz (2006), "Vidas paralelas", in FADDA (2006), pp. 155-161.
- PEDRO, Risoleta Pinto (2006), "A propósito do IV volume de *Teatro completo* de Jaime Salazar Sampaio", in FADDA (2006), pp. 162-165.
- QUARTIN, Glicinia (2006), "Ajuste de contas", in FADDA (2006), pp. 172-174.
- REBELLO, Luiz Francisco (2006), "De um ou mais realismos", in FADDA (2006), pp. 175-178.
- RIBEIRO, Ana Maria (2006), "Porque não há inocentes", in FADDA(2006), pp. 179-183.
- SAMPAIO, Jaime Salazar (2006), "Reflexões dialogadas" [entrevista], in FADDA (2006), pp. 21-84.
- SERÔDIO, Maria Helena (2006), "Testemunho admissível: sobre Jaime Salazar Sampaio", in FADDA (2006), pp. 184-186.
- SOBRAL, Augusto (2006), "Jaime Salazar Sampaio. O dramaturgo constante", in FADDA (2006), pp. 187-193.
- STOBBAERTS, Georges (2006), "A imaginação como paradoxo", in FADDA (2006), pp. 194-195.
- TEIXEIRA, António Braz (2006), "Uma ironia corrosivamente triste", in FADDA (2006), pp. 196-199.

O teatro para a infância e juventude em Portugal

Depois de Abril

José Caldas

>
Afonso Henriques,
criação colectiva,
enc. João Brites,
O Bando, 1982
(Raul Atalaia),
fot. Arquivo Bando.



José Caldas
é actor, dramaturgista,
pedagogo e
encenador, com uma
vasta formação
curricular (Rio de
Janeiro, Londres, Paris)
e a trabalhar em
Portugal desde 1974.
Vem-se dedicado
sobretudo a
espectáculos para a
infância e juventude,
tendo recebido vários
prémios ao longo da
sua carreira. Desde
1997 dirige o grupo de
teatro Quinta Parede e,
desde 2001, pertence
à direcção da ATINJ –
Associação Portuguesa
de Teatro para a
Infância e a Juventude.

Uma poética do inconformismo

O teatro para a infância e juventude em Portugal após o 25 de Abril caracterizou-se por uma poética do inconformismo. Os grupos reunidos no CPTIJ – Centro Português de Teatro para a Infância e Juventude, procuravam e propunham um teatro teatral – um objecto artístico, criado por artistas adultos, a ser fruído por um público de crianças e jovens, pais e professores. Filiado na ASSITEJ – Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude, o CPTIJ fez parte do seu executivo durante quatro mandatos.

Inconformados com uma tradição de "teatro infantil", cujas preocupações eram didácticas, moralizadoras e pedagógicas, e que praticava uma estética redutora, o movimento vinha propor – através dos seus grupos – estéticas diferenciadas, poéticas pessoais e uma visão do mundo a partir dos seus criadores.

Grande parte dos grupos vinha da animação cultural e teatral, trabalhavam com crianças e professores; com associações de moradores e espaços sociais diversificados,

criando vínculos profundos com estas instituições e com um público multietário.

A relação privilegiada era com as escolas, uma vez que o corpo a corpo com as crianças de várias classes sociais e a iniciação dos professores a nível das expressões favorecia uma estreita relação com o mundo do teatro-arte que aglutina as várias expressões artísticas, favorece a interdisciplinaridade e um profundo trabalho em grupo. Esta relação com o mundo da escola favoreceu – junto dos professores – uma visão renovada da arte teatral e um diálogo constante com os criadores, tornando os espectáculos um lugar de sociabilização, mas abriu também um espaço de discussão que punha em causa o didactismo e colocava o público de crianças e jovens na condição de cidadãos de pleno direito a fruir obras de arte complexas e provocadoras. Um teatro que se queria emancipador.

Ao mesmo tempo esta animação teatral foi escola de uma nova dramaturgia porque os actores e encenadores deviam reelaborar e recriar as invenções das crianças. A beleza e o prazer deste exercício de linguagem teatral



eram descobertos gradualmente, e percorrer com as crianças esta aventura tornava muito gratificante o resultado. Depressa dávamos conta que estávamos reinventando, a partir da experiência nas escolas, uma forma de teatro popular que deixava curiosos os adultos.

Estes espetáculos diferentes – ambíguos, experimentais, atípicos e sem o aval do texto teatral tradicional – surpreendiam os críticos que se sentiam muitas vezes sem parâmetros para analisá-los: teatro para crianças? teatro para adultos? A perplexidade, a incompreensão e a insegurança de alguns críticos, pedagogos e funcionários da Secretaria de Estado da Cultural, tendiam a marginalizar ou penalizar estas criações. Somente a Fundação Gulbenkian, de então, aberta a novas potencialidades, apoiava esta estética não afirmada e apostava no novo e no ainda não reconhecido.

A realização de 15 Encontros Nacionais de Teatro do CPTIJ – em várias cidades e sempre apoiados pela Gulbenkian –, permitiram aos grupos a apresentação dos seus espetáculos que eram então discutidos



incansavelmente pelos criadores, professores, artistas de outras áreas e convidados estrangeiros, promovendo assim o seu crescimento estético e ético. Como escreveu o crítico de teatro Mário Sérgio n' *O Jornal* – 08/07/1983

Reflexos de amor, dedicação e entrega existiam em todos os espetáculos deste 5º Encontro: são qualidades que não se verificam, muito, no outro teatro – o que é destinado ao adulto.

Associados ao CPTIJ estavam aqueles que trabalhavam exclusivamente para este sector do teatro como O Bando e a sua dramaturgia a partir de uma cenografia polissémica e uma grande carga político-ideológica; Oficina de Teatro e Comunicação, o primeiro a criar um objecto radicalmente artístico a partir da poesia de Cecília Meireles; Joana Grupo de Teatro, que se exprimia através do lirismo e de um jogo de *nonsense*; Teatro da Columbina, de Leiria, ancorado numa ambiguidade arte/psicologia; Pé de Vento, Porto, que desenvolvia uma relação íntima entre autor/poeta e a criação dramática num sentido lato;

<

História da ilha do tesouro de Stevenson, adapt. Jorge Loureiro Figueira, enc. José Leitão, Teatro Art'Imagem, 2009 (Teresa Alpendurada e Flávio Hamilton), fot. Marcos Araújo.

<

O escaravelho contador, a partir do texto de Manuel António Pina, enc. José Caldas, Companhia de Teatro de Braga, 2008 (Carlos Feio, Rogério Boane e Solange Sá, fot. Paulo Nogueira.

>

Quem come a minha casinha

[a partir de *Hansel e Grete*], Irmãos Grimm, enc. José Caldas, Jangada Teatro, 2007 (Xico Alves, Patrícia Ferreira, Luis Oliveira e Vânia Pereira), fot. Jangada Teatro.

>

*As lenheiras de Cuca**Macuca,*

de João Pedro Messeder,

enc. José Caldas,

Marionetas de

Mandrágora, 2008

(Clara Ribeiro

e Filipa Alexandre).

Teatro Infantil de Lisboa, apostado num estilo próximo da revista à Portuguesa; Teatro de Animação e Intervenção, do Porto, grupo amador, que renovava o teatro de marionetas através de uma linguagem cheia de humor e de uma variada estética das formas; A Lanterna Mágica, teatro de marionetas tradicional; Teatro do Nosso Tempo, com seu espaço (físico) de teatro dedicado a este público; Sete Ofícios que dava continuidade a uma poética da ambiguidade; Teatrão, de Coimbra, que utilizava textos estrangeiros contemporâneos escritos especialmente para a infância, dando sequência à experiência da Unidade Infância de Évora; Papa-léguas, um teatro de animação, procurando nos jogos das crianças inspiração

>

Bicho papalivros,

texto e enc. colectivos,

Pim Teatro, 2005

(João Sérgio Palma,

Helena Stanislaw,

Alexandra Espiridião e

Paulo Vasques),

fot. Ana Duarte.

dramatúrgica; e o Teatro de Fantoques da Branca Flor, Lisboa. Mas havia ainda outros grupos que, de forma esporádica, trabalhavam também para as crianças: o Centro Cultural de Évora, que criou a primeira Unidade Infância; o Teatro de Animação de Setúbal; A Comuna; o Grupo Teatro Hoje, o Teatro de Campolide e o Teatro da Cornucópia.

>

Acende a noite,

a partir de Ray Bradbury,

enc. José Caldas,

Quinta Parede, 2009

(fotografia José Caldas),

fot. Sandra Ramos.

Uma estética da resistência

O que caracteriza os grupos contemporâneos é a sua incansável resistência contra a vontade de destruição (ou o esquecimento) deste teatro pela política cultural do Estado e por algumas instituições culturais, como é o caso da Fundação Gulbenkian e Câmara Municipal do Porto.

Dos 14 grupos dedicados à Infância e Juventude somente três contam com um pequeno subsídio continuado do Estado. Os seus espectáculos têm a poética do essencial: poucos actores em cena, uma cenografia necessária e transposições cénicas de textos clássicos, livres, portanto, de direitos de autor. Um teatro "pobre" de retorno ao essencial, deixando muito dos floreios que o "dinheiro" precisa de justificar, que valoriza sobretudo o trabalho do actor, e uma grande economia de meios para o máximo de expressão. Afinal, um movimento que encontra glória e beleza na sua própria debilidade: as circunstâncias exteriores guiam e indicam um caminho.

>

Il Colombre,

a partir de Dino Buzzati,

enc. José Caldas,

Quinta Parede / Itaca

Teatro, 2010

(Gianni Bissaca

e Beppe Turletti),

fot. DPstudio.

Contando somente com o seu público para dar continuidade ao seu trabalho, este teatro aposta numa poética da ambiguidade, espectáculos que interessam um público multietário, que é na realidade aquele que o frequenta: as crianças, os pais, os professores, jovens e famílias.

Há que referir que o antigo CPTIJ extinguiu-se nos anos 90 e foi substituído pela ATINJ, Associação de Teatro para a Infância e a Juventude, criada em 2001, cujo objectivo principal é:





[...] tornar fundamental a tomada de consciência de que a formação do gosto crítico e, portanto, exigente, dependerá em grande medida dos trajectos de contacto com a arte iniciados precocemente. O teatro dirigido à infância e juventude deve, assim, investir no contacto entre as (suas) linguagens artísticas e as linguagens propriamente pedagógicas e de mediação sociocultural dos pais, dos professores, dos educadores e dos restantes técnicos de serviços sociais e educativos – sem confundir os três planos (artístico, pedagógico e sociocultural) e sem ceder a utilitarismos nada dignificantes para qualquer deles. O reconhecimento público de que não se trata de um segmento menor ou fácil, mas de um teatro de criação, e, portanto, de exploração de linguagens artísticas e de estéticas inovadoras. (Documento Programático da ATINJ, Junho de 2007).

A ATINJ organizou três Encontros: um em Évora, outro em Almada, incluído no "Sementes" e o último, no Porto, durante o "Fazer a Festa". Os dois últimos encontros foram modestamente apoiados pela DGArtes. Foram convidados para estes Encontros programadores e estudiosos de outros países, que nos deixaram testemunhos elogiosos, como foi o caso da dramaturga e cenógrafa francesa Karin Serres e o de Maurice Yendt, – dramaturgo, encenador e presidente da francesa ATEJ – Association du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse¹.

A partir destes contactos com o estrangeiro decorreram convites a vários grupos para se apresentarem em Festivais Internacionais em França, Itália, Espanha, Brasil e América Latina.

Estão associados à ATINJ alguns dos precursores do teatro contemporâneo para o público jovem como o Pé de Vento, do Porto, que construiu o Teatro da Vilarinha, dedicado às crianças e aos jovens e que prossegue a sua linha artística de intensa relação com os autores dos textos – um teatro da palavra poética; a Quinta Paredo, de Matosinhos, que dá continuidade a um teatro poético inspirado na dramaturgia arquetípica de língua portuguesa; o Teatro Art'Imagem, do Porto, com o seu projecto de teatro popular, articulando com o Festival Internacional

Fazer a Festa para um público multietário; o Joana Grupo de Teatro, de Cascais, com seu projecto de Teatro de Rua, de grande singularidade, poesia e humor.

Nos novos observamos o trabalho do Teatro Extremo, de Almada, que criou o seu espaço teatral dedicado à infância, e se caracteriza quer pela procura de um teatro "popular" e por experiências estéticas com encenadores nacionais e estrangeiros, quer por realizar também o único Festival Internacional de Teatro para o Pequeno Público em Portugal: Sementes; o Pim Teatro, de Évora, que alia a animação com crianças e jovens às suas criações colectivas, onde as experiências servem de estímulo a estéticas particulares; o Lua Cheia, de Lisboa, utiliza marionetas e actores em trabalhos líricos e delicados; o Teatro do Elefante, em Setúbal, experimenta uma relação com os muito novos, a partir dos bebés, desenvolvendo técnicas de animação e jogos lúdicos; o Teatro e Marionetas de Mandrágora, de Gondomar, um projecto de marionetas de vários estilos e teatro de rua, com uma coerente pesquisa antropológica e estética: o Teatro de Formas Animadas, em Vila do Conde, viaja entre o teatro tradicional, como os Mamulengos, o Teatro de Papel, experiências requintadas com os clássicos e recursos áudio visuais; a Companhia de Ópera do Castelo, em Lisboa, a partir da música erudita e particularmente da ópera, propõe uma fruição cheia de humor e poesia, proporcionando um contacto único com este tipo de música. Entre os mais recentes – e que não conheço tão bem – estão o Bica Teatro, em Lisboa; o Espelho Mágico, de Setúbal; o 3 em Pipa, de Odemira; A Tarumba, de Lisboa.

Entre aqueles que dedicam parte do seu trabalho à infância e juventude destaca-se o Jangada Teatro, de Lousada, que anualmente faz um espectáculo para este público específico, e tem uma secção para a infância no seu Festival anual "Folia". Os seus espectáculos partem de contos tradicionais articulando-os com uma estética dos nossos dias e são de grande nível profissional.

Simpatizante da Associação, O Bando, em Palmela,

<

A menina do mar,
de Sofia de Mello Breyner
Andresen,
enc. colectiva, Lua cheia,
1996 (Sylvan Peker, Maria
João Trindade e Ana Enes),
fot. Ivânia West.

<

Papalaguí,
de Tuiavi,
enc. João Luís,
Pé de Vento, 1996
(David Costa).

>

Payassu,
a partir de textos de Padre
António Vieira,
enc. Marcelo Lafontana,
Teatro de Formas
Animadas, 2009
(Marcelo Lafontana),
fot. J. Pedro Martins.

¹ Ver *Ideias e Opiniões*,
www.atinj.pt

>
O rei vai nu,
 de Hans Christian
 Andersen,
 enc. Isabel Leitão,
 Teatro Extremo, 2010
 (Rui Cerveira
 e Bibi Gomes),
 fot. P2f atelier.



continua a incluir no seu repertório espectáculos para a infância, com a inventividade que o caracteriza.

Como associada individual, Teresa Duarte, ex-assessora da DGArtes, licenciada em História, tem-se dedicado a uma investigação sobre o período que vai desde o final da monarquia até o trabalho do CPTIJ e prepara o final da monarquia até o trabalho do CPTIJ e prepara o livro *Teatro para crianças, teatro para todos: Um percurso histórico do teatro para a infância em Portugal*.²

Entre as companhias que não se dedicam em exclusivo ao teatro para a infância e juventude mas que têm dedicado

parte do seu trabalho a este público estão a Companhia de Teatro de Almada, o Teatro do Noroeste, o Teatro Nacional de São João, Visões Úteis, o Teatro de Marionetas do Porto e a Companhia de Teatro de Braga, entre muitas outras.

Num tempo em que o paradigma dominante na educação é a ciência e a matemática, insistimos que as nossas criações artísticas, sem negarem o valor dos outros campos do conhecimento, se afirmam como território do pensamento abstracto e do complexo jogo lúdico, bem como um processo que pode educar enquanto arte.

² Cabe referir aqui também o livro de Glória Bastos, *O teatro para crianças em Portugal: História e crítica*. Lisboa, Caminho, 2006.

Jorge Andrade e Portugal¹

Elizabeth R. Azevedo



<
Amélia Rey Colaço
e H. Morineau nos anos 60,
fot. J. Marques
[Cortesia do MNT].

¹ Esta é uma versão resumida da comunicação apresentada no curso de Pós-graduação em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em junho de 2010.

² M. A. [Manuela de Azevedo] "A escada", no Avenida pela companhia do Nacional", *Diário de Lisboa*, Lisboa, [1965], s.p. [crítica existente no acervo da biblioteca-arquivo do Teatro Nacional D. Maria II]

Em 1967, a Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro estreou em Lisboa, no Teatro Avenida, o drama inédito do autor brasileiro Jorge Andrade (1922-1984), *Senhora na Boca do Lixo*. A peça havia sido escrita em 1963 e seria publicada posteriormente, em 1968, ano da sua primeira encenação brasileira.

Durante a minha estada em Lisboa, procurei informações que pudessem esclarecer como Amélia Rey Colaço entrou em contato com a obra de Jorge Andrade, porque se interessou por ela, como a crítica e o público portugueses receberam o espetáculo e porque a peça estreou em Portugal antes de ir à cena no Brasil.

Segundo a CETbase do Centro de Estudos do Teatro da Universidade de Lisboa, sabe-se que antes de 1967 Portugal já havia assistido a outras montagens desse autor: em novembro de 1963, o TEP [Teatro Experimental do Porto], encenara *A moratória*, texto premiado que dera fama nacional a Jorge Andrade. A própria Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro montara em 1965 o drama *A escada*, com encenação de Henriette Morineau e direção de cena de Pedro Lemos.

A escada fora apresentada entre outubro e dezembro em Lisboa, com récitas em Coimbra e Porto no ano seguinte,

tendo sido o espetáculo dessa companhia com mais tempo em cartaz. Amélia Rey Colaço encarregara-se do papel de Amélia; o marido, Antenor, fora vivido por Raul de Carvalho. O autor foi convidado pelo governo português a estar presente na 15ª récita, ocasião na qual recebeu inúmeras homenagens.

A crítica portuguesa considerou a montagem um sucesso e a "Amélia" de Rey Colaço uma de suas melhores interpretações, só comparável à *Visita da velha senhora*. O *Diário de Lisboa* declarou:

A escada, com hábil simbolismo, traduz este panorama de decadência e gestação do futuro através de um hábil contraponto que tem, teatralmente, uma solução segura e expressiva, não isenta, talvez, de cordelinhos, mas certamente emotiva e fortemente humana.²

Jorge Andrade, por sua parte, considerou a montagem portuguesa melhor do que aquela que fora feita no Brasil pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) em 62, por mostrar melhor a família como personagem central e pela excelente cenografia (de Lucien Donnat).

O texto havia sido sugerido à atriz portuguesa por Morineau, atriz francesa radicada no Brasil, que por sua

Elizabeth Ribeiro Azevedo, bacharel em História pela Universidade de São Paulo, com Mestrado e Doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da USP, é professora de Teatro Brasileiro no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Coordena o Laboratório de Informação de Memória do CAC/ECA, e o GT Teatro Brasileiro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas e membro da Comissão de Pesquisa da ECA/USP.

<>

v

A escada,

de Jorge Andrade,

enc. Henriette Morineau,

Companhia Rey

Colaço-Robles Monteiro,

Teatro Avenida, 1965

(<- desenho do cenário de

Lucien Donnat;

> no alto, Amélia Rey

Colaço, Raul de Carvalho

e Gina Santos,

em baixo, Maria Alvim;

v direita no alto, Cecilia

Guimarães, esquerda no

alto, Isabel Ivone, direita

em baixo, Guida Maria,

esquerda em baixo,

Loudes Norberto

e ao centro, Manuel Correa)

[Cortesia do MNT].



³ Lê-se no programa do espectáculo: [na última apresentação de *Vereda da Salvação*] "Esperei que todos saíssem, aproximei-me e disse-lhe simplesmente: Jorge, sou Morineau. Nós nos abraçamos sem dizer uma palavra; o silêncio era mais eloquente. Para que falar banalidades?... foi esse nosso primeiro encontro. Nunca o esquecerei. Passaram-se anos e hoje, no ambiente da primeira Companhia de Teatro de Portugal (...), apesar da distância sintomática ao meu lado. Porque não estreitar os laços que nos unem, portugueses e brasileiros, no plano da arte? Há dois anos já que eu penso nesse intercâmbio cultural Luso-brasileiro. (...) Quando em setembro falei a este respeito, a sra. D. Amélia Rey Colaço ficou entusiasmada com a ideia e com a peça *A Escada*".

⁴ E não 1966 como consta nos livros e sites brasileiros.

vez conhecera pessoalmente Jorge Andrade em 1964.³ Morineau estava em Portugal com o apoio do Itamaraty, tendo lecionado no Conservatório e participado em diversos espetáculos da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro como atriz e diretora. Eis o elo entre Jorge e Amélia.

Os nomes de Amélia e Jorge ligam-se aos períodos de transformação do teatro português e brasileiro no século XX. A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro teve papel relevante no teatro lusitano ao tentar abri-lo para nomes da nova dramaturgia internacional (Lorca e Brecht, por exemplo, embora neste último caso não lhe tenha sido consentido pela censura levar à cena a *Mãe Coragem*), ainda que continuasse a trabalhar a encenação e a interpretação pelos padrões vigentes no início do século.

Jorge Andrade é, ao lado de Nelson Rodrigues, um dos dramaturgos fundamentais do teatro brasileiro moderno, revelado por (e presente nos) repertórios das duas mais importantes companhias teatrais brasileiras da época: o Teatro Brasileiro de Comédia (o TBC, atuante entre 1948-1964) e o Teatro Maria Della Costa (em atividade entre 1949-1974).

A estreia de *Senhora na Boca do Lixo* deu-se a 3 de janeiro de 1967⁴, tendo a encenação ficado a cargo de Varela Silva, com cenários de Pedro Leitão. Os papéis principais foram vividos pela própria Amélia Rey Colaço (Noêmia), Síndico Filipe (Delegado Hélio), Mariana Rey Monteiro (Camila) e Cecília Guimarães (Mãe/Marta).

Portanto, *Senhora na Boca do Lixo* foi o terceiro texto de autoria de Jorge Andrade encenado em Portugal, todos eles na década de 60, correspondendo aos anos de maior produção e sucesso do autor.

Ao lado de *Pedreira das almas*, *A escada*, *Os ossos do Barão* e mesmo *A moratória*, *Senhora na Boca do Lixo* é uma peça escrita e pensada para o estilo e o público do TBC e do TMDC, mais presa ao estilo realista. No entanto, o texto nunca foi levado à cena por nenhum desses grupos, tendo havido apenas uma encenação, em 1968, no Rio de

Janeiro, dirigida por Dulcina de Moraes. A crítica carioca, entretanto, receberia muito mal o espetáculo, atacando quase tudo: do texto ao cenário. Jorge Andrade aprou o golpe e acabou retrabalhando o texto para sua posterior publicação no volume *Marta, a árvore e o relógio*.

Marta, a árvore e o relógio foi publicado em 1970. O conjunto foi batizado com um nome especial, e não simplesmente "antologia" ou "obras escolhidas" ou "melhor teatro". Isso porque havia a intenção do autor de transformar um conjunto de 10 obras em uma só grande peça com dez partes, apresentando a grande saga do homem paulista (e brasileiro) desde o século XVII até à década de 60 do século XX.

Marta, a árvore e o relógio são símbolos, dentre muitos outros, presentes na obra andradiana. "Marta" é a força vital de mudança, o olhar crítico sobre o homem e o mundo e só surge como protagonista numa peça (ainda hoje não estreada em palco); a "árvore" representa a genealogia, as raízes, a terra, o esconderijo, o labirinto onde nos perdemos; o "relógio" é o tempo, suspenso (quebrado) para que a história se conte e encontre seu desenlace (quando volta a funcionar).

A peça *Senhora na Boca do Lixo*, situada na metade do ciclo, fala de Noêmia, figura da elite económica e cultural paulista de antigos cafeicultores, os chamados "quatrocentões" que, diante da decadência económica, tenta manter seu estilo de vida refinado fazendo um tipo de "contrabando *light*". Noêmia tem uma filha que desaprova suas atividades. Camila é mais uma das jovens heroínas andradianas que, confrontada com as dificuldades da vida, prefere arranjar um emprego "decente" ao invés de viver na ilusão de um passado "glorioso" que jamais voltará a ser realidade.

Detida, Noêmia é levada à delegacia. É aí, no segundo e terceiro atos, que a trama se desenrola com mais complexidade. O imóvel onde a delegacia está instalada é um antigo palacete que Noêmia costumava freqüentar, no

qual, aliás, conheceu seu marido. Fortemente impressionada pela volta a um local de sua juventude (um retorno a esse seu mundo perdido), a protagonista deixa-se levar pelas recordações, alienando-se cada vez mais do que acontece ao seu redor.⁵

Por outro lado, Noêmia está confiante de que suas boas relações com gente de prestígio e bem posta no governo lhe servirá de salvo-conduto diante das dificuldades. Assim, ela permanece impassível, vez por outra voltando "à terra" para interessar-se por um personagem que lhe faz contraponto - Mãe/Marta - representando a força da abnegação, da perseverança e do sacrifício da mulher simples, esposa e mãe de sindicalistas.⁶

As críticas portuguesas ao espetáculo foram frias, apontando falhas na caracterização dos personagens ou no pendor folhetinesco do enredo. Artur Ramos caracterizou Jorge Andrade como o mais europeu dos autores brasileiros, dada sua origem social, reconhecendo uma combinação "assaz perfeita" entre a emoção autêntica e a crítica ideológica em suas obras. Atribuiu, no entanto, algumas das deficiências apontadas não tanto ao texto em si, mas talvez a uma interpretação equivocada por parte dos atores. Contudo, abriu exceção para o desempenho de Amélia Rey Colaço, que classificou de "magistralmente equilibrado". Por outro lado, fez algumas sugestões ao autor: esclarecer a maquinação armada contra Noêmia e a identificação dos reais contrabandistas, além de melhorar os finais do primeiro e terceiro atos.⁷

A peça insere-se, como foi visto, em um momento no qual a obra de Jorge Andrade já havia sido reconhecida como uma das mais importantes na modernização do teatro brasileiro. Jorge Andrade, filho de tradicional família de ricos cafeicultores paulistas, nasceu no interior do estado de São Paulo, em Barretos. Aos sete anos de idade, viu a falência dos negócios de seu avô materno em meio à grande crise da depressão internacional de 1929, que levou à ruína a antiga oligarquia cafeeira e também à perda do seu poder político com a Revolução de 1930. Esta experiência foi marcante na história do jovem Jorge. Deu-lhe a consciência de pertencer a um grupo que desmoronava e com ele todo um mundo com seus símbolos e valores. Fez também com que se interessasse por sua origem, por sua história e por seu destino. Toda uma série de suas peças tem nessa busca, nessa procura, seu mote principal. Como lidar com essa herança? Quanto ela pode marcar o destino de alguém? Essas são peças que o crítico Décio de Almeida Prado chamou de peças "sobre o mundo".

Por outro lado, a relação de Jorge Andrade com sua família, especialmente com seu pai, foi sempre marcada por um conflito irreconciliável, dado seu crescente interesse por arte, literatura, música ou ópera. No ambiente do interior do país isso, por si só, já seria considerado estranho. Vivendo isolado na fazenda, ao lado de um pai para quem a maior felicidade era perder-se por meses nas matas caçando, acompanhado apenas de seus cães e de um fiel empregado, o gosto do menino, mais do que estranho, era

inaceitável. O enfrentamento entre ambos foi inevitável. "Você nunca deveria ter nascido!" foi uma das cruéis frases trocadas entre eles que ressoaria para sempre na vida e na obra do dramaturgo.

Assim, ao lado da busca de sua origem social e histórica, Jorge Andrade perdeu-se em um labirinto interno no qual circulava sem conseguir sair e se libertar. As peças que colocam ênfase nos desdobramentos dessa dor foram chamadas de "peças do Eu". A obra de Jorge Andrade está então marcada fortemente pela inter-relação dessas duas vertentes em graus variados conforme o caso: o mundo no eu, o eu no mundo.

Nos anos 50, após abandonar a fazenda da família, foi aconselhado a ingressar na Escola de Arte Dramática - EAD, fundada em 1948 pelo mesmo grupo que dera origem ao Teatro Brasileiro de Comédia para moldar uma nova geração de atores, autores e diretores, destinada a modernizar o teatro brasileiro. Jorge Andrade foi um dos primeiros frutos desse esforço. Na escola, entrou em contato com os melhores textos clássicos e contemporâneos. Estudou os autores modernos, investigou as questões da interpretação. Formou-se enfim sob uma nova perspectiva que não a do comercialismo das companhias profissionais. Ao concluir o curso, já era um autor premiado e reconhecido como um nome fundamental do novo teatro brasileiro.

Uma nota pessoal importante a ser mencionada é seu casamento com Helena Almeida Prado, originária das chamadas famílias "quatrocentonas". Mais do que a própria Helena, Jorge Andrade avaliava o peso dessa herança sobre vários de seus personagens: viver em função de um passado que está sendo superado por uma sociedade cada vez mais complexa e diversificada socialmente, onde o valor pessoal passou a contar mais do que sangue ou nome. Esta questão está na base das peças que escreve nos anos 50 e início dos 60, ligadas ao TBC (reduto reconhecido da elite paulista): *Pedreira das almas* (sobre a revolução de 1842, o abandono das minas esgotadas, a procura de novas terras produtivas), *A escada* (uma família decadente, velhos ainda vivendo das lembranças da corte imperial, a presença do *alter ego* Vicente), *Os ossos do Barão* (a chegada dos imigrantes italianos que conquistaram o lugar dos antigos senhores) e *Senhora na Boca do Lixo*.

Em resumo, a dramaturgia de Jorge, que começara a ganhar complexidade diante do realismo logo no princípio de sua carreira com *A moratória*⁸, viu retardado o desdobramento dessa experiência noutros textos formalmente mais ousados em função de seu relacionamento com o TBC⁹. Contudo, em meados dos anos 60, a obra ganhou maior amplitude social com *Vereda da salvação*, por um lado, e, por outro, um mergulho mais profundo na história do autor no autobiográfico *Rasto atrás*.

Vereda da salvação, estreada em 1964, marcou um ponto de viragem. A começar pelo tema: o messianismo e as peníveis condições de vida dos trabalhadores rurais (que Jorge conhecia tão bem). A peça, escrita numa linguagem inventiva e poética, é certamente seu melhor

⁵ *A Boca do Lixo* (ou Cracolândia) é uma região da cidade de São Paulo onde se encontravam as grandes residências da elite cafeeira paulista - o bairro dos Campos Eliseos de meados do século XIX - e que hoje é dominada pelo tráfico de drogas e baixo meretrício.

⁶ É preciso lembrar que Jorge Andrade escreve e reescreve este drama durante o período da ditadura militar brasileira (64/68-1980) e que teve problemas com a censura por seu ataque à Igreja e às autoridades constituídas. Em Portugal a situação repetiu-se (v. dossiê n. 8457 da Secretaria Nacional de Informação).

⁷ Artur Ramos, "Uma peça brasileira estreada em Lisboa", *Seara Nova*, Lisboa, fevereiro, 1967, pp. 59-60.

⁸ *A moratória* rivalizaria com *Vestido de noiva* como a peça que inaugura o teatro brasileiro moderno.

⁹ O Teatro Brasileiro de Comédia notabilizou-se pela renovação do teatro brasileiro em termos de encenação: presença do diretor, trabalho de grupo, renovação da interpretação, busca de uma literatura dramática de qualidade internacional.

<>

Senhora na Boca do Lixo,
de Jorge Andrade,
enc. Varela Silva,
Companhia Rey
Colaço-Robles Monteiro,
Teatro Avenida, 1967
(< Sínde Filipe
e Varela Silva;
> Amélia Rey Colaço
e Sínde Filipe),
fot. J. Marques
[Cortesia do MNT].



trabalho e uma das mais belas peças do repertório brasileiro, muito embora não tenha feito sucesso na época.

Por outro lado, em 1966 teve seu drama *Rasto atrás*, premiado e encenado pela companhia oficial então existente – o Teatro Nacional de Comédia. *Rasto atrás* é um mergulho na relação de Jorge Andrade com seu meio, sua família (seu pai especialmente) e sua vida de autor. A estrutura da peça é feita de quadros nos quais o protagonista se desdobra em quatro idades simultaneamente. Os recursos visuais significativos de luz, projeções de filmes e slides, trabalhados pelo diretor Gianni Ratto, reforçam os aspectos épicos e expressionistas da peça.

Diante das novas buscas estéticas e das difíceis condições de encenação do momento, o autor abandonou a expectativa de ser posto novamente em cena e se sentiu livre para escrever duas peças ainda mais complexas e ambiciosas: *As confrarias*, com 43 personagens, e *O sumidouro*, com quase o mesmo número. Os espaços cênicos são múltiplos (mata, corte, casa de Vicente, vila, salão do papa, etc.) e os recursos de projeções de imagens retomados. Ambas permanecem inéditas.¹⁰

Embora com esses dramas tenha posto um ponto final ao ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, a obra de Jorge Andrade não se encerrou aí. Na década de 70, ainda compôs alguns trabalhos, dos quais *Milagre na cela* é o mais significativo por denunciar a tortura e a repressão do regime militar. Ao mesmo tempo, sua produção desviou-se para a televisão, tendo escrito cerca de quatro novelas para diferentes canais. Atribui-se aos sérios aborrecimentos profissionais desse período seus problemas de saúde e falecimento em 1984.

Pelo exposto, vê-se que a obra de Jorge Andrade passou por um momento de "acomodação" depois do sucesso inicial e de retomada da experimentação depois de sua separação do grupo do TBC. E foi justamente nesse momento, quando já não tinha mais "sua casa", que Jorge Andrade viu seus textos serem montados em Portugal, especialmente por um grupo que, sob alguns aspectos, se

aproximava da linha do Teatro Brasileiro de Comédia – pelo requinte das montagens, pelo gosto da boa literatura dramática e pelo tipo de público. Se no Brasil o teatro tomava novos rumos (Teatro de Arena, Teatro Oficina, criação coletiva), perdia o pouco apoio oficial existente e isolava Jorge Andrade como autor, em Portugal ainda havia espaço para seus textos.

De alguns anos para cá, a obra de Jorge Andrade tem sido retomada no Brasil, como aconteceu com Nelson Rodrigues. Registe-se também que em 2004, em Portugal, houve a remontagem de *A escada* pelo grupo União Mucifalense. Quem sabe seja possível, a partir de um maior intercâmbio entre o teatro português e o brasileiro, que Jorge Andrade volte a interessar aos encenadores e ao público lusitano, certamente capazes de lidar com seus textos mais ambiciosos.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Jorge (1970), *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo, Perspectiva.
- AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro (2003), *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo, Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>. Acessado em 25 de maio de 2010.
- Enciclopédia Itaú de Teatro. www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro. Acessado em 25 de maio de 2010.
- SANT'ANNA, Catarina (1997), *Teatro e metalinguagem*. Cuiabá, EdUFMT.
- SANTOS, Vitor Pavão dos (org.) (1989), *A Companhia Rey Colaço Robles: 1921 - 1974: correspondência*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.
- SANTOS, Vitor Pavão dos (textos) e Margarida Palhinha (coord.) (1987), *A Companhia Rey Colaço - Robles Monteiro* (catálogo de exposição). Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

¹⁰ Em maio de 2010 o LIM CAC – Laboratório de Informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP – promoveu um encontro sobre o autor no qual o prestigiado grupo paulista TAPA realizou uma leitura dramática de *O sumidouro*.

Um festival é um festival

Em Yerevan e no Rio de Janeiro

Rui Pina Coelho

Nestes tempos de fôlegos globais torna-se cada vez mais difícil perceber o que é um festival de teatro. A uniformização de critérios de programação e modelos de criação artística têm apressado a hegemonização de um grande número de espectáculos, sobretudo os que circulam internacionalmente apresentando-se em salas e em festivais que têm programações de perfil semelhante. Assim, o teatro (ou, pelo menos, um certo teatro), de experiência local que historicamente é, tem-se tornado cada vez mais uma experiência global, instrumento e consequência do aparentemente imparável processo de globalização mundial.

A lógica primeira deste tipo de eventos seria a de possibilitar a um espectador de um determinado local a experiência de assistir a trabalhos de diferentes estéticas, naturezas, autorias e arranjos, apresentados por criadores de diferentes partes do globo, num espaço de tempo concentrado. Simultaneamente, facilitava-se o contacto entre artistas com diferentes nacionalidades, formações artísticas, crenças e cosmovisões, potenciando cruzamentos, articulações e renovações.

A lógica comercial criará, e muito legitimamente, os festivais *best-off*: ou seja, aqueles que mostram espectáculos que foram sendo reconhecidos como exemplos de qualidade ou singularidade num determinado contexto, seja ele geográfico ou temporal. Reúne-se a qualidade, visando-se premiá-la e, ao mesmo tempo, criar cânones e estabelecer fasquias estéticas. Claro que também aqui a interação entre criadores resulta em mais-valias artísticas, potenciando-se colaborações e contaminações.

Há também festivais que são epitomes de identidade cultural, numa ligação sinonímica com o local onde se desenrolam, criando autênticos fenómenos de construção identitária. São festivais que se confundem com o local que os acolhe. Estes tendem a privilegiar uma gramática específica e a incluir na sua ideia de programação espectáculos ou manifestações artísticas que alinhem na identidade do festival. E, à medida que esta identidade se vai impondo ou ganhando reputação, começam, muito naturalmente, a aparecer espectáculos com vista a poderem ser incluídos na linha de programação privilegiada pelo festival.

Há também festivais mais singulares que se organizam em torno de um só autor, de uma só companhia, de um

formato artístico, de uma tecnologia, de um género, de um tema, de uma língua, de uma região, enfim, há, como é natural, uma enorme possibilidade de modos de fazer e conceber festivais de teatro.

Esta diversidade coloca também à crítica, evidentemente, enormes desafios. Sobretudo no que diz respeito à cada vez mais frequente mobilidade e cruzamento dos espectáculos. Com efeito, há um número cada vez maior de criações que são produzidas para circuitos internacionais, ou que resultam de parcerias e co-produções com pares de várias nacionalidades, ou que envolvem várias línguas, ou que etc., etc.; por isto, se espera que também o crítico se possa mobilizar e agilizar os seus instrumentos de análise para ir ao encontro de uma realidade em permanente mutação. Este desafio é exponenciado em festivais internacionais: assim, idealmente, são aí apresentadas criações com gramáticas muito diversificadas e com recursos muito dispare a que a crítica deverá saber responder adequadamente. Contudo, também acontece o contrário: precisamente porque os espectáculos habitam cada vez mais os circuitos globais, há por vezes a tentação – por parte dos criadores – de trabalhar com gramáticas universais, convidando mais facilmente espectadores e críticos de formações, estéticas e olhares diferentes, empurrando a criação para uma linguagem supostamente global.

Por todas estas razões – e por muitas outras que me escapam aqui – é cada vez mais difícil perceber o que é um festival de teatro. Neste texto, apresento dois festivais de natureza e objectivos totalmente diferentes e que tiveram lugar em duas cidades radicalmente diferentes: Yerevan, na Arménia, e Rio de Janeiro, no Brasil.

Em Yerevan, por ocasião do XXV Congresso da Associação Internacional de Críticos de Teatro, realizado em Junho de 2010, o Sindicato Arménio dos Trabalhadores de Teatro promoveu uma "mostra de espectáculos" onde se reuniram diversos grupos arménios, em variadíssimas salas da cidade. A programação oferecia um leque diversificado de propostas: teatro de formas animadas, musicais, épicos, clássicos; Baudelaire, Michael Ende, Dürrenmat, Brecht, Gogol, Shakespeare, Sófocles – os mais reconhecíveis pelo cânone ocidental –, mas também Saroyan, Santoyan, Teggyozyan, Tigranyan, Yernjakyan. Se William Saroyan (1908-1981), autor norte-americano

<>

*Os quarenta dias de Musa**Dagh,*

de Franz Werfel,

enc. Armen Elbakyan,

Sundukyan National

Academic, 2010,

fot. [cortesia AICT].



<>

*Histórias de comboios**(Train Stories),*

de William Saroyan, adapt.

e dir. Narine Malyan,

Teatro Henrik Malyan,

2009,

fot. [cortesia AICT].



filho de emigrantes armênios, tem reputação universal, os restantes autores armênios serão menos acessíveis ao público em geral.

De entre a variedade dos espectáculos a que pudemos assistir, dois parecem dar particular conta de algumas características aglutinadoras do teatro na República da Arménia: uma tendência para o melodrama, um forte pendor moralista, predominância dos códigos naturalistas na representação, elencos numerosos e multidisciplinares, cantando e dançando com segurança, mas também uma certa fragilidade no domínio plástico e na estética geral.

Os quarenta dias de Musa Dagh, adaptado do romance homónimo do autor austríaco Franz Werfel (obra de 1933) pelo encenador Armen Elbakyan, é baseado em factos históricos. Trata da história de resistência e fuga ao exército Turco por parte dos habitantes da aldeia de Musa Dagh, durante o Genocídio arménio perpetrado pelo governo dos Jovens Turcos, que, de 1915 a 1923, terá alegadamente eliminado 1,5 milhões de cristãos armênios, uma minoria religiosa dentro do Império Otomano, um dos episódios mais negros da história, citado frequentemente como o "Holocausto esquecido". Como, ainda hoje, a Turquia recusa assumir a existência de um genocídio orquestrado, este massacre continua a suscitar ainda enormes tensões.

Por isso mesmo, o espectáculo apresentado no Sundukyan National Academic Theatre acarretava uma excitação particular. Apresentado em registo de epopeia nacionalista, visava sobretudo engajar o público num sentimento de reconhecimento, em detrimento do possível alcance artístico. Assim, é "servido" por um vasto elenco de actores de todas as idades, em registo declamatório e exagerado, num cenário bidimensional, com interiores decorados por um pretenso realismo, salpicado com alguns elementos simbólicos (tais como pedaços de linhas ferroviárias que saem das laterais). Os quadros em que se vai narrando a luta de Gabriel Bagradian – um sargento de artilharia do exército Otomano, distinguido por heroísmo

na guerra dos Balcãs de 1912 – e da sua família, que se vêem obrigada a fugir às tropas turcas, exilar-se nas montanhas e ajudar vizinhos e amigos a escapar ao avanço turco, vão-se sucedendo, numa lógica de crescente tensão, interrompida – por parte de um público cúmplice – por frequentes explosões de aplausos e ruidosas manifestações de desgosto para com as acções das personagens do exército turco. Tal empatia entre cena e plateia revelava-se sobretudo nas canções, acompanhadas em coro emocionado pelo público. Não adiantará acrescentar que os agradecimentos foram um momento de explosão de regozijo e catarse e que os actores que interpretavam as vis personagens turcas não podiam aparecer mais envergonhados. Em suma, um espectáculo que desarma qualquer aproximação distanciada.

Tal não é o caso de *Histórias de comboios (Train Stories)*, de William Saroyan, adaptado e dirigido por Narine Malyan, apresentado pelo Teatro Henrik Malyan, estreado em 2009, tendo recebido o importante prémio para o teatro arménio Artavaz (espectáculo do ano, melhor actriz e melhor actor secundário) e, em 2010, o prémio anual da Fundação Cultural Tekeyan, para a categoria de teatro. Este espectáculo é construído a partir de seis contos de Saroyan: "O barbeiro a cujo tio foi arrancada a cabeça por um tigre do circo", "Velhas instruções provincianas para um americano em viagem", "O génio", "Bitlis", "Os jogadores de ping-pong" e "História do árabe pobre e ardente". Assim, o alinhamento dramático dá conta da história do jovem Aram, que antes de embarcar numa viagem de comboio pela primeira vez na vida, é aconselhado pelo seu avô a nunca acreditar no guarda da estação, a nunca aceitar um cigarro de um desconhecido, a manter-se afastado das mulheres insinuantes e a nunca jogar cartas com três estranhos. Claro que o jovem vai falhar todas as promessas envolvendo-se numa série de pitorescas aventuras. Contudo, o tom moralista prevalecerá, sabendo o jovem preservar os costumes transmitidos pelo seu avô, os da



<
 Agosto: *Contos da emigração*, dir. Maria do Céu Guerra, A Barraca, (Adérito Lopes, Pedro Borges, Sérgio Moras, Luís Thomar, Rui Sá e Sérgio Mouta Afonso), fot. FESTLIP 2010.

ruralidade, dos bons hábitos e os da simplicidade, rejeitando a corrupção que o mundo exterior insinua. Jogado com pulsão fársica, em registo de filme mudo, com predomínio de humor físico e com personagens traçadas a grosso caricatural (os guardas, os gangsters, as raparigas, os passageiros...) o espectáculo, embora plasticamente muito deficiente, compensava em entrega, ritmo e energia por parte dos actores, sendo, a espaços, bastante contagiante.

Ambos os espectáculos parecem saber devolver ao público um retrato razoável dos valores dominantes, embrulhados num tom declaradamente moralista. Isto, como é óbvio, retira poder de confronto e desafio, mas ganha em capacidade de identificação. A história do jovem Aram é tratada como uma fábula de aprendizagem onde se reforçam os valores da comunidade e da preservação dos laços identitários. Porém, o tratamento do genocídio em *Os quarenta dias de Musa Dagh* levanta algumas questões suplementares: a linearidade com que se aborda o tema e, sobretudo, o convite à galvanização das paixões envolvidas está perigosamente perto de estratégias populistas que aportam muito pouco à discussão.

Numa outra ponta do globo, no Rio de Janeiro, de 14 a 25 de Julho de 2010, teve lugar a terceira edição de um festival de contornos absolutamente diferentes: o FESTLIP, Festival de Teatro da Língua Portuguesa, organizado pela Talu Produções, com – pela primeira vez – espectáculos de colectivos oriundos dos oito países da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, S. Tomé e Príncipe e Timor-Leste. Nas palavras de Tânia Pires, a directora geral e artística deste Festival, onde a especificidade de cada contexto cultural é tratada com singularidade, todos os participantes são “[f]ilhos de uma mesma língua, que sabem que a troca é essencial para a unificação destas culturas, sem que esta violente as características próprias de um só povo” (programa da 3ª edição do FESTLIP).

Depois de na primeira edição (2008) Portugal ter sido representado pelo Teatro da Garagem (*A hora do arco-íris*) e pelo Teatro o Bando (*Luto clandestino*), e na segunda (2009), pelos Artistas Unidos (*Uma solidão demasiado ruidosa*) e Primeiros Sintomas (*Lindos dias*), em 2010, numa edição que homenageava Maria do Céu Guerra, os representantes portugueses foram A Barraca (*Agosto: Contos da emigração*, dir. Maria do Céu Guerra), o Teatro Meridional (*Contos em Viagem: Cabo Verde*, enc. Miguel Seabra – espectáculo revelação), Trigo Limpo (*Chovem amores na rua do matador*, dir. Pompeu José) e Binólogos (*Filhas da mãe: Fantasias eróticas das mulheres portuguesas*, dir. Célia Ramos e Catarina Ascensão). De resto apresentavam-se os seguintes grupos e espectáculos: de Moçambique, a companhia de Teatro Gungu (*A demissão do só ministro*, de Gilberto Mendes) e a Companhia de Teatro Kudumba (*Só cheira a borracha*, de Cândida Bila); de Angola, a Companhia de Teatro Dadaísmo (*Olimias*, de Hilário Nelson) e Miragens Teatro (*4'30"*, de Cris Wall de Sá, enc. Walter Cristóvão); da Guiné-Bissau, o Grupo Teatro do Oprimido (*Maria, ritual das parideiras*, de Bárbara Santos e Alessandra Vanucci); do Brasil, Os Fofos Encenam (*Ferro em Brasa*, de António Sampaio, enc. Fernando Neves), Cia Novo Ato (*Drummond 4 Tempos*, de Luiz Cláudio) e Barracão Cultural (*A mulher que ri*, de Paulo Santoro, enc. Yara de Novaes); de Cabo Verde, o Centro Cultural de Mindelo (*Androginia*, de Caplan Neves); de Timor-Leste, o Grupo Arte Lorosae (*Saramau*, de Carolina Pereira Rodrigues e Milena da Silva, enc. Waldo Luna e Milena da Silva); e de São Tomé, o Grupo Fôlo Blagi (*O pagador de promessas*, dir. Izabela Brochado).

O nível artístico dos diversos grupos e espectáculos que integravam esta oferta era muito dispar. Desde colectivos com clara dimensão amadora até aqueles com certificada rotina de trabalho e com perfil internacional, a programação foi de uma grande variedade. Mas a verdade é que esta é uma das mais estruturantes características

<>

A mulher que ri,
de Paulo Santoro,
a partir Moricz Szigmund,
enc. Yara de Novaes,
Barracão Cultural, 2008
(< Plínio Soares,
Eloisa Elena
e Fernando Alves Pinto;
> Fernando Alves Pinto,
Plínio Soares
e Eloisa Elena),
fot. FESTLIP 2010.



deste festival. Há a vontade de criar uma comunidade artística em torno do Festival, promovendo aprendizagens e apressando processos de aquisição de competências pelo contacto com outros artistas mais experientes ou com metodologias diferentes. Com efeito, a programação compreende também oficinas técnicas e artísticas, bem como debates e, entre cada edição, a produção promove encontros e ateliês nos diferentes países envolvidos. Assim, havendo um núcleo de participantes que tem repetido a presença no festival, cria-se uma comunidade mais ou menos estável que vai garantindo a identidade do evento e, mais importante, que vai crescendo artisticamente com a participação no FESTLIP. Para Christina McMahon, que tem acompanhado o teatro na lusofonia, este festival é "um espaço onde artistas de três continentes podem perscrutar os mitos residuais e os enganos em torno da sua história de colonialismo, que ainda os une" (McMahon 2010: 285).

Um dos destaques desta edição foi o espectáculo d'A Barraca, *Agosto: Contos da emigração*. Sendo já um trabalho de 2007 onde se revisitava o espectáculo *Agosto: histórias de emigração*, de 1999, é dirigido por Maria do Céu Guerra a partir de textos de Ferreira de Castro, José Rodrigues Miguéis, Dias de Melo, João de Melo, Manuela Degerine e Olga Gonçalves. Trata da diáspora da emigração portuguesa dando conta de muitos dos seus destinos e razões: das Beiras, do Alentejo, dos Açores; para a América, para o Brasil, para França; mas sempre procurando a vida que não parecia possível por cá. Num tom assumidamente épico, em registo rapsódico, sucedem-se os pequenos quadros onde se retratam as partidas e as pequenas epopeias dos emigrantes. Num registo polvilhado com humor, mimam-se sotaques, costumes e cantigas. Com efeito, será mesmo a música que vai assegurando o refrão do espectáculo, com interpretações seguras e vibrantes de um repertório luso-afro-brasileiro.

Mas a pedra de toque deste espectáculo será a maneira como toda a cenografia é construída pela inventiva utilização de várias malas. Assim, carrinhas, muros, paredes, mesas, comboios, tudo é construído pela composição e junção de malas, o que, além de sinalizar as míticas "malas de cartão" da emigração portuguesa, dá a todo o espectáculo uma dinâmica extraordinária. Ainda que *Agosto* ganhasse ritmo e energia se se tivesse optado pela simultaneidade de acções (ao contrário da referida sucessão de quadros), esta é uma obra de apurada criação, na melhor tradição dos primeiros tempos d'A Barraca: popular, inventiva e interventiva.

A mulher que ri, do colectivo Barracão Cultura, de São Paulo, pela delicadeza e finura, terá sido outro dos momentos altos da programação do festival. Trata-se de

uma adaptação do conto "Sete Krajcár", do autor húngaro Moricz Szigmund (1879-1942), da responsabilidade de Paulo Santoro, e encenado por Yara de Novaes. Misturando narração e diálogo, o espectáculo trata da história de reconciliação de um escritor com o seu passado e com os seus pais, alicerçado numa dramaturgia declaradamente poética. Munido de um caderno de notas e com problemas de memória, um escritor tenta reconstruir os passos que o levaram à escrita. Para além da vida familiar, contam-se as lutas operárias, as greves, o conflito com um pai que desconfiava do comunismo, a luta pela sobrevivência de uma família proletária que investia no futuro do filho todas as esperanças de vida melhor. O pai, crucificado pelo trabalho, ia desistindo. Mas a mãe, ia rindo, mudando para sempre a maneira de o seu filho ver o mundo, empurrando-o para a escrita e para a procura de felicidade, mas afastando-o de casa. Com três interpretações deliciosas, rigorosas e tremendamente emotivas (de Eloisa Elena, Fernando Alves Pinto e Plínio Soares), o espectáculo decorria essencialmente dentro de uma caixa alcatifada (a casa da família), em tons vermelhos, quentes e seguros. Ao redor da casa, um largo quadrado de madeira, como se de um piso de tacos se tratasse, trazia para o exterior o lado de dentro da casa, revelando ao público este drama familiar. Tudo arquitectado com saber e ternura: em suma, um espectáculo de grande sensibilidade e rigor.

Estes dois eventos – a mostra de espectáculos em Yerevan e o FESTLIP no Rio de Janeiro – pela sua natureza singular ajudam a perceber a diversidade de modos de pensar os festivais. Contudo, ambos são exemplos de festivais que se constituem como fenómenos locais, radicando a sua existência na sua circunstância geográfica. Patrice Pavis vê o "moderno ressurgimento do festival sagrado" como resposta a "uma profunda necessidade de um momento e de um lugar onde um público de 'celebrantes' se encontre periodicamente para tomar a pulsação da vida teatral (...) e, mais profundamente, ter a sensação de pertencer a uma comunidade intelectual e espiritual encontrando uma forma moderna de culto e ritual" (Pavis 1999: 166). Talvez seja este o papel que estas celebrações periódicas reservam ao espectador moderno: reforçar os laços identitários de uma comunidade.

Referências bibliográficas

- McMAHON, Christina S. (2010), "Festlip 2009" (Review), *Theatre Journal*, Volume 62, Number 2, May, pp. 280-285.
PAVIS, Patrice (1999), *Dicionário de Teatro*, trad. J. Guinsbourg Et Maria Lúcia Pereira, S. Paulo, Editora Perspectiva.



<
Rei Édipo,
 de Sófocles,
 versão e encenação de
 Jorge Silva Melo,
 Teatro Nacional D. Maria II
 / Artistas Unidos, 2010
 (Diogo Infante,
 Tiago Matias,
 João Meireles,
 Pedro Luzindro,
 Cândido Ferreira
 e Pedro Lamas),
 fot. Margarida Dias.

Édipo no Teatro Nacional

Pela mão de Jorge Silva Melo

José Pedro Serra

Título: Rei Édipo (427 a.c.). *Autor:* Sófocles. *Acompanhamento dramaturgico:* José Pedro Serra. *Versão e encenação:* Jorge Silva Melo. *Cenografia e figurinos:* Rita Lopes Alves. *Música original:* Pedro Carneiro. *Espacialização e assistência musical:* André Sier. *Luz:* Pedro Domingos. *Caracterização especial:* João Prazeres. *Interpretação:* Diogo Infante, Lia Gama, Virgílio Castelo, António Simão, Cândido Ferreira, José Neves, António Banha, Pedro Gil, Américo Silva, André Patrício, Bernardo Almeida, Daniel Pinto, David Pereira Bastos, Elmano Sancho, Estêvão Antunes, Hugo Bettencourt, Hugo Samora, João Meireles, João Miguel Rodrigues, João Delgado, Joaquim Pedro, John Romão, Manuel Sá Pessoa, Miguel Telmo, Miguel Aguiar, Pedro Lamas, Pedro Luzindro, Pedro Cardoso, Pedro Mendes, Ricardo Batista, Ruben Tiago, Tiago Matias, Tiago Mateus; *as crianças:* Beatriz Lourenço e Neuza Campos / Beatriz Monteiro e Margarida Correia / Inês Antunes e Inês Constantino; *os músicos:* Ângela Carneiro, David Silva, Marco Fernandes. *Co-produção:* Teatro Nacional D. Maria II / Artistas Unidos em colaboração com a Orquestra de Câmara Portuguesa. *Local e data de estreia:* Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, Sala Garrett, 18 de Fevereiro de 2010.

A tragédia grega levanta múltiplos e difíceis problemas. Genericamente, não é difícil identificar as causas de onde tais problemas derivam: a distância cultural e religiosa existente entre a Grécia clássica e o nosso tempo; a concepção grega do espaço teatral, indissolivelmente ligado ao sentido da representação e muito diferente dos modernos espaços teatrais; a dimensão cívica e política da tragédia grega; a forte presença da retórica – nas esticomitias (diálogos intensos e de curtas falas) ou nas *rhesis* (longas tiradas das personagens) – isto é, dito de outra forma, o tipo de linguagem utilizada na tragédia. Cada um destes factores explode em inúmeras questões concretas (texto, cenário, papel do coro...) que o encenador não pode evitar e tem de resolver. Do modo como estas dificuldades se resolvem resulta a acuidade ou o falhanço da representação.

Em Fevereiro passado, pela mão de Jorge Silva Melo, o Teatro Nacional levou à cena uma versão do *Rei Édipo*

de Sófocles. Como foram, então, aí tratadas algumas das dificuldades a que atrás nos referimos? Tal pergunta coloca-nos, creio, numa ajustada perspectiva para a compreensão e para o comentário desta representação.

Começemos pelo texto que representa desde logo a dificuldade inicial. Que tipo de texto apresentar? Que tradução escolher ou que tipo de tradução forjar? Do texto de Sófocles se pode dizer o que em geral se diz de toda a poesia, que em sentido estrito é intraduzível e que toda a tradução, por melhor que seja, representa uma tentativa falhada. Do que se trata aqui, porém, não é da antiquíssima questão do *traductor traditor*, mas da escolha primeira entre mantermo-nos muito próximo do texto original, no espírito e na letra, pagando um alto preço dramático pelo rigor dessa proximidade literária, ou, ao contrário, distanciarmo-nos o suficiente do texto, sem lhe perder o pulso, de forma a reforçar a compreensão e a intensidade dramática para o espectador de hoje. Onde repousar a

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

<
Rei Édipo,
 de Sófocles,
 versão e encenação de
 Jorge Silva Melo,
 Teatro Nacional D. Maria II
 / Artistas Unidos, 2010
 (Virgílio Castelo,
 Lia Gama e Diogo Infante),
 fot. Jorge Gonçalves.



>
Rei Édipo,
 de Sófocles,
 versão e encenação de
 Jorge Silva Melo,
 Teatro Nacional D. Maria II
 / Artistas Unidos, 2010
 (Pedro Luzindro,
 Tiago Matias, Pedro Lamas
 e Pedro Gil),
 fot. Margarida Dias.



nossa lealdade última: no literal respeito ao texto, ou na inegociável atenção ao espectador a quem texto e acção se dirigem? Poder-se-ia dizer do texto apresentado por Jorge Silva Melo – não propriamente uma tradução mas uma versão ou uma conversão, como ele próprio lhe chama – que obedece a três ideias fundamentais, harmonicamente concorrentes: purificação, clarificação, intensidade dramática. Não contém, obviamente, a purificação nenhum conteúdo moral; consiste ela simplesmente na expurgação de elementos laterais e menos significativos cuja apreensão seria fácil para os cidadãos de Atenas, mas que para o público de hoje representariam um ruído dispersante. Neste caso, estão, por exemplo, referências geográficas completamente obscuras para a maioria dos espectadores de hoje. Esta eliminação de “elementos distractivos”, a que chamei purificação, concorda com a intenção de “clarificar” a acção, isto é, a de apresentar o drama na força pujante das suas tensões e dos seus múltiplos e inquietantes sentidos, sem que ao espectador seja concedido o pretexto da dormência resultante de uma alienante estranheza. Resulta a referida “clarificação” de dois factores que me parecem cruciais: em primeiro lugar, a cuidada tradução de conceitos gregos para a linguagem de hoje, de modo a que essa transposição conceptual não se erga majestosa do ponto de vista da erudição e da literatura, mas pobre do ponto de vista teatral, e, em segundo lugar, a hábil aplicação da arte da repetição. No primeiro caso, podemos citar o exemplo da noção de *miasma*. Trata-se efectivamente de um termo de grande significado na cultura grega e de importância relevante no *Rei Édipo*, uma vez que traduz a poluição que, ali nascida e ali alimentada, devasta Tebas – óbvia referência ao assassinio de Laio, ao parricídio e ao incesto. As traduções habituais e mais rigorosas para o grego *miasma* são *mancha*, *poluição* ou simplesmente *miasma*. Este, porém, é um termo difícil e “poluição” e “mancha”, nas sociedades idealmente ecológicas como as nossas, desviam-nos do sentido primeiro. Jorge Silva Melo preferiu traduzir a ideia por “limpar a terra do mal que a conspurca” tornando-a clara ao auditório, sem a desfigurar. No segundo caso, o que designei por “arte da repetição” encontra-se presente ao longo de todo o texto, quer na fala das personagens, quer na intervenção do coro (“Édipo – Pedra seria eu, / pedra, / se não tivesse piedade / desse vosso sofrimento.”; “Coro – Sofrem, sofrem os homens, / deuses. / Deuses, / tende piedade. / Estão doentes os soldados, / estão doentes os homens.”). O efeito destas repetições é imenso. De acordo com a intenção do autor, impede que nos refugiemos na pretensa doçura do verso grego, expondo-nos antes ao “ritmo martelado” de um verso que nos expõe a “melódicas

facadas”. E de modo nenhum se perdeu intensidade poética; pelo contrário, e paradoxalmente, se alguma crítica se poderia fazer, consistiria ela na afirmação de uma tal pujança lírica que pode ter esbatido a distinção entre as intervenções intrinsecamente líricas do coro e as intervenções mais prosaicas dos actores. As repetições concorrem ainda para um reforço do *pathos*, para a expressão exacerbada dos sentimentos e da gravidade da acção, fortalecendo a intensidade do drama. Desta forma, purificação, clarificação, intensidade dramática são os princípios que determinam a arquitectura deste texto. Importa, contudo, realçar, que esta versão mantém uma notável fidelidade à obra de Sófocles, na ambiguidade – talvez aporética – que a caracteriza, na força das suas inquietações não resolvidas. Exemplo claro dessa fidelidade está no modo cuidado e restrito como utiliza a categoria da “vontade” (e o verbo querer...), categoria para nós tão próxima e imediata mas de muito discutível aplicação à tragédia grega.

O coro constitui um dos maiores problemas na encenação contemporânea do teatro grego. A prova do embaraço dos encenadores em lidar com esse corpo colectivo reside no facto de não raramente em suprimirem ou o transformarem em actor entre actores, singularizando-o. Na base desta normalmente empobrecedora opção está a dificuldade em encontrar o espaço teatral apropriado para as suas movimentações (o correspondente ao grande espaço circular dos teatros gregos, designado por *orquestra*) e ainda a perda da ressonância política que o atravessa. A manifesta autoridade do coro – qualquer que seja o modo como se compreenda o seu estatuto e a sua função – vem-lhe pela ligação profunda à voz da cidade e à dimensão religiosa da *polis*, não tanto em sentido estritamente ideológico, mas como recorte do horizonte colectivo, e portanto político, fora do qual o cidadão ateniense não compreende a sua acção. Por isso o coro não é propriamente um actor, mas um comentador, um mediador do que na *skene*, na “cena”, se passa, e nas suas intervenções lateja o conflito entre o colectivo e o individual, entre os homens e os deuses. O afastamento dos deuses, a astenia da nossa vida política, bem como a perda do sentido da coisa comum tornam difícil a incorporação do coro.

Um dos aspectos interessantes desta representação reside justamente no tratamento dado ao coro. Fundamentalmente, é no espaço em frente à porta do palácio, lugar da palavra argumentativa e lugar da manifestação de medos e anseios, que o coro encontra o espaço para a expressão da sua voz colectiva. A força dramática enraiza-se, sobretudo, nesse poderoso espaço central. Todavia, o alargamento do espaço de evolução



< >

Rei Édipo,
de Sófocles,
versão e encenação de
Jorge Silva Melo,
Teatro Nacional D. Maria II
/ Artistas Unidos, 2010
(< Lia Gama;
> Diogo Infante),
fot. Jorge Gonçalves.

dos elementos do coro para as coxias laterais da plateia – curiosamente numa forma quase semi-circular –, envolvendo os espectadores, deu uma enorme profundidade e ressonância às intervenções do coro. Para isso contribuiu também, e muito, a forma ondulante das falas do coro, como se nelas se cantasse a várias vozes. Aos versos sincopados dos actores respondia uma marulhante onda de vozes. E o resultado teatral foi poderoso.

A propósito, diga-se ainda que a utilização das coxias da plateia permitiu ainda resolver um outro problema já não relacionado com o coro. Refiro-me às demoradas entradas em cena de Creonte e do pastor vindo de Corinto, cuja ilusão dramática é muito mais fácil de resolver no espaço aberto do teatro grego. Saliente-se, porém, que em nenhum momento se perdeu a noção da centralidade do espaço, tal como atrás referi. A cenografia, de resto, seguindo a tradicional presença de uma porta central, respeitou, e a meu ver bem, a tensão entre o que se dá a ver e o que se esconde, o que se passa fora do palácio e o que se passa dentro do palácio, onde Jocasta se suicida e Édipo se cega. E não é possível nem desejável escamotear esta tensão.

A representação das personagens da tragédia grega constitui para os actores uma prova de imenso risco. A provação por que passam resulta em parte do abandono em que se encontram – como alguém já disse, não se podem refugiar no cigarro, no telefone, na cadeira que puxam ou na gaveta que abrem. Mas mais difícil do que isso é encontrar o registo próprio para a manifestação das emoções e para aplicação da retórica. Um dos maiores desastres é, para mim, transformar a excêntrica e cósmica tragédia grega no drama psicológico burguês. Ora isso não aconteceu. Édipo, Jocasta e Creonte mostraram, por vezes com violência, o *pathos* que atravessa as personagens e, mau grado a retórica das longas tiradas e das esticomitias, Diogo Infante, Lia Gama e Virgílio Castelo não perderam de vista a gravidade dos seus papéis. Dir-se-ia que os seus

lamentos e as suas cóleras não se transformaram em desabafos ou em irritações porque nunca se centraram em si próprios, desligados dos deuses e do destino (recorde-se a fala de Édipo cego ou a silenciosa saída de cena, imediatamente antes do suicídio de Jocasta). A intervenção do mensageiro (António Banha) deve também ser referida. É muito ingrata a representação do mensageiro. Personagem indispensável para o espectador fazer a ligação entre o que vê e o que se não vê, a verdade é que as intervenções do mensageiro parecem muitas vezes metidas à força, formalmente irrelevantes e até prejudiciais ao *pathos* trágico. Deve, porém, dizer-se, que, neste caso, a intervenção do mensageiro foi plenamente conseguida, de modo nenhum quebrando o ritmo da acção e contribuindo até para a intensificação da emoção trágica.

Na saudável austeridade do movimento dos actores, um gesto me pareceu deslocado. Refiro-me ao beijo trocado por Jocasta e Édipo no momento em que as inquietações pareciam poder dissolver-se. Para a minha sensibilidade, esse beijo de recorte não propriamente erótico mas nascido de uma habitualidade conjugal introduz uma nota de familiaridade, de banalidade quotidiana e doméstica, dissonante da gravidade cósmica da acção. Se bem entendi, Jorge Silva Melo deixou os actores agirem, respeitando neste caso a naturalidade de um impulso que os guiou. Pergunto-me, porém, se este gesto não é demasiado familiar, enfraquecendo até a dimensão da questão sexual que os une.

Ainda duas palavras. Uma respeitante aos figurinos. Interessante e conseguida a mistura entre os modernos fatos e o manto antigo de Édipo, apontando para uma fértil mistura de tempos.

Apropriada, muito apropriada me pareceu a música de Pedro Carneiro. Desconhecendo como era a música (e a dança...) na tragédia grega, e não procurando por isso imitar nada, a percussão foi boa escolha e o resultado foi forte. Tocou ao ritmo da mão criadora de Jorge Silva Melo.

>
La mujer de la lágrima,
 de Elena Córdoba,
 Citemor / 32º Festival de
 Montemor-o-velho,
 Teatro Esthér de Carvalho,
 2010 (María José Pire
 e Elena Córdoba),
 fot. Susana Paiva/Citemor.



A poética anatómica dos corpos de Elena Córdoba

Vanessa Lourenço

Título: La mujer de la lágrima. «Siete piezas macabras»: vídeo de Sylvia Calle. «Danzas macabras»: Elena Córdoba e María José Pire. *Textos em vídeo:* San Juan de la Cruz "Cántico espiritual" e Alain "Sobre la imaginación". *Iluminação:* Carlos Marquerie. *Música:* György Ligeti. *Desenho de projecção:* Ramón Diago. *Fotografia:* Rafael Gavalle. *Apoio:* Instituto Cervantes (Madrid e Paris) e Ministerio de Asuntos Exteriores. *Local e data de estreia:* Teatro Esthér de Carvalho, Montemor-o-velho, 5 de Agosto de 2010.

Título: Todo lo que se mueve está vivo. *Direcção:* Elena Córdoba. *Bailarinas:* Camille Hanson, Carme Torrent e Getsemani de San Marcos. *Iluminação:* Carlos Marquerie. *Fotografia:* Rafael Gavalle. *Assistente de direcção e cronista:* Fernando Molina. *Local e data de estreia:* Espaço Mota-Engil/Real Estate, Montemor-o-velho, 12 Agosto de 2010. *Obra criada no âmbito de ETC – Espacio de Teatro Contemporáneo da Sala Cuarta Pared (Madrid).*

Título: Expulsadas del Paraíso. *Bailarinas:* Montse Penela, Camille Hanson e Elena Córdoba. *Iluminação:* Carlos Marquerie. *Direcção:* Elena Córdoba. *Assistente de direcção:* María José Pire. *Agradecimento especial:* Professor Cristóbal Pera. *Obra financiada por:* Comunidad de Madrid. *Co-produção:* Citemor. *Local e data de estreia:* Espaço Mota-Engil/Real Estate, Montemor-o-velho, 12 de Agosto de 2010.

O Festival Citemor, em Montemor-o-Velho, teve este ano a sua 32ª edição. Trata-se de um evento com longa tradição no panorama teatral português, detendo um papel assinalável no campo da experimentação e das residências criativas. Centramos sobretudo a nossa atenção no percurso de Elena Córdoba, uma criadora já com historial em Montemor. Esta é também uma das linhas de acção que vem conferindo identidade ao evento de Montemor-o-Velho: a estratégia de programação permite-nos o acompanhamento crítico do percurso de um artista ao longo do tempo e contribui em simultâneo para a visibilidade de novos projectos.

De regresso após 4 anos, Elena Córdoba apresenta-nos agora *La mujer de la lágrima*, *Todo lo que se mueve está vivo* e *Expulsadas del Paraíso* – tendo esta última

criação resultado de uma residência de criação. Além destes espectáculos, tivemos ocasião de assistir à exibição de um conjunto de vídeos intitulado *Museus do silêncio*, elaborados em parceria com a realizadora Sylvia Calle, justamente sobre os museus de anatomia em França, Itália e nos Institutos de Anatomia da Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra. Estas obras têm vindo a coincidir numa linha de trabalho que a autora reúne sob o nome de *Anatomia poética*, um projecto de cariz experimental de que se ocupa há já alguns anos.

Abrindo um caminho sobre a percepção do corpo e do sentir, exibindo a corporeidade mais absoluta com manifesta sensibilidade poética, Córdoba procura o limite dos músculos e da vida, os contornos da forma, revelando assim o reverso da sua experiência e das suas vivências.

Vanessa Lourenço
 é licenciada em Estudos
 Artísticos pela
 Faculdade de Letras da
 Universidade de
 Coimbra.



<
*Todo lo que se mueve
 está vivo,*
 de Elena Córdoba,
 Citemor / 32º Festival de
 Montemor-o-velho,
 Espaço Mota-Engil/Real
 Estate, 2010
 (Camille Hanson
 e Getsemaní de San
 Marcos),
 fot. Susana Paiva/Citemor.

Partimos fundamentalmente de um discurso sobre a representação e sobre as formas da percepção. O que observamos evidencia o desejo de um diálogo entre a realidade e a imaginação, expondo a dualidade entre o objecto mais físico e o modo como percebemos o mundo ou como este nos é dado a conhecer.

Nesta poética anatómica questiona-se a fronteira entre o concreto e o sensível; caminham lado a lado os textos científicos e a linguagem poética, as figuras anatómicas e os corpos em cena. O que será mais verdadeiro? Em que plano co-existem os corpos de cera que vemos representados e o corpo das *performers*? O espectador pode relacionar-se com a dança, os textos e os vídeos, sendo convocado para uma investigação que mobiliza tanto o abstracto como o sensível. Não sendo uma autora que faça da tecnologia pretexto para um manifesto multimédia em palco, utiliza ainda assim, com simplicidade notável, diversos modelos de registo do real, para aí investir uma espécie de meta-comentário sobre a representação e a percepção.

Em *La mujer de la lágrima* temos já os indícios disto mesmo na figura anatómica que inspira a peça: um busto de mulher com apenas metade do rosto a chorar uma lágrima. Nesta criação, Córdoba partilha o palco com outra mulher, María José Pire, explicitando também assim a dualidade heterónima presente em todo o espectáculo. A figura melancólica composta de cera expõe a dicotomia entre o corpo irreal e a emotividade da lágrima que nos implica e sensibiliza. Num dos vídeos projectados, uma voz masculina verbaliza esse prenúncio: "A visão de uma ferida horrível altera o rosto do espectador e esse rosto, por sua vez, anuncia o horrível e toca o diafragma do espectador, antes mesmo que este último dê conta do que o outro vê". É como que uma chamada de atenção, que se transforma em dúvida inquietante: Elena relaciona e faz sentir a dor como problema do corpo de que nós próprios dispomos. A dada altura recria uma série de

movimentos, imitando a pose de bonecos anatómicos, enquanto Pire dissectiona cuidadosamente um pedaço de carne ao fundo do palco. É quase impossível dissociar estas duas acções, que constituem o momento decisivo da obra, iluminando os trabalhos que se seguem. Como essas figuras anatómicas, Elena Córdoba levanta as camadas da pele enquanto camadas de sentimentos, para mostrar em palco o interior que tentamos esquecer, o tempo que passa aos nossos olhos e através dos nossos sentidos.

Cada uma das três criações pede ao público que recorde e reflecta sobre as constantes da vida.

Córdoba demarca a anatomia com sensualidade e com uma gestualidade própria. Mais do que o gesto do dia-a-dia, sugere-nos o movimento invisível que nos move e que tendemos a esquecer no ruído quotidiano. *Todo lo que se mueve está vivo* realiza-se num armazém de obras, vazio e cinzento, nos arredores de Montemor-o-Velho.

O silêncio e o frio propiciam um ambiente único, que se cola perfeitamente à geometria da peça, aos corpos que a habitam. Uma única luz sobre o corpo branco, em cuecas, é elevado lentamente pelos pés, ficando pendurado de costas para o público. Aquela estrutura óssea, vincada na pele que se reflecte em branco acinzentado e frio, surge-nos com uma aura quase religiosa. A luz inicial diminui então de intensidade, aparecendo um segundo foco sobre uma segunda *performer* que desce o top, também de costas: contorce o braço, a omoplata, o ombro, o cotovelo, o pulso e a mão. O corpo mostra-se e experimenta-se como anatomia, exercício duplicado pelo que se encontra pendurado no início, contorcendo-se, demarcando várias partes dos braços e das costas, modelando carne e emoções.

Os dois corpos passam a interagir, abraçando-se. Apoiando-se no outro, procuram tensões, delicadeza, emoções. Beijam-se e recriam uma espécie de *Pietà*: a *performer* que se encontra pendurada, agora a um nível

>
Expulsadas del Paraíso,
 de Elena Córdoba,
 Citemor / 32º Festival de
 Montemor-o-velho,
 Espaço Mota-
 Engil/Real Estate, 2010
 (Montse Penela),
 fot. Susana Paiva/Citemor.



mais baixo, quase que se coloca no colo da sua companheira, numa relação de confiança, de força, resistência e balanço. Leia-se a autora, no blogue associado ao trabalho *Anatomia poética*:

Trabajo a partir de la resistencia que encuentro en los movimientos...(.)
 Como si me fuera ejercitando para encontrarlas sensuales, como si fueran a ser mis compañeras de baile.

Em *Expulsadas del Paraíso* esta temática continua em evidência, agora servindo o ventre, as ancas, as entranhas... Duas atrizes em palco, sob luzes vermelhas, delimitando geometricamente retângulos e janelas *voyeristas*, como quadros luminosos, vitrinas nas quais as duas mulheres expõem o corpo como numa exposição anatómica. Uma bailarina vai empilhando tijolos no chão, enquanto estende as suas pernas afastadas sobre eles; força a elasticidade e o equilíbrio. A outra dança sobre a estrutura das suas ancas, das suas junções, levantando uma perna, deslocando-a até ao máximo da sua capacidade. Estas peças desenham os contornos de morfologias, lembrando a certa altura a intensidade dos corpos expostos na obra de Egon Schielle: a fisicalidade angular cruza-se com a insinuação voluptuosa.

Como temos vindo a observar, os movimentos das bailarinas são como que auto-suficientes e celebram a fisiologia dos corpos através da potência dos músculos, da visibilidade das vértebras e dos ossos. Denotando a sua delicadeza estranha e algo de ironia, Elena Córdoba cria um momento singular quando coloca uma bailarina a beber água agitando o corpo frente a um microfone, deixando o público ouvir o próprio ruído da digestão. Os sons interiores servem nestas criações como um guia entre o temor e a beleza da carnalidade do ser. Já em *La mujer de la lágrima* Elena e Maria José Pire, sentadas frente ao público, se haviam encontrado em transe excessivo, num instante em que os corpos se derretem e

se prendem à vida. Córdoba sonoriza frequentemente, geme, busca ar e engasga-se em murmúrios interiores. Trata-se de um som quase gutural, com origem no interior mais profundo.

Ao colocar o acto de comer, a digestão e o respirar em palco, Elena tenta chegar através da exploração da fisiologia à respiração mais profunda e invisível do corpo. O acto de tocar e explorar o corpo adquire uma tonalidade ritualista, como que transpondo para a cena a aura reveladora dos museus anatómicos. Desde o princípio do espectáculo *La mujer de la lágrima*, uma placa de cera derrete lentamente para o chão sobre um suporte aquecido por velas. O som gotejante ecoa e, ao escorrer segundo a segundo, a cera solidifica de novo, até ser mais tarde preciosamente colada ao tronco nu de Córdoba e de Pire. Desta forma criam-se padrões anatómicos: cada uma constrói um mapa sobre o seu rosto, seio, pescoço, tronco e ventre. Cada uma é metade da outra; cada uma verte a lágrima da figura de cera que acima descrevemos. Ambas as figuras actuam também como bonecos anatómicos diante de nós, denunciando a vida que se esvai no "museu" da vida; por isso ouvimos um som de fundo, imitando os passos e as falas no museu. Córdoba e Pire viram os bonecos de cera, os seus corpos abertos e expostos. O público vê agora uma réplica na pele de ambas.

Em *Expulsadas del Paraíso*, Elena entra em cena, despe-se sob uma luz verde, contrastando com o ambiente quente que a precede. Despe-se lentamente, com o olhar intenso que tínhamos visto em *La mujer de la lágrima*, quando foca o público no início quase em transe. Cria-se assim um momento perturbante, frio e desprovido de qualquer impulso sexual. Elena Córdoba olha o público e activa cada um dos seus músculos. Não há pressa, o olhar surge perdido e determinado ao mesmo tempo. Não há prazer naquilo que se toca, apenas o silêncio, a lentidão da morte anunciada. E no entanto sobra uma delicadeza rara, bem como um questionamento inquietante.

Exercícios de coralidade

A APCT em Guimarães

Rui Pina Coelho e Rita Martins



<

Centro Cultural Vila Flor,
Guimarães.

Visando contrariar o progressivo – e visível – desaparecimento da crítica de teatro nos órgãos de comunicação generalistas e estimular a criação de pólos regionais de críticos atentos à actividade teatral de todo o país, a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro implementou, em 2010, a realização de Seminários para Novos Críticos. A primeira edição decorreu no âmbito dos Festivais Gil Vicente, em Guimarães, sob orientação de Rita Martins e Rui Pina Coelho, de 10 a 13 de Junho de 2010, tirando partido da diversidade e da qualidade geral da programação.

O modelo, inspirado nos Seminários Internacionais para Novos Críticos promovidos pela Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT), baseia-se essencialmente no visionamento e na análise de espectáculos. A discussão sobre cada um dos espectáculos serve para exercitar os instrumentos específicos de análise

dos diferentes componentes da cena, visando uma justa adequação aos espectáculos em questão. Estes Seminários são também um lugar para discutir o papel da crítica e as suas razões históricas, bem como para experimentar a escrita de textos críticos com vista à sua publicação.

Os participantes, jovens críticos, jornalistas, estudantes de teatro e de artes performativas – oriundos de Lisboa, Guimarães e Coimbra –, assistiram aos espectáculos *Uma família portuguesa*, enc. Cristina Carvalhal (Teatro Aberto/SPA), *Ivanov*, enc. Tónan Quito (Truta), *Han Shot First*, de Diogo Bento e Inês Vaz, e *Hedda Gabler*, enc. Bruno Bravo (Primeiros Sintomas), tendo tido oportunidade de interpelar criadores e programadores, tais como Cristina Carvalhal, Teresa Faria, João Pedro Vaz, Marcos Barbosa (Teatro Oficina) e José Bastos (Centro Cultural Vila Flor). Aqui publicamos alguns dos textos resultantes deste Seminário.

Rita Martins

é crítica de teatro e investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa. Publicou em 2007 um estudo sobre *Raul Brandão: Do texto à cena e*, em 2006, uma *Introdução e Notas ao Teatro completo de D. João da Câmara*, na Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

>

v

Uma família portuguesa,
de Filomena Oliveira
e Miguel Real,
enc. Cristina Carvalho,
SPAutores/
Teatro Aberto, 2010
(> João Maria Pinto;
v Teresa Faria),
fot. CCVF.



Titulo: Uma família portuguesa. Texto: Filomena Oliveira e Miguel Real. Dramaturgia e encenação: Cristina Carvalho. Música: João Gil. Cenário: Ana Vaz. Figurinos: Ana Vaz e Maria Gonzaga. Luz: Melim Teixeira. Apoio ao movimento: Margarida Gonçalves. Interpretação: Bruno Simões, Carlos Malvarez, João Maria Pinto, Luísa Salgueiro, Teresa Faria. Produção: SPAutores/ Teatro Aberto. Local e data de apresentação nos Festivais Gil Vicente: Pequeno Auditório, Centro Cultural Vila Flor, 10 de Junho 2010.

Teatro de reconhecimento

Susana Chicó¹

¹ Susana Chicó frequenta o Mestrado em Estudos de Teatro na FLUL e trabalha em investigação no Chapitô.

No convencionado Dia de Portugal, os Festivais Gil Vicente, em Guimarães, apresentaram um espectáculo castiço. *Uma família portuguesa*, de Filomena Oliveira e Miguel Real, encenado por Cristina Carvalho, é um retrato frenético, carinhoso e parodicamente "coitadista" das famílias nacionais.

O cenário caótico de Ana Vaz suga imediatamente o espectador para a casa da viúva portuguesa. Há centenas de objectos a atafalhar o palco: um altar a Fátima, incontáveis bibelôs de loiça, penicos, gaiolas, estendal, lençóis, televisões estragadas, poltronas velhas e dezenas de jornais empilhados. Encurralada neste ambiente bafiento, vive uma alvoroçada família afectivamente centrada numa avó esclerosada. As personagens são esmagadas por

rançosas memórias familiares e fantasmas nacionais: um avô falecido tem ainda lugar à mesa, o saudosismo fascista afirma-se na senilidade da avó, o pai revive os traumas da guerra colonial e as desilusões políticas do 25 de Abril, e é ainda marcado o escapismo gastronómico nas ansiadas patuscadas com camarão-miúdo.

O notável elenco (José Maria Pinto, Luísa Salgueiro, Bruno Simões, Carlos Malvarez e Teresa Faria) cumpre as tarefas quotidianas a uma velocidade alucinante ao ritmo físico do *slapstick*, concedendo ao espectáculo uma respiração, ou antes, uma hiperventilação ansiosa que grita uma cultura do desenrascanço. A musicar esta farsa trágica está o incontornável fado e o clássico *E depois do adeus* de Paulo de Carvalho, que fecha este espectáculo com uma nota tragicómica.

Satiriza-se aqui a lamúria portuguesa, mas reivindica-se a identificação e a compreensão no frenesim afectivo que é sempre bem-intencionado embora provisório e incompetente, um penso rápido para problemas de acumulação geracional. Já diziam os romanos que aqui vive um povo que não se governa nem se deixa governar. A encenação de Cristina Carvalhal destila precisamente este espírito nacional que vive da solução de última hora, da espiritualidade vã, da desresponsabilização e do queixume, registando-se na cómica aceleração interpretativa e na claustrofobia cénica uma observação desesperante: a constante desorganização nacional.

Uma família portuguesa é teatro pavloviano, é um excelente teatro de reconhecimento, repleto de lugares comuns, que identificam a nossa nação. Só falta mesmo o cheiro a mofo e a naftalina para activarmos a saudade e a ilusão de um futuro melhor.

Uma família bem portuguesa

José Alves de Carvalho²

O espectáculo apresenta-nos uma família onde três gerações coabitam na casa que receberam do patriarca. A velha Isaura (Teresa Faria), que julga o marido ainda vivo; "janta" e "dorme" com ele para desespero da nora (Luísa Salgueiro), que não se consegue afirmar perante aquele fantasma. José (João Maria Pinto), o marido reformado, é um antigo combatente em África e, acima de tudo, um homem derrotado. Foi defender a pátria e acabou por perder os seus ideais. E os filhos, que não têm vida própria, ameaçam sair de casa, mas nunca o fazem. A excepção chama-se Joana, a filha ausente que, para sua desgraça, rompe com a barreira do espaço familiar, mas acaba por morrer na sequência de um aborto.

São várias as histórias possíveis, mas nenhuma delas nos é contada em particular. São antes maneiras de convocar temas como a guerra colonial, o "chico-espertismo" ou a devoção a Nossa Senhora de Fátima. No cenário de Ana Vaz encontramos um sem número de objectos reconhecíveis (porque comuns a tantas casas portuguesas). Excessivo, o espaço cénico não é mais do que uma imensa barreira que aquela família não é capaz

ou não quer transpor. Sendo exíguo e labiríntico este espaço, não impede que as personagens se movimentem com destreza e à vontade naquele que pode ser considerado o habitat natural de muitas famílias portuguesas.

Assim, as sequelas da guerra colonial ou a falta de dinheiro, afinal de contas, mais não são do que a desgraça daquela família que, ainda assim, nos é apresentada em tom de comédia. No fim, ainda que pelo pior dos motivos (a morte de um filho), aquela família parece libertar-se de todos os fantasmas. Mas a sensação que fica é de que raramente consegue ir para onde quer que seja. Em *Uma família portuguesa* parece que, por muitos obstáculos que se tirem do caminho, nunca se consegue sair do mesmo sítio.

Uma família portuguesa, com certeza

Stat Miller³

No dia da comemoração da Nação assistimos à última criação artística de Cristina Carvalhal: *Uma família portuguesa*. A narrativa, as personagens e o cenário em que estas se movimentam são reconhecidamente nacionais. As referências musicais, plásticas e temáticas da segunda metade do século XX convocam um imaginário com o qual (quase) todos os portugueses se identificam. Num ambiente doméstico atafalhado de bibelôs, o espectáculo abarca as permanentes discussões desta família constituída por três gerações: os problemas do cancro, a fervorosa crença religiosa, as discussões entre nora e sogra, os filhos que tardam em sair de casa depois de já adultos, o aborto, os traumas advindos das guerras coloniais e o fantasma do fascismo.

O que surge em cena é o contexto luso em tom cómico ritmado e extremamente coreografado, envolvendo os actores que habitam esse espaço de memória e contemporaneidade. A empatia que estabelecemos com o espectáculo resulta da moldura estética *made in Portugal*, que investe num trabalho aprofundado de reflexão e exposição particularizada em múltiplos elementos cénicos. Estes correriam o risco de serem apenas um *cliché* ou uma imagem superficial de uma família portuguesa, mas a inteligência do espectáculo encontra-se precisamente nesse limbo entre o reconhecível e caricatural e o mais particularizado e profundo.

Com um trabalho artístico de uma beleza metafórica e poética, Cristina Carvalhal evoca em palco o Portugal de hoje e entramos todos juntos em cena com esta família portuguesa, que tem, com certeza, um pouco de todos nós.

Uma sucessão de espectros

Samuel Silva⁴

Começa com uma luz ténue. A história desta família portuguesa – que podia ser a nossa – é uma sucessão de espectros: a guerra colonial e Fátima; a política e o dinheiro; o aborto e a doença. É uma narrativa desconfortavelmente familiar. Somos convidados a entrar numa casa cheia de tralha. É este o cenário: uma espécie de campo arqueológico

² José Alves de Carvalho, licenciado em Comunicação Social pela Escola Superior de Jornalismo do Porto, é jornalista e editor do jornal *Entre Margens* e ex-director de Informação na Rádio Universitária do Minho.

³ Stat Miller frequenta o Mestrado de Teatro, especialização em Encenação, na ESTC.

⁴ Samuel Silva é jornalista, colaborando com regularidade no jornal *Público* e no semanário *O Povo de Guimarães*, onde se tem dedicado sobretudo à cultura.

das memórias desta família. E sentimo-nos tão aconchegados na proximidade dos referentes culturais que o cenário e os figurinos convocam, como desconcertados por nos revermos naquele sofrimento.

O espectáculo encenado por Cristina Carvalho estica a corda até quase a fazer partir. Porque tememos que o tom cómico adoptado termine num humor revisteiro, ou que as personagens deixem resvalar a sua tipificação numa caricatura descarnada. Mas esse limite nunca é ultrapassado. O melhor exemplo é a sobriedade com que

esta tragédia familiar é resolvida, sem cair em excesso melodramático: um quase-bailado que fecha o espectáculo pinta de vermelho aquele mundo de sombras.

Este é, por isso, um produto de um certo momento português em que reviver o passado é uma urgência. Mas não é já dolorosa, como para aquelas personagens, mas catártica, como se precisássemos de viver o sofrimento deles para os podermos esquecer. O mérito da equipa de Cristina Carvalho está em ter sido capaz de o fazer de forma elegante.

>
Ivanov,
de Anton Tchekov,
dir. art. Tónan Quito,
Truta, 2010
(Paula Diogo
e Pedro Lacerda),
fot. CCVF.



Titulo: Ivanov. Texto: Anton Tchekov. Tradução: José Sinde Filipe (revista por Luís Lima Barreto). Direcção artística: Tónan Quito. Direcção musical: Melech Mechaya. Cenografia: F. Ribeiro. Figurinos: Ana Limpinho. Desenho de luz: Daniel Worm d'Assumpção. Interpretação: António Fonseca, Carla Galvão, Carla Maciel, João Pedro Vaz, Joaquim Horta, Paula Diogo, Pedro Lacerda, Raul Oliveira, Rita Durão, Sílvia Filipe e Tónan Quito. Músicos: Francisco Caiado, João Graça, João Novais, Miguel Veríssimo. Produção: Truta, Teatro Maria Matos. Local e data de apresentação nos Festivais Gil Vicente: Grande Auditório, Centro Cultural Vila Flor, 11 de Junho 2010.

Uma súplica de talentos individuais em prol de um espectáculo colectivo

Jorge Geraldo⁵

O mais recente trabalho do colectivo Truta, *Ivanov*, de Anton Tchekov, surge numa lógica de validação artística e num recuperar de um texto clássico bastante pertinente. O espectáculo anda em torno de Nicolai Ivanov, um homem desprovido de esperança e ambição, um espectro errante, amarrado a um casamento que o entedia, mesmo que este seja limitado por um claro prazo de validade, já que à sua esposa tuberculosa não resta muito tempo de vida. O tédio em que Ivanov se vê mergulhado é uma constante, algo transversal a todos os personagens, que procuram vários subterfúgios para a fuga ao real. Todos eles procuram o

que não podem ter, seja uma vida facilitada pelo dinheiro, por negociatas, um amor impossível, um casamento por conveniência ou a simples coragem para se libertarem do que os oprime.

Há contudo, um constante sentimento festivo, bem transmitido pela presença dos músicos em palco, a banda Melech Mechaya: um violino, uma guitarra, um contrabaixo, um clarinete e percussão. A pândega é selvática, é uma falsa alegria que mascara o real com o propósito de fugir à melancolia dominante. Aponta-se para uma realidade onde aos vinte anos se é herói, e aos trinta não se é nada, encarando-se o insucesso como a perdição de uma existência vazia. O que domina é o sentimento de recusa constante da felicidade – onde o amor é válido – parecendo,

⁵ Jorge Geraldo, licenciado em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, está a terminar a sua tese de Mestrado na mesma área.



antes, que o mais importante é a festa, e onde tudo parece precipitar a queda, o infortúnio e o desencanto.

O espectáculo assenta essencialmente no seu talentoso elenco, com prestações muito válidas, com pouca repercussão na problemática/enigmática falta de direcção artística, onde o espaço amplo – apenas povoado por mesas, cadeiras, um piano, um relógio e um cão de loiça – acaba por ser meramente acessório, ou poderá ser muito mais. Claramente com uma viagem bem definida, mas um destino ainda algo nublado.

Não posso esquecer a pistola: é com ela que se inicia o espectáculo e é com ela que termina, num fechar de ciclo inevitável, onde o encanto se torna uma realidade, onde os ponteiros do relógio se detêm finalmente. O colectivo Truta consegue um bom *Ivanov* com uma saudável dissonância entre o cómico e o trágico, onde os elementos são marcados por um fatalismo ao qual é impossível escapar.

Ivanov

José Alves de Carvalho

Esta é uma segunda incursão da Associação Cultural Truta por um texto clássico. Neste caso, *Ivanov*, de Anton Tchekov, com direcção artística de Tónan Quito, apresentado no âmbito dos Festivais Gil Vicente (Guimarães).

Ivanov, um proprietário rural endividado e – pior do que isso – incapaz de reagir, é aqui materializado por um apático Pedro Lacerda, sem que se consiga perceber se o registo abona mais a favor da personagem ou a desfavor do intérprete. Um anti-herói, como é descrito no programa do espectáculo, a braços com uma esposa, Anna Petrovna (Rita Durão), que já não ama e que, mesmo sabendo que sofre de tuberculose, nada faz para a salvar. Não abdica, ainda assim, de frequentar as festas na casa dos Lebedev, por onde se passeia uma série de personagens, excessivas na forma de estar, mas nem por isso menos desgraçadas

e mesquinhas. E depois há o médico de Anna: figura que se passeia pelo centro do palco e que surge aos olhos do público de forma enigmática. Mesmo cheio de princípios e encarnando a verdade, o médico, interpretado por Raul Oliveira, é de um aborrecimento tal que cria mais antipatia no público do que o contrário. Este – o público – querará estar do lado da farra.

Com uma solução cénica reduzida ao mínimo e eficaz na transição que é feita do espaço de trabalho de Ivanov para o da festa do seu casamento com Sacha, o tom do espectáculo é dado, primeiro, pelo conde e tio de Ivanov (António Fonseca) e depois pelo pai de Sacha (João Pedro Vaz). São eles que nos fazem rir ao longo do espectáculo, convocando-nos para a farra que se instala no palco, ampliada ainda com a entrada em cena de um grupo de músicos.

Escrita em finais de século XIX, este *Ivanov*, levado à cena pela Truta, surge sem tempo. Mérito, por um lado, do próprio Nicolai Ivanov – personagem intemporal na sua incapacidade de reagir –, e da actualização da linguagem que, no entanto, não encontra paralelo no guarda-roupa datado da maioria das personagens.

Ivanov resulta assim num espectáculo cativante, apesar do desequilíbrio do colectivo de actores e do seu – menos feliz – processo de actualização.

Revisitar Ivanov

Hélder Wasterlain⁶

Escrito em 1887, *Ivanov* foi o primeiro texto dramático do autor russo a ser encenado. Apesar de na altura não ter recebido as melhores críticas, e de o próprio autor ter ficado um pouco desiludido com a forma como os actores o interpretaram, obrigando-o a reescrevê-lo, *Ivanov* é um texto cuja temática ainda hoje merece a nossa reflexão. Nicolai Ivanov (Pedro Lacerda) é um poeta perdido, desorientado e deprimido. Com 35 anos, a sua vida está à beira de um precipício. Entre a incapacidade de agir e a vontade de mudar vai um passo. Um passo que nem Ivanov nem as restantes personagens são capazes de dar, porque a mudança não é exterior, mas interior, e esta exige outras forças, outros homens e mulheres que não estes. No final, só Ivanov muda, mas muda para sempre.

Uma aura de tédio e fracasso transparece deste texto, contaminando inclusivamente as opções cénicas propostas. Um cenário despido e desértico, como se não tivesse havido vontade de fazer mais, povoado por objectos simples: um piano de cauda, marco distintivo de uma certa burguesia; um pano creme, semelhante a papel de parede, como pano de fundo e com um relógio pregado a meio a marcar um tempo muito particular; um inusitado cão de loiça, mais algumas mesas e cadeiras. Ou seja, sóbrio como o deserto.

Sob a direcção artística de Tónan Quito, a adaptação de *Ivanov* acaba por salientar dois aspectos: coerência e inteligência. Aliando momentos de muita comicidade com momentos de um silêncio inquietante e desconfortável,

<

Ivanov,

de Anton Tchekov,

dir. art. Tónan Quito,

Truta, 2010

(Pedro Lacerda

e Rita Durão),

fol. CCVF.

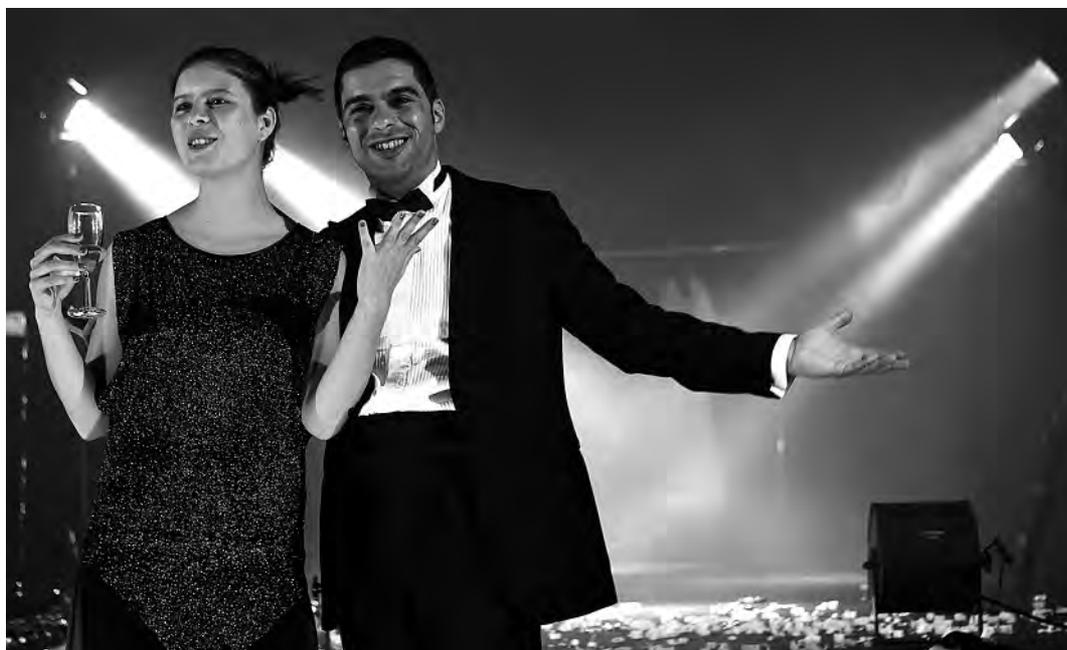
⁶ Hélder Wasterlain frequenta o 3º ano de Teatro, Ramo Dramaturgia na ESTC, e é dramaturgo e fundador do grupo ÉSÓFACHADA.

a falência humana, que está a ser representada, nunca resvala para uma catártica tragédia. Tudo é leve para que o texto assuma o seu peso e inquietação.

Destaque para o elenco: maioritariamente jovem, de grande qualidade, servindo o texto de forma simples e eficaz. Nota-se, no entanto, alguma ausência de direcção de actores, que sem surpresas apenas reafirmam a qualidade demonstrada noutros trabalhos. A individualidade afirma-se, mas o sentido de grupo dilui-se.

Fundada em 2003, a Associação Cultural Truta pauta-se pela vontade de explorar vários discursos e linguagens artísticas. A escolha de autores incontornáveis para a história do teatro poderá ser um caminho para este grupo e sobretudo para uma nova geração de espectadores que espera sempre a marca da contemporaneidade nestas revisitações.

>
Han Shot First,
 de Diogo Bento e Inês Vaz,
 2010
 (Inês Vaz e Diogo Bento),
 fot. CCVF.



Título: Han Shot First. Criação e Interpretação: Diogo Bento e Inês Vaz. Figurinos: Dino Alves. Fotografia e Imagem gráfica: Alípio Padilha. Produção: Diogo Bento e Inês Vaz, Teatro da Garagem. Local e data de apresentação nos Festivais Gil Vicente: Café Concerto, Centro Cultural Vila Flor, 11 de Junho 2010.

Apresentação das estrelas Stat Miller

Inês Vaz e Diogo Bento, vestidos de gala, são os anfitriões da *vernissage*. Distribuem vinho, morangos, chocolates e biscoitos aos convidados nesta que consideram ser uma inauguração. Em discurso directo com o público, apresentam-se num exercício de *marketing* de si próprios enquanto artistas e das suas capacidades de intérpretes. O que vemos em cena são eles, os actores, "Diogo e Inês" ou "Inês e Diogo", como preferirem, eles mesmos, e "mais um bocadinho". Não existem personagens: os dois discursam na primeira pessoa sobre os inícios, desde o início do mundo ao seu próprio início enquanto criadores. Falam da dificuldade dos princípios, das pressões sentidas e da dificuldade da profissão de actor. Fugindo à pretensão de querer criar qualquer espécie de ilusão dramática no espectador, o esqueleto cénico visível (telão de projecção, figurinos, máquina de fumo, máquina de espuma), traduz

a proposta do exercício: *Han Shot First* constitui-se como um momento cénico demonstrativo da capacidade destes actores em se exibirem e auto-promoverem, manipulando, sem esconder, os diversos truques cénicos.

Todo o exercício cénico, marcado por um tom irónico e sarcástico, se apresenta como uma *Guerra das (futuras) estrelas*, saga da qual os dois actores retiram o título para esta sua apresentação. É importante ter a coragem de dar o primeiro tiro, o primeiro passo e assumir esse risco de imediato. Han dispara primeiro, e esse acto é indubitável e absolutamente definidor do carácter desta personagem na narrativa dramática que daí decorre. O primeiro tiro, o primeiro passo é, sem dúvida, importante, pois é partir dele que nos lançamos no percurso da nossa própria narrativa.

O discurso auto referencial do diálogo dos actores e os próprios dispositivos cénicos revelam uma inteligente forma artística de brincar com o público, de produzir

espectáculo e de reclamar uma identidade criativa livre de pressões externas e procedimentos *standard*. Questionando as categorias e as temáticas de criação nas artes performativas, estes dois actores produzem a publicidade a si próprios, fazendo disso o espectáculo que publicita o próximo espectáculo e que será, mais uma vez, ele próprio, a publicidade aos dois actores que acabámos de ver em cena. Numa circularidade recorrente e infinita de um processo de experimentação artístico, em contacto directo com o público, *Han Shot First* manifesta-se como *happening*, privilegiando a relação com o público, uma vez que, em última análise, é esta relação com o espectador que determina o percurso do actor após o seu *first shot*.

Potencial é espectáculo!

Susana Chicó

À uma da manhã do penúltimo dia dos Festivais Gil Vicente, entramos no café-concerto do Centro Cultural Vila Flor onde decorre uma aparente inauguração com direito a beberete, salgadinhos e fotógrafo. Diogo Bento e Inês Vaz recebem os convidados de *smoking* e vestido de gala e, enquanto distribuem champanhe ao público, ouve-se uma contagem decrescente para o começo do espectáculo, que assim permanece durante uma hora, em constante recomeço. Inês Vaz e Diogo Bento propõem uma reflexão sobre o projecto, o arranque, e as primeiras vezes. O espectáculo é auto-reflexivo, explicativo e vagamente existencialista: se transforma todos os elementos de produção cénica e administrativa numa via temática dentro da qual os dois jovens criadores expõem ao público a sua condição artística iniciante numa espécie de apresentação oral (projectam-se PowerPoints onde figuram os seus currículos e a proposta aos apoios pontuais da DGArtes), é também sugerida uma reflexão existencial com narrações sobre o princípio e a origem, que passam pela teoria do Big Bang, pelo mito de Prometeu, e pela música *We've Got Tonight*, de Bob Seger e Sheena Easton, numa apologia *pop* ao momento efémero do espectáculo que os dois actores consideram estar a "encher de significação".

Diogo Bento e Inês Vaz não criam personagens. Apresentam-se como eles próprios, "e mais um bocadinho", pois é no ligeiro exagero que consiste a sua teatralidade. Mudam de roupa várias vezes, propondo, em figurinos bizarros e incompletos, um esboço, um início, que nunca

se desenvolve nem se conclui. O espaço cénico é também incompleto. É um híbrido criado entre os bastidores e a ribalta, compondo-se por um *charriô* com figurinos, uma tela para projecção, máquinas de fumo e vento, projectores, e logótipos das instituições que apoiaram esta criação. Todos estes elementos são inventariados e explicados ao público nesta acção oca, e, talvez por isso, tão cativante.

Os dois actores, ligados ao Teatro Praga, bebem da influência estética auto-reflexiva e auto-irónica que caracteriza este grupo, mas depuram, com uma sobriedade notável, as referências histórico-filosóficas que os Praga tendem a ostentar de forma caótica e rebuscada. Este espectáculo celebra o potencial, e marca a importância da reacção e do recomeço, com uma comicidade leve e festiva. Aqui, louva-se o princípio como impulso intuitivo de sobrevivência, não sendo necessário um desenvolvimento, apenas um arranque.

A procura de significação ou a redundância do nada?

Jorge Geraldo

Uma recepção de luxo, com champanhe, morangos e afins. Dois anfitriões vestidos de gala, com um ar extremamente afável e simpático recebem-nos no "seu" espaço e convidam-nos a sentar, avisam-nos que o espectáculo está prestes a começar. Na verdade todo este aparato é já parte da encenação.

O espectáculo *Han Shot First* parte do trabalho de dois actores, Diogo Bento e Inês Vaz, que se propõem analisar a sequência de *Star Wars*, que George Lucas achou por bem alterar ao fim de 20 anos. No entanto, essa proposta surge envolta em discussões, músicas e deliberações sobre o que faz alguém agir. Propõem-se "encher de significação" o bocado que passam ali frente ao público, mas divergem nessa procura, iludindo-nos de forma hábil. Como a obra de Lucas, esta *performance* ultrapassa o espectáculo sendo em tudo um *show*, uma festividade, quase uma celebração.

A passagem por leitura de teatro, a clara aproximação ao cinema, os *medleys* musicais, assim como a utilização de diversos suportes como o vídeo, o fogo-de-artifício, não esquecendo a espuma, tudo serve para enriquecer o espectáculo, que não se deixa estrangular pelo espaço. Trata-se de uma obsessão com a escolha, uma obsessão pelo pormenor que, descontextualizado, perde a sua importância, ou mesmo a razão de existir.

O tom jocoso é pautado com algumas gargalhadas, muito boa disposição, mas parece claramente um espectáculo onde quem faz se diverte e se envolve muito mais do que quem vê. Há uma certa estranheza, um jogo de expectativas que parece nunca conseguir ir ao nosso encontro, ficando no entremeio, alheando-nos dos seus propósitos.

Não deixa de ser uma iniciativa de valor, com uma dupla jovem, arrojada e capaz, que utiliza tudo em prol do seu espectáculo, enviando-nos inclusive as suas saudações provenientes do passado, no momento mais delicioso do espectáculo.

>
Hedda Gabler,
 de Henrik Ibsen,
 enc. Bruno Bravo,
 Primeiros Sintomas, 2009
 (Anabela Brígida,
 Sandra Faleiro
 e Gonçalo Amorim),
 fot. CCVF.



Titulo: Hedda Gabler. Texto: Henrik Ibsen. Tradução: João Paulo Esteves da Silva e Miguel Castro Caldas. Dramaturgia: Miguel Castro Caldas. Encenação: Bruno Bravo. Cenário: Stéphane Alberto. Figurinos: Ana Teresa Castelo. Desenho de luz: José Manuel Rodrigues. Interpretação: Anabela Brígida, Bruno Simões, David Almeida, Gonçalo Amorim, Inês Pereira, Sandra Faleiro, Raquel Dias. Produção: Primeiros Sintomas, Galeria Zé dos Bois. Local e data de apresentação nos Festivais Gil Vicente: Pequeno Auditório, Centro Cultural Vila Flor, 12 de Junho 2010.

Sem data Jorge Geraldo

O grupo Primeiros Sintomas surge aqui com *Hedda Gabler*, peça de Ibsen, numa clara aposta nos textos clássicos para experimentar o realismo, procurando novas direcções, de forma desafiante. Hedda é casada com Tesman, um casamento marcado pela falta de cumplicidade e pela manipulação e domínio maquiavélico de Hedda. Esta domina todas as personagens ao longo do espectáculo, manipulando-as a seu belo prazer, levando mesmo Lovborg, o mais dominado por Hedda, a cometer suicídio. No espectáculo ambos os actores vestem de negro, revelando a negra proximidade entre eles. O cenário é dominado por um sofá vermelho, em posição central, onde decorre a maior parte da acção, delimitando também a separação

entre os diferentes espaços. Os adereços parcos, umas cadeiras, uma mesa, um candeeiro e um quadro, compõem o cenário de casa dos Tesman. Apesar de os actores já estarem em palco quando o público entra – e Lovborg sai mesmo da plateia para o palco – criando uma certa ligação com o espectador, a verdade é que a rigidez de movimentos e de *performances* rapidamente acabam por nos distanciar novamente da acção cénica. O início do espectáculo, quando as didascálias são lidas por uma das personagens, transporta-nos para o texto de Ibsen, estabelecendo uma ligação com o texto original. O lado perverso e tenebroso de todas as personagens, autênticos abismos de terror, acaba por ser a nota dominante de todo o espectáculo, onde uma modesta Hedda acaba por parecer – mas nunca chega a ser – aquela mulher, aquela... Hedda.

Festival de performance e Artes da Terra

Escrita na Paisagem 2010

Christine Zurbach

1. **Título: *À transparência*.** Encenação: Joana Craveiro (dir.). Co-criação, escrita e interpretação: Margarida Alegria, Kalinde Braga, Henrique Calado, Tânia Dias, Rubi Girão, Ana Lopes, Cláudia Miriam, Daniel Moutinho, Diana Pires, Cristina Rodrigues, Marcília Rodrigues, Joana Velez, Theo Zachmann, do 3º Ano do curso de Teatro da Universidade de Évora. Iluminação: Paulo Ramos, Joana Craveiro. Produção: Escrita na Paisagem. Local e data de apresentação: Antiga Fábrica dos Leões, Universidade de Évora, 2 e 3 de Julho 2010.

2. **Título: *Ópera dos cinco €*.** Autor: Regina Guimarães. Encenação e cenografia: Igor Gandra. Luz: TdF e Gil Rovisco. Figurinos: Diana Regal. Movimento: Carla Veloso. Marionetas: Júlio Alves. Direcção de Montagem: Virgínia Moreira. Interpretação: António Oliveira, Igor Gandra, José Pedro Ferraz, Julieta Rodrigues, Rodrigo Malvar e Rosário Costa; participação especial de Carlota e Matilde. Produção: Teatro de Ferro. Co-produção: Teatro de Ferro, Teatro do Frio, Radar 360, Festival Escrita na Paisagem, FIMP – Festival Internacional de Marionetas do Porto e Teatro Nacional São João. Local e data de apresentação: Jardim do Chão das Canas (frente ao Teatro Garcia de Resende), Évora, 7 e 8 de Julho de 2010.

3. **Título: *A comissão*.** Autor: Ana Vitorino e Carlos Costa. Direcção: Ana Vitorino e Carlos Costa. Colaboração na Dramaturgia: Nuno Casimiro. Banda sonora original e sonoplastia: João Martins. Figurinos e adereços: Inês de Carvalho. Luz: José Carlos Gomes. Infografismo e audiovisuais: João Martins / entropiadesign. Interpretação: Ana Vitorino, Carlos Costa, Pedro Carreira e ainda Joana Neto e Luís Ribeiro. Com a participação especial (em vídeo) de Nuno Casimiro, João Teixeira Lopes, José Pinto da Costa, Miguel Guedes, Alice Costa, Carolina Gomes, Raquel Carreira, Ana Azevedo, João Martins e José Carlos Gomes. Produção: Visões Úteis. Local e data de apresentação: Sala de reuniões do Hotel D. Fernando, Évora, 15 de Julho de 2010.

4. **Título: *Chegadas*.** Autoria e dramaturgia: Teatro do Vestido. Direcção: Joana Craveiro. Assistente de encenação: Lara Portela. Instalação: Gonçalo Alegria. Criação e interpretação: Gonçalo Alegria, Joana Craveiro, Rosinda Costa e Inês Rosado. Produção: Sandra Carneiro. Co-produção: Escrita na Paisagem. Apoio: REFER / CP, Comboios de Portugal; Sociedade Guilherme Cossoul. Residência artística: 15 a 28 de Agosto. Local e data de apresentação: Estação Ferroviária de Évora, 28 de Agosto de 2010.

5. **Título: *Cartas telegramas e postais*.** Texto e direcção artística: Maria Gil. Interpretação: Maria Gil, Gisella Mendonza e Mónica FryCová. Produção: Teatro do Silêncio. Co-produção: ZDB e Teatro Aveirense. Apoio: REAL, Livraria Trama e Editora Elefante Azul Clarinho. Residência artística: 9 a 12 de Setembro, Arraiolos. Local e data de apresentação: Cine-Teatro de Arraiolos, 12 de Setembro de 2010.

6. **Título: *Memória de uma amnésia*.** Curso ministrado por: Eric de Sarría e Nancy Ruzek, da Companhia Phillippe Genty. Local: Antiga Fábrica dos Leões, Universidade de Évora. Formandos e intérpretes: Ana Luzia Cavaco, André Pedro Roussel, Daniel Moutinho, Deniz Passos, Eleonora Marzani, Jeannine Nobre Trévidic, Luísa Gonçalves, Márcio Pereira, Miguel Sopas, Patrick Murys, Nuno Felipe Silvestre, Vanda Rodrigues, Sabahat Özgüler Vorontsova. Local e data de apresentação: Antiga Fábrica dos Leões, Universidade de Évora, 13 de Agosto de 2010.

Tendo como director artístico e de programação José Alberto Ferreira, o Festival Escrita na Paisagem conta com várias parcerias, nomeadamente do Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora. Para a sua edição de 2010, o tema escolhido foi o *re:play* – as estratégias de re:petição, re:invenção e re:criação como motor da criação contemporânea. É nesse contexto que artistas convidados apresentaram entre Julho e Setembro projectos de teatro ou foram chamados a concretizar projectos de formação nessa área.

1. *À transparência*.

Uma das características da oferta de formação teatral implementada em 1996 na Universidade de Évora consistiu, ao longo das várias edições do curso, no convite regular dirigido a artistas chamados para assegurarem a

coordenação do projecto teatral dos alunos do 3º ano da Licenciatura em Teatro. No ano de 2010, foi a vez de Joana Craveiro, directora da companhia do Teatro do Vestido, que construiu com o grupo dos finalistas um espectáculo pautado pelas opções estéticas que tem vindo a seguir no seu percurso de criadora: presença acarinhada do texto, de autores de ficção ou não, ou pedaços discursivos inventados por quem os vai dizer; intensidade das imagens, das sonoridades e das vozes nas palavras ditas. Cruzando as potencialidades com as fragilidades dos seus jovens intérpretes, propôs-lhes um quadro criativo experimental, desafiando-os para a construção de um belíssimo objecto-espectáculo em torno do tema da edição de 2010 do Festival Escrita na Paisagem, tendo "como ponto de partida, a fotografia, o acto de fotografar, a memória, a prática autobiográfica no contexto performativo e o mapear da

>
Ópera dos cinco €,
 de Regina Guimarães,
 enc. Igor Gandra,
 Teatro de Ferro, 2010,
 fot. © Arquivo do Festival
 Escrita na Paisagem.



< >
A comissão,
 autoria e dir. de
 Ana Vitorino
 e Carlos Costa,
 Visões Úteis, 2010
 (< Ana Vitorino, Carlos
 Costa, Pedro Carreira;
 > Pedro Carreira),
 fot. © Arquivo do Festival
 Escrita na Paisagem.



cidade"¹. O universo secreto de cada um dos treze alunos, da sua relação comovente com o tempo e a memória, encontrou no percurso aberto para o espectador dentro de diversos espaços vazios da antiga fábrica dos Leões, sede do Departamento de Artes Cénicas, a intimidade necessária para fazer surgir esse duplo retrato, irrepetível porque fugaz, do actor enquanto jovem, ainda em busca de si próprio e do seu lugar para pertencer.

2. *Ópera dos cinco* €.

Hoje já é (re)conhecida a dimensão experimental da prática do artista marionetista Igor Gandra que, num campo ainda em construção no plano nacional, prossegue um trabalho de grande qualidade capaz de dar ao teatro de marionetas e objectos um rosto único, concretizado em linguagens diversas que convergem para criações inovadoras de natureza multidisciplinar. O público do Festival Escrita na Paisagem já teve a oportunidade de partilhar com o encenador e actor Igor Gandra, em 2009, na apresentação da bela e comovente obra para uma marioneta e um actor – significativamente intitulada *dura dita dura* –, a importância do não-apagamento da memória do passado. A peça parte de um texto de Regina Guimarães, autora que também assina a obra *Ópera dos cinco* €, estreada no Festival este

verão, com um texto e canções marcados por uma escrita poética, algo rebuscada, que se articulam em torno de um fio condutor parente das preocupações de natureza artística, mas também política, que acompanham o trabalho de Igor Gandra. Desta vez, as personagens são artistas saltimbancos, migrantes ou nómadas, propõem ao público que reúnem num dispositivo instalado numa praça, ao ar livre, "uma outra maneira de estarmos juntos". As citações entre aspas são retiradas do desdobrável publicado pelo Festival Escrita na Paisagem. Em moldes mais complexos na medida em que nele concorrem várias artes, o espectáculo é assegurado por três grupos que se associaram para "experimentar formas alternativas de produção e as suas relações com os processos criativos". Indispensável para o conjunto da proposta, a música é tratada numa versão de "ensaio de banda-de-garagem experimental" fazendo assim jus ao título subjacente a esta ópera *re:convertida* a partir da *Ópera dos três vinténs* de Brecht, numa versão de "ópera de arte total *low cost*". Mas também integra o circo, o teatro de marionetas, juntamente com artes visuais associadas ao teatro como a luz e os figurinos, aqui muito cuidados e com uma presença autónoma enquanto criações artísticas de grande justeza. O resultado é conseguido e prova com subtilidade que é

¹ In programa *Escrita na Paisagem*, 2010, p.7.



<
Chegadas,
 criação de Teatro do
 Vestido,
 dir. Joana Craveiro,
 Teatro do Vestido, 2010
 (Joana Craveiro, Inês
 Rosado e Rosinda Costa),
 fot. © Arquivo do Festival
 Escrita na Paisagem.

possível ao teatro mais empenhado na inovação formal prosseguir num caminho discursivo crítico, credível e eficaz. Acrescentando-se uma beleza particular que a noite eborense permitiu completar.

3. A comissão.

O espectáculo *A comissão* é interpretado com um humor brilhante, perfeitamente doseado, entre a sátira impiedosa e o absurdo enquanto fonte de cómico, por três actores talentosos, que manipulam imagens gastas de reuniões formatadas num modelo banalizado, protagonizadas por seres engravatados munidos de computadores e pastas de executivos, donos de uma linguagem tecnologicizada e trapaceira... Os protocolos das reuniões e os regimentos das assembleias, o atraso, o convidado que não vem, a cerimónia da leitura da acta, a apresentação começada em português e que derrapa para o inglês como se se tratasse de um desvario repentino, a votação falsificada graças a regras criadas *ad hoc* para obter o pretendido apesar de derrotado, todas essas figuras que o espectador não pode deixar de (re)conhecer, são citadas e tratadas ao longo do espectáculo como se fossem acções-rituais, passos obrigatórios de uma vida artificial, ficcionada por seres-marionetas de competência duvidosa. Nessa exposição progressiva do seu ridículo, o espectador não pode deixar de se sentir vingado de certos tigres de papel e do seu poder sem importância. O riso suscitado cumpre aqui uma função catártica e confirma-se como o instrumento crítico por excelência, legitimamente presente na tradição e na actualidade do teatro, porque apenas ele permite mostrar o verdadeiro rosto das relações humanas na nossa sociedade tão invadida e contaminada pela certeza das tecnologias... Assim, no final, o champanhe partilhado com o espectador (outro ritual imprescindível...) deixa uma nota desarmante e algo ambígua: não seremos todos nós cúmplices de tais ficções, como aquela que acabou de ser tão empenhadamente desmistificada no palco?

4. *Chegadas*.

A estação ferroviária de Évora, hoje fechada e destinada a ser demolida, foi o local escolhido por Joana Craveiro para estrear a sua última criação que, com o título *Chegadas*, representa mais uma etapa do projecto que desenvolve numa residência artística iniciada em 2009 no quadro do Festival Escrita na Paisagem. Partir, permanecer, chegar: são os verbos que fundamentam a pesquisa do Teatro do Vestido nos materiais essencialmente literários que dão corpo ao seu trabalho criativo. Mas é a partir de um confronto com o acto de "chegar" que construíram o espectáculo do presente ano. No espaço múltiplo de uma estação centenária, na entrada e na zona da bilheteira, no cais ou na plataforma entre as vias, ou no outro espaço indefinido situado antes e depois da paragem na estação, três actrizes, com roupas de viajantes, várias malas de viagem, uma bicicleta e, sobretudo, textos de ficcionistas, antropólogos ou viajantes, dizem palavras que documentam a experiência e o significado da chegada, a sensação ressentida e inscrita no corpo de quem descobre um lugar novo. Mas o maior segredo do espectáculo, e que faz da experiência um momento conseguido de comunicação teatral, está inscrito na relação subtil e muitas vezes divertida, feita da conjugação de uma proximidade familiar com uma vontade de surpreender, que as actrizes estabelecem com o espectador. E deste modo, no ambiente morno de uma noite de verão alentejano, no lusco-fusco de qualquer estação à noite, qualquer um dos presentes não pôde evitar o confronto com a complexidade dos sentimentos que envolveram todas as chegadas que já viveu e que (erradamente) julgava esquecidas.

5. *Cartas telegramas e postais*.

O Teatro do Silêncio é um colectivo transdisciplinar fundado em 2004. No contexto do Festival, recorreu a três actrizes, entre as quais a directora artística Maria Gil, para construir um espectáculo-performance que implica directamente os

<>

Cartas, telegramas e postais,
criação e dir. de Maria Gil,
Teatro do Silêncio, 2010
(Gisella Mendonza),
fot. © Arquivo do Festival
Escrita na Paisagem.



>

Memória de uma amnésia,
criação e dir. de
Eric de Sarria
e Nancy Rusek,
Cie. Philippe Genty, 2010
(Eleonora Marzani,
Jeannine Trévidic
e Sabahat Passos),
fot. © Arquivo do Festival
Escrita na Paisagem.



espectadores, guiando-os num misterioso percurso pela vila de Arraiolos, começado no hall do teatro cuja sala apenas atravessaram juntos para desaguarem na sombra de um pátio, e depois numa loja de tecidos e botões cuja dona (verdadeira) leu uma carta de Benjamin, de onde saíram de novo para a rua acabando por ouvir a última carta num pequeno jardim. Em cada momento e espaço, repetiu-se a mesma acção: a leitura de uma carta recebida por aquele que a lê, pedindo auxílio ou abrigo, enviada por um emissor perseguido, em perigo de vida. A carta enquanto objecto que vai rareando hoje reconquista neste espectáculo todo o seu valor íntimo e pessoal, a tal ponto que, no desfecho, cabe ao espectador passar também a integrar a proposta de espectáculo criada por Maria Gil a partir de cartas que recebeu efectivamente de remetentes anónimos, que convidou a escrever-lhe. É com uma carta de resposta que fechará dentro do sobrescrito que lhe foi entregue no início do espectáculo com uma esferográfica azul que, no final do percurso, o espectador passa para um universo em que constrói o seu próprio modo de existir enquanto ser capaz de construir a sua própria ficção.

6. Memória de uma amnésia.

Integrado na Escola de Verão do Festival Escrita na Paisagem, o espectáculo *Souvenir de uma amnésia* é também a designação do tema que lançou e estruturou o processo de trabalho técnico e criativo desenvolvido pelos

participantes desta primeira edição da oferta de cursos intensivos em teatro de marionetas organizada em colaboração com o Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora. Orientado pelos artistas Eric de Sarria e Nancy Ruzek, dois elementos da Companhia Phillippe Genty com experiência no campo da formação, o projecto foi construído tendo em conta as opções artísticas dessa companhia, hoje reconhecida como uma das mais importantes a nível mundial. A tipologia dos exercícios e das linguagens abordadas incidiu na problemática multidisciplinar do teatro de marionetas contemporâneo, que procura articular corpo e objecto, explorar matérias/materiais e sensações, pôr em diálogo o corpo e a memória para que o intérprete possa aprofundar um trabalho aturado sobre si próprio, enquanto ponto de partida para a construção de um objecto artístico centrado no apuramento das potencialidades da linguagem visual do teatro. Com textos surgindo de vez em quando, discretamente inseridos em cenas também carregadas de comicidade subtil, o espectáculo final, que pode ser considerado como uma aposta ganha tendo em conta o curto tempo de preparação, foi recebido pelos espectadores com uma atenção generosa, que só pode acontecer quando a autenticidade e a sinceridade do artista são expostas enquanto desafio para uma participação *outra*, mais comovida e menos racional, ou seja mais aberta para o sonho e o devaneio a que cada um tem direito.



<

O senhor Puntila e o seu criado Matti, de Bertolt Brecht, enc. João Lourenço, Novo Grupo/Teatro Aberto, 2010 (Miguel Guilherme e Sérgio Praia), fot. João Lourenço.

As razões da arte maior *Puntila e o seu criado Matti*

Maria Helena Serôdio

Título: O senhor Puntila e o seu criado Matti (1940). *Autor:* Bertolt Brecht. *Versão:* João Lourenço e Vera San Payo de Lemos. *Dramaturgia:* Vera San Payo de Lemos. *Encenação e realização vídeo:* João Lourenço. *Música:* Mazgani. *Cenário:* António Casimiro e João Lourenço. *Figurinos:* Bernardo Monteiro. *Coreografia:* Cláudia Nóvoa. *Supervisão audiovisual:* Aurélio Vasques. *Luz:* Melim Teixeira. *Interpretação:* Miguel Guilherme, Sérgio Praia, Sofia de Portugal, Rui Morisson, Francisco Pestana, Cristóvão Campos, Sara Cipriano, Mafalda Luis de Castro, Patrícia André, Cátia Ribeiro, Carlos Malvarez e Carlos Pisco. *Músicos:* João Fernandez (guitarra e voz), Miguel Tapadas (Piano e acordeão), Vasco Sousa (Contrabaixo e baixo acústico). *Produção:* Novo Grupo/Teatro Aberto. *Local e data de estreia:* Teatro Aberto, Lisboa, 15 de Outubro de 2010.

Há uma sólida dimensão de saber – literário, cultural, artístico, social, humano – integrado nesta nova criação do Novo Grupo/Teatro Aberto que lhe garante uma respiração extraordinária. Converte-se com o conceito de “trabalho” que Brecht soube enunciar teoricamente e pôr em prática de forma fulgurante no teatro que, de forma inteligente, ousada e sensível, foi criando. E essa dimensão do trabalho concita, naturalmente, a irritação – (a)social – de quem acha que tudo surge por obra de um só (seja ele artista, funcionário, cientista ou político) e se afadiga a “denunciar” – por exemplo no caso de Brecht – as “autorias” que o dramaturgo sonheou às mulheres com quem trabalhou na escrita de peças. E por aí se esquece – porque politicamente neste caso isso pode render – que o teatro é seguramente a arte mais colectiva que existe, quer entendendo-a na sua dimensão antropológica, quer reportando-a à prática cultural e social que em palco a configura e engrandece. E esquece ainda que, mesmo naquele que é o *locus classicus* da representação literária do individualismo burguês – o romance de Daniel Defoe,

Robinson Crusoe (1719) –, se regista que a sua vida solitária na ilha não prescindiu das ferramentas e outros despojos (resultantes do trabalho de muitos) que o herói pôde resgatar do barco afundado (para já não invocar o trabalho posterior do indígena Sexta-Feira que ele toma por criado).

É certo que esta peça de Brecht se inspirou numa outra – *Princesa da serradura* – da escritora e destacada intelectual finlandesa de esquerda Hella Wuolijoki, em cuja propriedade – Marlebäck – Brecht se acolheu com a família e com a secretária Margareta Steffin no Verão de 1940, durante parte do seu exílio (tendo passado antes pela Dinamarca e Suécia). Escrita nos anos trinta, a peça de Hella W. era uma comédia popular que seguia os cânones convencionais e que acabou por ser refeita por intervenção de Brecht: primeiro, num trabalho conjunto com a própria Hella (que a queria apresentar a um concurso da Associação de Dramaturgos Finlandeses que, de resto, não ganhou); posteriormente, incorporando já questões políticas e opções estéticas claramente brechtianas que, mais tarde – quando politicamente lhe foi possível fazê-lo¹ –, o levaram a

¹ Como podemos ler no – como sempre, excelente – programa do espectáculo (p. 12), Brecht assina – de comum acordo com a escritora – um contrato em que será ela, com pseudónimo, que assinaria contratos desta peça enquanto ele estivesse inibido de o fazer na Alemanha, e quando a peça tem a sua estreia mundial em 1948 em Zurique, com encenação de Brecht, quem a assina é Kurt Hirschfeld, uma vez que BB não possuía licença de trabalho na Suíça.

<>

O senhor Puntila e o seu criado Matti, de Bertolt Brecht, enc. João Lourenço, Novo Grupo/Teatro Aberto, 2010 (< Sofia de Portugal e Sérgio Praia; > Patrícia André, Sérgio Praia, Mafalda Luís de Castro e Sara Cipriano), fot. João Lourenço.



registar a peça como de sua autoria individual (apenas uma nota referia Hella Wuolijoki como "fonte", aspecto que a magoou, mas que não a impediu de com ele se reconciliar em Berlim, quando foi ver a peça encenada, em 1950). De facto, integrando algumas historietas e aspectos do enredo da obra de Hella W., a peça de Brecht é radicalmente outra coisa: ao nível da estrutura, passou dos "clássicos" 4 actos a 9 cenas; e, no que diz respeito à definição social e ideológica, substituiu a romântica ideia do engenheiro que se disfarça de motorista para estar perto de Eva – a filha de Puntila –, para a definição de um verdadeiro proletário que está consciente da sua origem social e revela uma invulgar clarividência política. É justamente na análise impiedosa da oposição patrão vs assalariado – feita, aliás, com uma graça, leveza e ironia (não isenta de emoção) extraordinárias – que reside o fulgor maior desta representação.

Dois momentos fulcrais revelam-se determinantes nessa análise: a definição da marca ideológica do patrão de encontro a uma inversão do que se entende por "excentricidade" ou fora do seu "centro" social (numa explosão de graça e humanidade), e na brilhante cena da "praça de jorna" (no espectáculo referida ao termo menos marcado de "praça do trabalho"). No primeiro caso, é na embriaguez – quando está "fora de si" – que Puntila é amável e generoso, e considera estar "na plena posse das [suas] faculdades mentais" com o "domínio absoluto sobre todos os [seus] sentidos"; e é quando está sóbrio – ocupando o seu "lugar ideológico" – que Puntila, como ele próprio reconhece quando confraterniza com o criado/motorista, "[desce] pura e simplesmente ao nível do animal, da besta".

A "praça do trabalho" constitui um momento carismático do que pode ser o brechtianismo em teatro: tornando os espectadores figurantes – como eventuais trabalhadores que, ansiosos e amargurados, esperam ser contratados – e opondo as investidas do patrão, com todos os tiques do explorador impiedoso, aos comentários de profunda comisseração do criado/motorista. É e nesta combustão vibrátil de crueldade e solidariedade – entre o soco no estômago e a ternura de uma compaixão – que reconhecemos o valor artístico de Brecht e a sua admirável recriação neste espectáculo.

De facto, nesta produção do Novo Grupo/Teatro Aberto em torno do cómico Puntila "bipolar", há uma hábil conjugação de saberes já bem testados em palco: o do domínio da tradução e dramaturgia brechtianas (por Vera San Payo de Lemos), o da competência de pôr em cena Brecht (por parte de João Lourenço²), o do apurado domínio oficial da construção de cenografias (de António Casimiro e João Lourenço), o da exuberância interpretativa de Miguel

Guilherme, com um percurso teatral muito variado, e tão à-vontade na interpretação de textos clássicos, quanto na criação – em palco e na televisão – de figuras cómicas, desde a mais elaborada sofisticação literária ao riso mais apalhaçado. Seria, porém, injusto não referir a afinação do trabalho cénico de todos os outros actores, com visível destaque ainda para o brilho interpretativo de Sérgio Prata e de Sofia de Portugal. Cruza-se ainda com estes saberes teatrais o valor artístico incontestado (mesmo no plano internacional) do português-iraniano Mazgani que assina a música e que assegura, pelos instrumentistas João Fernandez (também cantor), Miguel Tapadas e Vasco Sousa, intervenções admiráveis ao longo do espectáculo.

Na montagem de todas estas competências – e por força de um projecto claro de teatro popular por parte de Brecht – o espectáculo em cena no Teatro Aberto tornou-se um extraordinário êxito artístico. E não deixa de nos fazer recordar – aos que, por razões da vida mais longa, o terão visto – o que foi o êxito de *O círculo de giz caucasiano*, só que, curiosamente, em respirações políticas bem diversas: diferentemente do que pode ter sido, então, a sintonia com a afirmação das forças progressistas em 1976, é agora a vontade de perceber o que correu e corre mal quando se sonha igualizar a humanidade – num mundo em que o processo de produção opõe padrões a assalariados –, por mais bondade e generosidade que possam respirar as propostas políticas da intervenção militante de esquerda.

O trabalho dramaturgíco levou a uma versão que diminuiu figuras e conversas, introduziu um poema e uma canção que Brecht escrevera noutros sítios, refez as falas das raparigas para se adequarem a canções (musicadas em jeito de "tango" finlandês), mas – acima de tudo – permitiu a intromissão de uma outra forma musical que não a partitura de Paul Dessau. E, de facto, essa reinvenção revela-se de importância decisiva ao longo de todo o espectáculo, mas com uma coda final que é de uma elevação artística soberba e rara.

Na definição cenográfica, alia-se a referência quer à floresta finlandesa, quer à presença (e odor) das bétulas – que Brecht repetidamente invoca no seu diário – com a operacionalidade de um conjunto de estrados em madeira que, deslocados de forma eficiente, vão criando espaços de representação que ora celebram a ideia de chão onde se sentam ou dançam as figuras populares, ora se retraem para fazer surgir uma belíssima casa de sauna ou a sala da festa do noivado, ora ainda se redimensionam para figurarem uma espécie de anfiteatro que deixa – nos bordos laterais e do fundo do palco – espaço para aparecimentos e desaparecimentos fabulosos: são as

² Na sua longa carreira de encenador contam-se as seguintes recriações das peças de Brecht: *As espingardas da mãe Carrar* (1975), *O círculo de giz caucasiano* (1976), *Baal* (1980) – quando pela primeira vez se cruza com Vera San Payo de Lemos –, *A boa pessoa de Setzuan* (1984), *Ascensão e queda da cidade de Mahagony* (1985), *Mãe Coragem e os seus filhos* (1986), *A ópera de três vinténs* (1992 e 2005), *Galileu* (2006). Para informação mais pormenorizada ver na CETbase, do Centro de Estudos de Teatro, a sua ficha individual: <http://www.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=369>



<

O senhor Puntila e o seu criado Matti, de Bertolt Brecht, enc. João Lourenço, Novo Grupo/ Teatro Aberto, 2010 (Patrícia André, Mafalda Luis de Castro, Sara Cipriano), fot. João Lourenço.

"noivas" de Puntila a saltarem – positivamente – para o "buraco" e a cena das muitas garrafas em grades (iluminadas de forma magnífica) no momento em que Puntila quer cortar definitivamente com a bebida, para se fixar no seu "centro" social e ideológico.

Com figurinos – de Bernardo Monteiro – desenhados com cuidado e respeitando a diversidade de "mundos" que passam naquele universo humano, o espectáculo oferece variações cromáticas curiosas (veja-se a subtil relação entre os vestidos das três "noivas" de Puntila, por exemplo), uma anotação às vezes mínima, mas cheia de sentido e valor – como é o caso do colete rosa do Adido –, uma variedade de vestidos de festa (vagamente relembrando os anos cinquenta), e uma composição interessante e de traço nitido para os figurinos de Puntila e do seu criado Matti.

Um outro aspecto a que João Lourenço nos vem habituando – o uso de projecções de imagens gravadas ou ao vivo – reaparece aqui de forma oportuna, criando um prolongamento de cena que ora raia a comicidade (no desastre de automóvel de Puntila), ora concita a nostalgia de um final em que o motorista abdica do seu lugar electivo naquela propriedade (e no coração de Eva) para ir à procura de um outro destino caminhando pela floresta que se "abre" no telão do fundo do palco. Pelo meio vemos ainda a operacionalidade das câmaras que captam ao vivo pormenores da cena ou da plateia, permitindo um convívio divertido de cada um com as imagens dos outros e de si mesmo. E esse jogo *voyeurista* prolonga-se numa outra cena fabulosa de inventividade, graça e impacto no público: como se se tratasse de teatro dentro do teatro, ou, mais rigorosamente, de "concurso televisivo" dentro do teatro, assistimos à admirável cena em que Eva quer demonstrar a sua capacidade de ocupar o lugar social da mulher de um trabalhador rural – com "bocas" do pai como "concentrate...", que é o que tantas vezes ouvimos nesses concursos. Pode soar insólito, mas a certa altura parecia também evocar – parodicamente – a célebre cena da Beatriz Costa

a cantar "Ó chega, chega, chega, chega minha agulha", do filme *A canção de Lisboa* (1933, de Cottinelli Telmo), com o pai (António Silva) também a "torcer" pela "vitória" da filha.

Não falta ao espectáculo a respiração mais vasta de um espaço como a floresta em tempo de Verão, recuperando a cena essa atmosfera generosa de calor e cheiros, tudo incendiado pela alegria das raparigas e por imagens projectadas da paisagem finlandesa que pareciam transportar-nos a todos para fora deste Inverno que se aproxima. Tudo na cena convida a essa ebulição de vida, e terá o seu picante na desobediência de Eva que, para desencorajar o pretendente, simula uma cena íntima com Matti na sauna: um atrevimento que entra alegremente no enredo da comédia.

Outro aspecto decisivo para a qualidade deste espectáculo residiu no trabalho dos actores, desde os que definem os três papéis principais – Puntila, a filha e o criado – a todos quantos colaboraram nesta excepcional invenção teatral: Sara Cipriano, Mafalda Luis de Castro, Patrícia André (um feliz e acertadíssimo trio de noivas), Francisco Pestana e Rui Morisson, (exímios como Pastor e Juiz, respectivamente), Cristóvão Campos (um Adido de uma graça e leveza fantásticas, como um "gafanhoto de fraque" ao som de "we have no bananas today" – que muito deve à coreografia de Cláudia Nóvoa), a que se somam as presenças eficientes de Carlos Pisco, Cátia Ribeiro e Carlos Malvarez.

Em tempo de sombrio recrudescimento do desemprego, da desarticulação de mecanismos de apoio social, da visível dominação do capital financeiro especulativo (que obriga a que todos paguemos os erros e jogos a que o sector bancário se entregou), é bom voltar às interrogações brechtianas. Que aqui ressurgem com um ebulliente sabor teatral, conjugando o riso e a nostalgia, a inteligência e a emoção, a arte e a vida, e que bem podem ajudar a desfazer dúvidas quanto à actualidade de Brecht para nós "que vimos depois dele".

Um exercício em tensão criativa

A gaivota de Tchekov

Francesca Rayner

>
A gaivota,
 de Tchekov,
 enc. Nuno Cardoso,
 Ao Cabo Teatro,
 Centro Cultural Vila Flor,
 Teatro Aveirense,
 Teatro Maria Matos,
 TNSJ, colaboração
 As Boas Raparigas, 2010
 [João Castro,
 Jorge Mota, Ligia Roque,
 João Pedro Vaz,
 Luís Araújo,
 Cristina Carvalhal,
 Paulo Freixinho,
 Micaela Cardoso,
 Maria do Céu Ribeiro],
 fot. João Tuna/TNSJ
 [Centro de Documentação,
 Mosteiro de S. Bento
 da Vitória].



Título: A gaivota (1896). *Autor:* Anton Tchekov. *Tradução:* António Pescada. *Encenação:* Nuno Cardoso. *Cenário:* Fernando Ribeiro. *Figurinos:* Storytailors. *Desenho de Luz:* José Álvaro Correia; *Sonoplastia:* Luís Aly; *Voz e Elocução:* João Henriques; *Assistente de Encenação:* Victor Hugo Pontes. *Interpretação:* Cristina Carvalhal, João Castro, João Pedro Vaz, Jorge Mota, José Eduardo Silva, Ligia Roque, Luís Araújo, Maria do Céu Ricardo, Micaela Cardoso, Paulo Freixinho. *Co-Produção:* Ao Cabo Teatro, Centro Cultural Vila Flor, Teatro Aveirense, Teatro Maria Matos, TNSJ, colaboração As Boas Raparigas. *Local e data de estreia:* Teatro Nacional São João, Porto, 15 de Setembro de 2010.

Não é, talvez, por acaso, que este segundo espectáculo – da trilogia de Tchekov – encenado por Nuno Cardoso, entre *Platonov* (2008) e o próximo *As três irmãs*, se debruça sobre a questão da mediação. Numa entrevista para o programa, Cardoso fala do equilíbrio difícil que ele procurou para os actores neste espectáculo: “entre a frustração e o desejo, entre o riso e as lágrimas”. E compara um equilíbrio delicado como este a um acto de equilibrismo sobre a cabeça de um alfinete, que deveria no entanto parecer ao público como sendo da maior simplicidade.

Um equilíbrio como este não é fácil de se conseguir nas encenações de Tchekov. É uma energia controlada que encontramos mais vezes nos bailarinos ou nos praticantes de ioga do que em actores, e ainda menos no teatro mais recente que tende a ser um lugar mais de distração do que de concentração. A melancolia de Tchekov é por vezes representada – em rigor, de forma

inadequada – como pesada e lúgubre. Acresce ainda que o efeito de algum entorpecimento, que resulta das frequentes imagens de desastres naturais e humanos “servidos” pelos *media*, vem tornando difícil quer a manutenção de uma verdadeira dimensão trágica nos acontecimentos evocados em cena, quer a capacidade de reacções de empatia por parte do público. E, contudo, esta leitura aparentemente simples do texto atingiu justamente esse equilíbrio ao evocar o peso das tragédias pessoais das personagens com leves apontamentos, de uma forma que encorajava a compaixão dos espectadores que, provavelmente, estariam à partida mais dispostos a considerá-las como representantes de uma classe em vias de extinção.

Como no campo de futebol em que Cardoso encenou *Ricardo II* (2007), é o cenário que aqui dá o tom ao espectáculo e funciona como a metáfora central. Quando



o público entra na sala, vê de imediato no palco as árvores estreitas e espaçadas e, quando os actores entram em cena, torna-se claro que o espaço que pisam é líquido e não sólido. Cada personagem move-se de maneira diferente na água que enche o palco. Nina chapinha deliciada quando a sua juventude protegida parece abrir-se na presença dos artistas boémios. Macha esbraceja tão freneticamente que quase se afoga, Medvedenko passeia-se sem tino nem destino, e Polina atira-se de cara ao chão num momento de desespero. Cardoso tem-se referido ao efeito enfeitiçante do lago sobre as personagens e, de facto, a água está presente de forma constante, como núcleo elementar e existencial deste espectáculo, em que o peso insuportável da vida faz sucumbir a inclinação natural das personagens para a leveza, quer na forma do amor, quer na da juventude ou da criatividade.

Cada um dos actores está acertado na personagem que interpreta e os bons resultados das improvisações são visíveis em algumas das interessantes soluções individuais. Luís Araújo, como Tréplev, suicida-se tapando a cabeça com livros; Micaela Cardoso, como Macha, faz de um baloiço comum um instrumento de tortura, e João Pedro Vaz mostra a maldade irreflectida de Trigórin no modo

como se coloca ligeiramente à parte das restantes personagens. Cardoso continua aqui a salvação de Lígia Roque de papéis anteriores que não lhe assentavam bem, e ela oferece uma interpretação notável como Arkádina. Na verdade, não há aqui neste espectáculo nenhum ponto fraco na representação dos actores, o que leva a um trabalho colectivo de grande coerência, e tem sido, aliás, esta a marca de Nuno Cardoso. Pode ver-se, por exemplo, na cena em que Tréplev e Nina representam a peça de Tréplev. Os actores posicionam-se em cena num desenho em v, o que faz com que se ouçam bem as suas vozes e se observem os seus rostos o tempo todo, e o momento em que se torna claro que o espectáculo vai fracassar é prolongado o mais possível para que seja mais forte o efeito dramático. Uma das características que mais aprecio no trabalho de Cardoso é ele usar o espaço do palco como um todo, em vez de amontoar os actores nas suas áreas mais visíveis. Neste espectáculo as personagens ficam muitas vezes em cena mesmo quando não estão directamente envolvidas na acção, o que cria um efeito de omnipresença do grupo, bem como do passar do tempo. De modo semelhante, mesmo quando grupos de actores estão parados em *tableaux* ou individualmente, há a sensação de que alguma coisa se passa dentro deles ou à sua volta que justifica a sua presença em palco. Esta compressão da energia nos corpos dos actores sublinha a importância das palavras ou emoções que se não expressam, tão fundamental em Tchekov, mas parece também unir o elenco de um modo que sugere como estão ligados entre si os destinos das personagens.

Talvez que o único elemento que distraia ligeiramente no espectáculo seja o movimento contínuo das cadeiras pela água. É evidente que isso é a consequência prática de criar um espaço de representação num meio líquido, e recorda as palavras de Macha "[a]rrasto a minha vida como a cauda interminável de um vestido", mas tende por vezes a distrair o público do trabalho dos actores. De modo semelhante, os figurinistas Storytailors parecem-me menos acertados nos figurinos demasiado espalhafatosos de Arkádina e, embora sendo uma questão de pormenor, no loiro pintado da jovem Nina. É certo que reforça o paralelo com Arkádina, mas esta é o que Nina quer vir a ser, e não o que ela é naquela altura, além de a fazer mais velha. Talvez tivesse sido mais eficaz se aparecesse assim mais tarde, quando Nina regressa na situação de uma actriz falhada para indiciar o seu declínio físico.

Como numa tragédia grega, o espectáculo mostra os destinos das personagens como inevitáveis, mesmo quando elas reconhecem que caminham para a sua própria

<
A gaivota,
 de Tchekov,
 enc. Nuno Cardoso,
 Ao Cabo Teatro,
 Centro Cultural Vila Flor,
 Teatro Aveirense,
 Teatro Maria Matos,
 TNSJ, colaboração
 As Boas Raparigas, 2010
 (Maria do Céu Ricardo
 e João Pedro Vaz),
 fot. João Tuna/TNSJ
 [Centro de Documentação,
 Mosteiro de S. Bento
 da Vitória].

>
v
A gaivota,
de Tchekov,
enc. Nuno Cardoso,
Ao Cabo Teatro,
Centro Cultural Vila Flor,
Teatro Aveirense,
Teatro Maria Matos, TNSJ,
colaboração As Boas
Raparigas, 2010
(> Micaela Cardoso;
v João Castro,
José Eduardo Silva,
João Pedro Vaz,
Paulo Freixinho,
Micaela Cardoso,
Luís Araújo,
Cristina Carvalhal,
Jorge Mota, Lígia Roque),
fot. João Tuna/TNSJ
[Centro de Documentação,
Mosteiro de S. Bento
da Vitória].



destruição. Toda a peça é, efectivamente, um ensaio prolongado do suicídio de Tréplev, e Nina é atraída para Trigórin como uma borboleta para a chama. Os momentos em que os actores revelam a consciência desse sentido – como na declaração apaixonada de Nina de que ela ainda ama Trigórin no fim da peça e o reconhecimento desarmante de Trigórin relativamente às suas limitações como homem e como artista – vão do pungente à mortificação, enquanto a austeridade cuidada da encenação desencoraja qualquer sentimentalismo.

Se cada nova geração interpreta Tchekov à sua própria imagem, este espectáculo parece construído em torno de uma tensão criativa entre oposições aparentes, como pesado e leve, arte e artifício, comédia e tragédia ou realismo e simbolismo. Num contexto como este, a discussão das novas e velhas formas teatrais – que na peça opõe Tréplev a Trigórin e a Arkádina – é, como bem reconhece Tréplev, irrelevante, justamente quando o velho e o novo dependem um do outro para continuarem a existir fundindo-se no acto criativo.

O compromisso da arte e da programação

Alkantara Festival 2010

Ana Pais

Num artigo dedicado ao teatro documental, Marcelo Soler afirma que o espectador tem um papel particularmente relevante perante uma obra de "não-ficção" na medida em que, se ele não tiver a percepção desta sua natureza, e por muito que o artista tenha tido a vontade de trabalhar a partir de documentos da vida real, a intenção primeira do artista cairá por terra. Ele tem de gerar uma nova forma de olhar, a partir da sua memória social e cultural, para poder produzir algum tipo de interpretação: "Não basta o acto de documentar se o espectador, protagonista da experiência artística, não percebe o que frui como documental." (Soler 2008: 38). O compromisso que o artista sela com a realidade está no centro deste tipo de teatro: que tipo de posicionamento adopta o artista? Qual o seu ponto de vista sobre os materiais da realidade que investiga e sobre a qual tem algo a dizer, seja ela próxima ou distante? Soler alerta-nos para um aspecto fundamental do modo como essa relação com a realidade "documentada" pode surgir como problemática para o espectador:

Ainda resta outra implicação inerente à opção de documentar. Se por muitas vezes o espectador tem a ficção como base para a sua fruição, e disso advém uma série de consequências, ao ter consciência da presença de documentos em cena ele pode tomá-los como índices de que aquele discurso é imparcial. O fenómeno é pernicioso e merece a atenção de todos os envolvidos no processo." (*Ibidem* 2008: 39)

A confusão entre o que é a realidade a que se reporta o espectáculo e a representação que dela vemos em cena é bastante comum e deriva, justamente, de uma suposta imparcialidade, altamente perversa, de que se pode revestir o teatro documental. À partida, registar a realidade sob a forma de "documento" já pressupõe uma interpretação e uma perspectiva de análise. Apresentá-la no contexto das artes de palco, em que a realidade-documento se transforma inevitavelmente numa ficção-realidade ou numa realidade-espectáculo, é um risco que muitos

criadores hoje correm. Em caso algum tais espectáculos podem ser entendidos como uma apresentação documental de uma realidade no sentido de ser isenta de ponto de vista, nem as suas encenações como neutras. Estando em palco, aquela realidade documentada já pertence ao domínio do signo; já é uma representação enquadrada por uma teatralidade que, coincidindo com a realidade que toma por referente, se alicerça numa ambiguidade perigosa.

Uma das principais linhas programáticas do último Alkantara Festival (Maio-Junho 2010) foi o teatro documental. Exemplos paradigmáticos foram *Rádio Muezzin*, dos Rimini Protokoll, na abertura do festival, *Moscow*, do colectivo Berlin, e o tríptico *To Serve*, de Simone Aughterlony e Jorge León. O primeiro colocava em cena quatro *muezzins*, figura que na sociedade islâmica é responsável pelo chamamento à oração e cujo trabalho se vê posto em causa no Egipto uma vez que se prepara a sua substituição pela transmissão em ondas de rádio. Numa estrutura cénica simples – três cadeiras dispostas frontalmente à boca de cena, sobre tapetes persas, tendo por fundo ecrãs onde eram projectadas cenas quotidianas – os três *muezzins* expunham a sua realidade em vias de extinção, na primeira pessoa. A narrativa enunciada por cada um era, de facto, a história de cada um, mas, a partir do momento em que ela se tornou material de composição artística, aquele "eu", embora coincidente com o sujeito que fala, era já uma terceira pessoa. Isto é, aquilo a que assistimos consistia numa representação das narrativas pessoais de cada um sob o ponto de vista de um terceiro – o encenador – que, tendo o propósito de documentar aquela realidade de uma perspectiva próxima a uma investigação jornalística, se pode entender apenas como um discurso do estrangeiro, no caso, do ocidental perante o universo religioso da cultura árabe, dominado por homens. Onde é que este espectáculo nos coloca, a nós, público ocidental, cuja convivência com aquela cultura é feita quase exclusivamente por mediação da comunicação

>
v*Radio Muezzin,*
de Rimini Protokoll,
fot. Claudia Wiens.

social, num contexto pós-11 de Setembro, em Portugal? Claramente, num lugar incómodo. Por mais conhecimento que tenhamos do tipo de teatro que se está a ver, sem referências vivenciais e tendo por memória próxima o discurso anti-terrorista do Ocidente, a posição do espectador é, simultaneamente, uma posição de dupla estranheza: porque está perante um mundo do qual, no geral, não tem uma experiência directa e porque a imagem colectiva fabricada pelos *media* sobre a cultura árabe salta, como um fantasma, condicionando a recepção. Perversamente, a aparente simplicidade do dispositivo cénico frontal, fazendo dos *muezzins* contadores das suas narrativas, acentua uma ambiguidade ficcional que remete o espectador para o domínio do exótico através de uma encenada proximidade. E perguntamo-nos: num contexto árabe, faria sentido apresentar este espectáculo? Ou alguma vez um árabe se auto-representaria desta forma?

A mesma lógica documentarista está presente em *Moscow*. Uma imponente tenda de circo vermelha, fazendo lembrar as cúpulas das igrejas ortodoxas, enquadra o registo vídeo de entrevistas a cidadãos russos cujos depoimentos atestam a metáfora implícita no aparato cénico – Moscovo é um circo, uma catedral de consumo onde as desigualdades sociais e a corrupção são marca registada. O espectáculo consiste essencialmente num documentário armadilhado pela própria estrutura cénica, coerentemente editado para reforçar a metáfora, e cujo desenrolar pouco acrescenta ao material audiovisual. Mas o que podemos nós retirar do documentário do ponto de vista estético? Trata-se de um objecto de investigação, que oferece informação, mas não de uma experiência transformadora que, por definição, assiste às artes, o que me faz duvidar, inclusive, da sua adequação à categoria de objecto estético.

Mais interessante foi a solução encontrada pela coreógrafa Simone Aughtrelony e pelo realizador Jorge León. Diferenciando suportes e abordagens, os dois artistas



desenvolveram o projecto *To Serve* em torno da figura da criada e das relações de poder que convoca, dissipando ambiguidades e multiplicando pontos de vista em diálogo entre si: um documentário vídeo *To Serve*, sobre um centro de emprego, em Jacarta, onde mulheres procuram a formação como criadas com vista à emigração, o que nem sempre as conduz a uma vida melhor; uma instalação-performance *House without a Maid*, na Fundação Medeiros e Almeida e o espectáculo *Deserve*, onde o material de pesquisa é inspiração e diálogo, como, por exemplo, no confronto de relatos verídicos com a exuberante panóplia caótica e pequenas cenas irónicas sobre o espaço íntimo da casa e a sua organização. Ao desdobrar-se nestes três objectos, este projecto evita a "ficção da imparcialidade", desenhando uma interessante triangulação de perspectivas que se influenciam mutuamente, sem colocar em terreno pantanoso o documento com a ficção.

Embora numa linha de pesquisa bastante diferente, presente-se em *C'est du chinois*, de Edit Kaldor, uma ambição semelhante à de Simone Aughtrelony e Jorge León, não tendo, porém, encontrado um conceito dramático ao mesmo nível da agudeza de anteriores trabalhos como *Or Press Escape* (2002). Uma família chinesa apresenta-se em cena, procurando através de uma lição



< >
 ୧୧୧୧୧୧୧ ୧୧୧୧୧*,
 de Antoine Defoort
 e Halory Georger,
 fot. Frietsoep.



<
 To Serve,
 de Simone Aughterlony
 e Jorge León,
 fot. Jorge León

de mandarim interactiva transmitir ideias universais sobre a comunicação e as relações humanas. Este espectáculo, não só se tornou fastidioso pela repetição implicada no próprio formato proposto, exigindo do espectador uma concentração no processo de aprendizagem dos vocábulos que se torna o único veículo possível (logo, redutor) de interpelação do mesmo, mas também a representação do Outro foi condicionada por uma ambiguidade constrangedora, entre a autenticidade e a excentricidade. Enquanto o projecto *To Serve* sabiamente conservou intactas as fronteiras entre o registo documental e o ficcional, Kaldor, dando-nos a ilusão de realidade, estava na verdade a criar uma ficção a partir da ideia de família "autêntica", invertendo a nossa posição como espectadores de "teatro documental" e caindo, não sem algum constrangimento, no exótico da representação do Outro.

O carácter antropológico patente em todos estes espectáculos, de diferentes formas, foi definido por Hal Foster como um dos traços da arte contemporânea, no caso, no campo das artes visuais (Foster: 1996). O artista como etnógrafo, como explorador à descoberta do Outro, recorrendo a um método de pesquisa participante para cartografar uma realidade distante (seja geográfica seja

social), seria o modelo do artista contemporâneo, de que o teatro documental é uma das expressões. Na maioria dos casos, porém, este teatro convida o público a testemunhar um olhar sobre o Outro de forma pouco questionante e demasiado ambivalente, para usar um termo de Homi Bhabha. É a este paradigma do artista como etnógrafo que o holandês Renzo Martens também recorre, de forma consciente e irónica, na sua controversa obra *Enjoy Poverty*. Trata-se de um documentário filmado no Congo em que o artista, auto-encenando-se como um explorador neocolonialista cínico, defende a tese de que a pobreza do Terceiro Mundo não deveria ser apenas fonte de riqueza do Primeiro Mundo, mas do próprio Terceiro Mundo. Na medida em que toca no ponto-chave desta problemática – qual o limite da ética na arte, posto que recusa um compromisso com a realidade que documenta –, Martens coloca a discussão num plano mais interessante, justamente, porque a sua posição politicamente incorrecta e altamente polémica consegue revirar as vísceras dos espectadores e desafiar, por dentro, o seu olhar de observador e a sua atitude no mundo.

Mas o Alkantara não se resumiu ao teatro documental. Dando continuidade programática à anterior direcção de Mark Deputter, trouxe-nos uma escolha diversificada de dança, teatro e *performance* assinados por artistas de reconhecido mérito internacional e ampla circulação em festivais de referência da Europa. Com projectos deste nível e dimensão, Lisboa (e, nesta edição, também o Porto) assegura um lugar participativo no discurso internacional das artes performativas o que passa por dar a ver o que se faz pelo mundo e possibilitar a visibilidade de projectos nacionais. Embora o primeiro aspecto da questão tenha sido alvo de uma das críticas mais severas que o festival recebeu, programar

Moscow,
do colectivo Berlin,
fot. BERLIN
[berlinberlin.be]
<>



espectáculos que circulam em grandes festivais (*Foreplay, Hard to be a God, Hot Peper, Air Conditioner and the Farewell Speech, Moscow*, entre outros) constitui um claro sinal de cosmopolitismo e inter-relação com o mundo, critério imprescindível para o saudável desenvolvimento das artes e dos espectadores. É uma das vantagens inestimáveis da mobilidade, tornada democrática, ainda que nos coloque nas mãos das escolhas de outros e, isso sim, parece-me discutível. A questão relevante a colocar, neste particular, prende-se sobretudo com o facto de haver menos investimento, quer em propostas mais dissonantes das tendências artísticas dominantes quer em projectos nacionais (foram 8 num total de 30) nesta edição, não porque estes últimos devessem marcar um critério nacionalista bacoco mas, pelo contrário, na medida em que ambos os factores poderiam contribuir para o desenho de uma singularidade identitária mais evidente para o festival.

Uma margem maior de espectáculos "dissonantes" como o caso de *Et&Et&Et&Et Et Et&Et**, de Antoine Defoort e Halory Georger, poderia ter feito essa diferença. Dessintonizado com as *trends* académicas e artísticas e criado por uma dupla de artistas que apenas recentemente começou a mostrar o seu trabalho, esta proposta surpreendeu pela sua refrescante vitalidade, por um sentido de humor inteligente e por um curioso conceito dramaturgico. Num formato em *loop*, os criadores repetiam uma sequência de cenas (cuja duração teria cerca de 30 min.) durante três horas, num espaço cénico construído no Museu da Electricidade, aparentado a um espaço expositivo que a antecâmara museológica reforçava. Nesta lógica de instalação-vídeo, as noções de espaço cénico, do contexto de apresentação e de estrutura de espectáculo desafiavam as regras do teatro e a expectativa do espectador de uma forma invulgar. Os dois criadores e intérpretes, parodiando e revendo aspectos tangíveis do mundo contemporâneo, num jogo em que o *nonsense* e



a os temas da ciência e da tecnologia eram protagonistas, proporcionaram-nos momentos hilariantes, sem comprometer uma densidade conceptual e uma posição crítica apuradas.

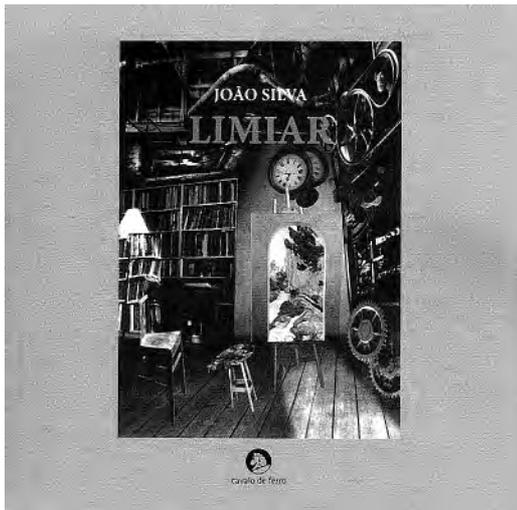
Por último, gostaria de terminar este texto com uma nota absolutamente parcial – o meu testemunho documental. Estive pessoalmente envolvida num outro projecto do festival, Auto-Rádio Alkantara (co-produção Prado e Alkantara, coordenação de Patrícia Portela), que passou bastante despercebido no seu espaço cibernético, de onde emitia umas três a seis horas diárias de entrevistas, conversas, programas de culinária, leituras de capítulos do *D. Quixote*, depoimentos de espectadores captados após os espectáculos e disparates diversos. A meu cargo estiveram as críticas de espectáculos, rubrica que me permitiu explorar formatos de reflexão e comunicação, algumas vezes com convidados no estúdio, outras conversando directamente com os criadores. Por ele passaram inúmeras pessoas, de VIP's a ilustres desconhecidos, artistas, teóricos, colaboradores ou não do festival. Auto-Rádio Alkantara foi um espaço de debate e convívio transversal, cuja mais valia foi uma fértil criatividade e uma urgência de analisar em profundidade temas e questões candentes da produção artística actual, sem pressões editoriais, mercantis ou jornalísticas; uma reflexão *online* mais viva do que muitos debates condicionados por factores externos à verdadeira necessidade da discussão, potenciada pela qualidade intimista que a rádio oferece tanto a quem fala quanto a quem ouve.

Referências bibliográficas

- SOLER, Marcelo (2008), "O espectador no teatro de não-ficção", *Sala Preta. Revista do PPG em artes cénicas*, nº 8, pp. 35-47.
FOSTER, Hal (1996), *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge: The MIT Press.

O limiar entre os homens

Fernando Claudino



João Silva, *Limiar*, Lisboa, Cavalos de Ferro, 2010, 65 pp.

personagens que a constituem. Importa novamente realçar o contributo dos actores no processo de construção das personagens, iniciado com a sua formulação escrita, dotando-as de respiração, vida própria e uma quase autonomia dentro do colectivo artístico. A especificidade de registos provenientes de actores com diferentes perspectivas e sensibilidades traduziu-se, com efeito, numa diversidade de cores e *nuances* distribuídas pelas personagens recriadas em palco, como se pôde confirmar no espectáculo.

No texto de João Silva, o limiar apresenta-se como uma barreira ou linha imaginária, que separa os limites de cada ser humano, encerrando-o no seu próprio mundo. Composto por grades metálicas e redes suspensas sobre o palco, o cenário de *Limiar*, da autoria de Rui Francisco, recriava um mundo aprisionado, onde os objectos de movimento circular (jantes de automóvel, volantes, ventoinhas) coabitavam com peças de mobiliário angulares (estantes e cadeiras), mergulhados numa quase penumbra. Era desse plano de sombras que emergia a composição musical, hipnótica e quase minimalista, reveladora da sensibilidade do seu autor, Adriano Filipe, numa sábia criação de atmosferas adequadas a este espectáculo, complementado pelo coerente desenho de luz de Carlos Gonçalves. Nesse "limiar" assim criado os actores incorporavam a entrada de luz, trazida à cena pelas suas palavras. Envergando figurinos coloridos e fantasiosos, imaginativamente concebidos por Joana Gomes, cada actor representava uma personagem distinta, com a sua própria história, revelada aos espectadores de forma faseada.

Oferecido ao público – e ao leitor – como um desafio actual, *Limiar* apresenta-se, efectivamente, como um texto / espectáculo do tempo presente, repleto de questões e aflições, suscitadas por uma sociedade que se demite do homem estigmatizado. O mundo – opressor e cruel para com a diferença – é descrito como uma esfera bipolar e globalizada, que marginaliza o indivíduo atormentado.

Com efeito, a globalização caracteriza-se pela imposição de normas, formas e modelos, ampliando desequilíbrios e desigualdades na relação do homem com o mundo, criando um abismo entre duas margens. Se, por um lado, existe riqueza e consumo desenfreado, por outro, existe miséria e abandono. A informática revela-se como um sintoma da sociedade bipolar, significando a "quarta pulsão revolucionária tecnológica" e excluindo todos aqueles que não se encontram "informatizados". Por último, mas não menos importante, o *stress surge* como a "oitava praga", ou "o mal do século", fruto da depressão global em que o

Naquela que é a sua segunda peça editada pela editora Cavalos de Ferro – depois de *Tordos à deriva* em 2004 –, João Silva, homem do teatro (que se iniciou na Casa da Comédia) e encenador do Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos desde a sua fundação (1968), apresenta um texto dramático resultante de conversas e discussões havidas em conjunto com um grupo de doentes-actores em acompanhamento naquela unidade hospitalar. Desse texto resultou o espectáculo com o mesmo nome, com ante-estreia no Teatro Garcia de Resende, de Évora, em 2009, e posteriormente levado à cena em Lisboa, no Teatro Nacional D. Maria II e no auditório do Instituto Português da Juventude.

Apostando num "teatro dirigido", como veículo expositor de problemas, anseios e inquietações comuns a todos os homens, mas tantas vezes escondidos ou disfarçados, João Silva revela nesta sua nova peça os efeitos didácticos e libertadores do teatro, verdadeiro lugar de catarse e de confronto do homem com o outro e também consigo próprio.

Limiar trata as problemáticas da diferença e da exclusão social face a um mundo globalizado, artificial e cada vez mais indiferente ao sofrimento humano. Nesta obra a esfera dos medos, incertezas e afectos colide com os quadros virtuais vigentes, criados e normalizados por entidades invisíveis, mas presentes de forma opressora no quotidiano do indivíduo estigmatizado. Perpetua-se, deste modo, a solidão, enclausurada pela estranheza, a repulsa e a intolerância para com aqueles que se afiguram como diferentes aos olhos de uma sociedade distante, fria e padronizada.

A solidão assume, aliás, um papel central nesta obra de João Silva, anunciando-se inexoravelmente nas nove

Fernando Claudino é licenciado em Estudos Artísticos – Artes do Espectáculo, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e, sendo profissionalmente Técnico de Ambiente, tem-se dedicado ao teatro como actor amador sob o nome Fernando Serpa.

< >

v

Limiar,

escrito e enc. João Silva,

Grupo de Teatro

Terapêutico do Hospital

Júlio de Matos, Lisboa,

2009 (< Manuela Almeida

e Pascoal Barros;

> Filipe Carmo,

Sandra Santos, Noé Guill,

Manuela Almeida

e Pascoal Barros;

v Olga Varanda, Sandra

Santos, Noé Guill

e Manuela Almeida),

fot. Manuel José Alves.



mundo se encontra mergulhado. Neste contexto, e sem catálogo que a defina, a solidão propaga-se como um vírus, independentemente da sanidade mental, através da alienação, da exclusão, ou do isolamento deliberado.

Tendo como ponto de partida o mundo dos sonhos e da imaginação, o medo e o trauma são aqui revelados como relacionando-se com as vivências de infância, o contacto com contos infantis, designadamente *O capuchinho vermelho*, *Alice no país das maravilhas*, ou *Branca de Neve e os sete anões*. O efeito traumático materializa-se na subversão desses mesmos contos e histórias, corrompidos por experiências familiares e pessoais, que marcaram a criança em determinado momento. O conto infantil modificado torna-se assim num reflexo do corpo adulto destroçado, na medida em que o preconceito e o isolamento social nascem quando a criança se apresenta como "diferente" aos olhos das outras crianças. Nesta obra de João Silva, medo e trauma assumem papéis determinantes contra a razão de existir, favorecendo a alienação do sujeito, impedindo-o de estabelecer metas individuais e de atravessar novos caminhos evolutivos.

Na representação destas experiências em cena refira-se a passadeira vermelha no cenário do espectáculo: ao atravessar na diagonal o espaço cénico até à boca de cena, a passadeira assumia-se como uma ponte entre o público e os actores, unindo os diferentes lados da "barreira", que nunca se tocam, mas sentem e reagem, para lá do "limiar".

Numa sociedade sem tempo para se ocupar do "outro", este texto de João Silva apresenta-se como um protesto contra as barreiras que separam o corpo dos afectos e a mente da tolerância. Assente num discurso bipolarizado, constituído essencialmente por dois lados opostos para todas as questões, *Limiar* não cede espaço para uma zona intermédia, ou de compromisso, entre o padrão normal e anormal. No entanto, e sem cair no maniqueísmo, este texto sugere a procura de caminhos de mudança que, pelo desejo, estímulo e vontade, possam conduzir à semelhança entre os homens, independentemente das suas particularidades.



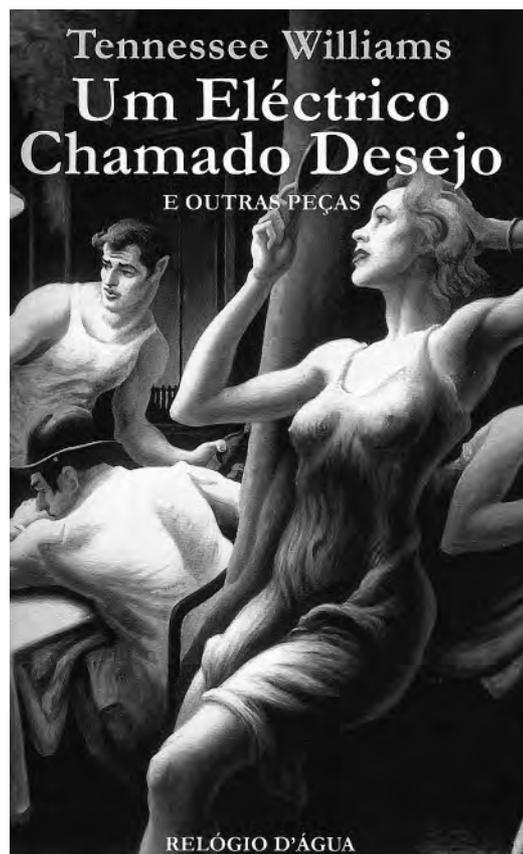
Nesta obra, a superação do medo e a desconstrução do preconceito surgem como elementos fundamentais ao desenvolvimento e ao equilíbrio humano, tendo em vista a integração e aceitação numa sociedade mais justa, tolerante e participada. A responsabilidade recai, igualmente, sobre o sujeito estigmatizado, que deve combater esse efeito como um autêntico desafio, no âmbito das suas possibilidades.

Pontuado por momentos de humor, através da subversão de histórias e vivências, *Limiar* incomoda por ser verdadeiro na denúncia de muros invisíveis que sabemos estarem por perto. Ocorre, em simultâneo, um confronto positivo com o público, ainda preso a receios relativamente à doença ou ao distúrbio mental. Da parte dos actores em palco existe a catarse, a paixão e a certeza de um contributo digno e válido para o esclarecimento e abertura de mentalidades, não fosse esse um dos deveres maiores do teatro, enquanto agente de intervenção social através da arte.

Com *Limiar*, João Silva revela, mais uma vez, a importância do trabalho artístico, terapêutico e social realizado num grupo de teatro ao longo de quatro décadas e por onde já passaram dezenas de actores, criativos e técnicos, apostados em fazer teatro sem qualquer medo ou preconceito.

A escrita como desejo

Ana Campos



Tennessee Williams, *Um eléctrico chamado desejo e outras peças*, tradução de Helena Briga Nogueira, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2009, 357 pp.

As quatro peças que constituem este livro, *Gata em telhado de zinco quente* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955), *Subitamente, no Verão passado* (*Suddenly, Last Summer*, 1958), *Verão e fumo* (*Summer and Smoke*, 1947) e *Um eléctrico chamado desejo* (*A Streetcar Named Desire*, 1947), configuram a maior antologia traduzida da obra dramática do autor publicada em Portugal até hoje, curiosamente coincidindo – no mesmo ano – com a reedição de outra importante antologia de trabalhos de Tennessee Williams, mas desta vez de pequenos contos, intitulada *A noite da iguana e outras histórias* apresentada por Gore Vidal e publicada pela Assírio Et Alvim. Esta é também a primeira edição de que há registo de uma tradução em livro, em Portugal, de *Gata em telhado de zinco quente*, o que só por si revela muito da pertinência da publicação num ano em que foram levadas à cena três peças do autor: *Peça para dois*, pela Barraca, *Jardim zoológico de cristal*, pelo Ao Cabo Teatro e ainda *Um eléctrico chamado desejo* no Teatro Nacional D. Maria II.

Tennessee Williams sublimou na sua obra os fantasmas da sua própria infância e adolescência atormentadas. Sulista, criado no Mississipi, onde nasceu, e no Missouri, onde passou parte da infância e da adolescência, é nesses espaços que constrói o cenário para muitas das suas peças. É também à sua vida que vai retirar inspiração para a concepção recorrente de determinados tipos de personagens. A sua irmã Rose, a quem foi cedo diagnosticada esquizofrenia, foi, com autorização dos pais, sujeita a uma lobotomia que a incapacitou para o resto da vida, facto que Tennessee Williams nunca lhes perdoou. Rose terá sido a musa de personagens como Catherine Holly de *Subitamente, no Verão passado*, a quem a tia Violet quer, por meio de uma operação ao cérebro, silenciar o terrível segredo que ela poderia revelar sobre Sebastian, o filho de Violet. Foi possivelmente também a pessoa por detrás da figura de Blanche DuBois de *Um eléctrico chamado desejo*. Estas personagens foram imortalizadas no cinema e no nosso imaginário, respectivamente por Elizabeth Taylor, na adaptação de Joseph L. Mankiewicz (1959), e por Vivien Leigh, na famosa versão de Elia Kazan (1951).

A sua homossexualidade assumida – apesar dos problemas sociais que acarretou –, inspirou sem qualquer dúvida as figuras do alcoólico e atormentado Brick de *Cat on a Hot Tin Roof*, que, paralelamente ao casamento, cultivava uma relação próxima da homossexualidade com

Bem conhecido do público português, Tennessee Williams (de nome próprio Thomas Lanier Williams, 1911-1983) foi já levado à cena, de acordo com os registos da CETbase, mais de trinta vezes em Portugal desde 1957, quando o Teatro Popular de Arte / Companhia de Teatro Maria Della Costa [Brasil] apresentou no palco do Teatro Apolo *Rosa tatuada* numa encenação de Flaminio Bollini Cerri. Mas, mesmo em Portugal, e apesar desta constante presença em palco, é pelo grande ecrã que o autor norte-americano é mais conhecido, tendo sido transposto para o cinema (e para a televisão) inúmeras vezes, em todo o mundo, mas fundamentalmente em Hollywood. Foi, com efeito, recriado em cinema e em televisão mais de setenta vezes de acordo com os registos do Internet Movie Data Base, nomeado para o Óscar pelo Melhor Argumento por *A Streetcar Named Desire* (1951) e *Baby Doll* (1956), e recebeu ainda o Prémio Pulitzer por *A Streetcar Named Desire*, em 1948, e por *Cat on a Hot Tin Roof*, em 1955. Apesar de toda esta popularidade, a sua produção dramática tem sido publicada de forma esparsa e fragmentada entre nós.

Ana Campos
é professora do ensino
secundário e
investigadora do
Centro de Estudos de
Teatro da Faculdade de
Letras da Universidade
de Lisboa.

>
*Um eléctrico chamado
 desejo,*
 de Tennessee Williams,
 enc. Diogo Infante,
 TNDMII, 2010
 (Alexandra Lencastre),
 fot. Allípio Padilha.



um amigo com quem a sua esposa o trai, e que ficará para sempre na nossa memória pela interpretação de Paul Newman, na adaptação ao cinema de Richard Brooks, em 1958, ainda que nessa versão a temática da homossexualidade seja muito suavizada. O mesmo se poderá dizer de Sebastian de *Subitamente, no Verão passado*, obra produzida depois do início do processo terapêutico que trouxe à luz do dia muitos dos seus tormentos emocionais.

Esta recorrente adaptação ao cinema de obras suas deriva também do enorme sucesso que as peças obtiveram nas primeiras encenações. *Cat on a Hot Tin Roof* foi levada à cena em 1955, em versão diferente da que foi transposta para o cinema, numa encenação dirigida curiosamente também por Elia Kazan, no Morosco Theatre, na Broadway, recebendo o Prémio Pulitzer, assim como o New York Drama Critics' Circle e o prémio Donaldson. Esta peça foi levada à cena pela companhia do Teatro Monumental, com encenação de António Pedro, em 1959.

Enquanto isso, *Suddenly, Last Summer* estreou fora da Broadway, na York Playhouse, em conjunto com outra peça, também em um acto, intitulada *Something Unspoken*, garantindo a Anne Meacham o Prémio Obie para a sua interpretação de Catherine. Em 1959, surgirá a versão em filme com Elizabeth Taylor, Katherine Hepburn e Montgomery Clift.

Summer and Smoke, de 1948, intitulada inicialmente *Chart of Anatomy*, e revista, em 1964, com o nome de *Eccentricities of a Nightingale*, estreou em 1948, pelo Music Box Theatre, em Nova Iorque, mas o seu verdadeiro sucesso veio com a encenação de José Quintero, de 1952, que contou com a interpretação, entre outros, de Geraldine Page no recém-formado Circle in the Square Theatre o qual viria a dar início a um movimento *off-Broadway*. Esta versão foi transposta para o cinema em 1961 por Peter Glenville, e aí Geraldine Page voltou a interpretar a personagem de Alma. Em 1965, a peça é levada à cena

pela Companhia Portuguesa de Comediantes, com tradução de Costa Ferreira.

Por fim, *A Streetcar Named Desire* estreou na Broadway em 1947 e esteve dois anos consecutivos em cena no Ethel Barrymore Theatre numa encenação dirigida por Elia Kazan e contando com a interpretação de Marlon Brando que depois viria a representar novamente Stanley no cinema. Esta peça venceu o prémio Pulitzer para melhor drama, o Donaldson e New York Critics' Circle. Em 1952, a versão para cinema desta peça recebe o New York Film Critics' Circle Award. Será em 1963 que a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro leva este texto à cena com encenação de Henriette Morineau e tradução de António Pedro.

À excepção de *Verão e fumo*, as peças incluídas nesta antologia são sem dúvida as mais emblemáticas da obra do dramaturgo norte-americano. Parece-me, contudo, que a edição carece de uma nota explicativa dos critérios que presidiram à selecção destes textos, unidos evidentemente pela temática fortíssima do desejo, que Tennessee Williams soube trabalhar como poucos dramaturgos. A edição teria muito a ganhar também com um enquadramento de cada peça e dos textos do autor que antecedem algumas delas. Por exemplo, *Gata em telhado de zinco quente* é acompanhada de "Uma palavra ao leitor", texto do autor onde este apresenta a sua intenção, mas que surge desprovido não só de data como de qualquer indicação do contexto em que foi originalmente publicado. Também *Um eléctrico chamado desejo* é precedido por um artigo de Tennessee Williams intitulado "Sobre o sucesso de *Um eléctrico chamado desejo*", embora aqui seja indicada a sua publicação na secção de teatro do *The New York Times*, quatro dias antes da estreia desta peça. Nesse texto, o autor reflecte sobre o sucesso – enorme e súbito – que está a viver desde a estreia de *The Glass Menagerie* e que, de algum modo, parece ultrapassar as suas expectativas e determinar uma urgência de escrita. Todo este material, bastante útil, sê-lo-ia ainda mais se surgisse enquadrado, de forma a



<
Um eléctrico chamado desejo,
 de Tennessee Williams,
 enc. Diogo Infante,
 TNDMII, 2010
 (Lúcia Moniz),
 fot. Aílpio Padilha.

conferir-lhe coesão e contextualização histórica. A pertinência desta publicação fica assim aquém da importância que poderia ter pela falta de uma reflexão editorial séria sobre a antologia apresentada.

Centremo-nos, pois, nas diferenças qualitativas desta tradução relativamente às anteriores disponíveis: refiro-me a *Bruscamente, no Verão passado*, traduzido em 1964 por Rui Guedes da Silva, e a *Fumo de Verão* traduzido por Luís de Sstau Monteiro em 1962, já que a única tradução disponível em língua portuguesa de *A Streetcar Named Desire* é brasileira, data de 1976, e é difícil acesso em livro. Como o próprio título indica, a primeira destas traduções assume claramente o facto de ser uma leitura necessariamente subjectiva da peça. De facto, a opção pelos advérbios "subitamente" ou "bruscamente" não é irrelevante: a opção por "bruscamente" implica uma tomada de posição sobre os factos ocorridos naquele Verão, inesperados, é certo, mas de uma brutalidade chocante. Nesta tradução, Rui Guedes da Silva preocupa-se, como vemos, em fornecer ao público português uma versão actual de um texto recente e muito marcante da dramaturgia mundial, fazendo-o preceder da indicação da data da estreia em teatro e respectivo elenco, anotando o facto de a peça não ter sido até então levada à cena em Portugal.

A tradução parece-me surgir assim com um intuito deliberado de propor uma possível encenação, ao contrário da versão brasileira de Helena Briga Nogueira em que a tradutora parece limitar-se a traduzir sem apresentar qualquer reflexão crítica sobre a obra.

Também a versão de Sstau Monteiro, logo desde a apresentação da temática da obra na contracapa do livro "Drama repassado de tragédia, que põe frente a frente dois seres que se amam de maneiras totalmente opostas – ela idealista e ele sensualmente apaixonado – *Fumo de Verão* é uma angustiante ilustração de eterno conflito entre a carne e o espírito", propõe assumidamente uma versão do texto original marcada pelo crivo do tradutor,

ele próprio um dramaturgo. Tanto assim é que faz preceder a sua proposta por uma nota sua onde analisa a obra do autor norte-americano, afirmando a dado passo:

Há em todas as peças de Tennessee – da *Battle of Angels* ao *Night of the Iguana* – dois elementos permanentes que explicam a sua obra e, em grande parte, o próprio teatro americano dos nossos dias: o egoísmo feroz das personagens entregues de alma e coração a um *pursuit of happiness* puramente individual e a constatação, afinal, de que as personagens estão tão longe dessa *happiness* como o estavam no início da peça." (Monteiro 1962)

Fumo de Verão de Sstau Monteiro é também uma recriação literária do texto original. Nesse texto ainda, Sstau Monteiro apresenta a sua leitura da história, analisa a construção das personagens, questiona as opções do dramaturgo, inscreve os assuntos das questões em debate na América de então, defende a sua concepção de teatro, explicando assim ao leitor o texto que se irá seguir. Esta é portanto uma edição crítica que inclui também as notas do autor para a encenação. Esta breve comparação conduz-nos inevitavelmente à questão essencial: a versão proposta pela Relógio D'Água, ainda que pertinente, muito teria a ganhar se fosse acompanhada por uma real preocupação não apenas em apresentar informação mais apurada, como também em avaliar literariamente os textos inscrevendo-se assim no trilho iniciado pelas traduções precedentes.

Referências bibliográficas

- MONTEIRO, Luís de Sstau (1962), in WILLIAMS (1962).
 WILLIAMS, Tennessee (1962), *Fumo de Verão*, trad. Luís de Sstau Monteiro, Lisboa, Publicações Europa-América.
 — (1964), *Bruscamente, no Verão passado*, trad. Rui Guedes da Silva, Lisboa, Editorial Presença.

Um século de teatro em Portugal

António Braz Teixeira

Luiz Francisco Rebello, *Três espelhos. Uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Temas Portugueses, 2010, 576 pp.

Luiz Francisco Rebello (n. 1924) é, há mais de seis décadas, figura central e decisiva da vida teatral portuguesa, como um dos principais renovadores da nossa literatura dramática e como crítico e historiador do nosso teatro, de que é, de há muito, a mais reconhecida autoridade.

Desde a sua participação, em 1946, na fundação do Teatro Estúdio do Salitre, onde, no ano seguinte, se estreou a sua "fábula" num acto *O mundo começou às 5 e 47*, de matriz ainda expressionista, ao recente *O órfão de Deus* (2004-2005), ao longo de sessenta anos e vinte e três textos teatrais (reunidos em dois volumes de *Todo o teatro* (Lisboa, INCM, 1999 e 2006), em que avultam peças tão significativas como *O dia seguinte* (1949), *Alguém terá de morrer* (1954), *É urgente o amor* (1957), *Os pássaros de asas cortadas* (1958), *Condenados à vida* (1963), *Portugal, anos 40* (1982) ou *A desobediência* (1995), Luiz Francisco Rebello consolidou uma posição indiscutível de primeiro plano na dramaturgia portuguesa contemporânea.

A sua obra, pela sua sólida modernidade, conserva uma invulgar actualidade, devido, por um lado, à sua funda reflexão antropológico-metafísica sobre a condição e o destino do homem, centrada na análise ou na dimensão do microcosmo familiar e, por outro, à sobriedade e naturalidade da linguagem das suas peças, à densidade e à verdade humana e psicológica das suas personagens, ao seu profundo sentido teatral e à hábil condução da acção dramática.

Paralelamente a esta actividade de criação dramaturgica, desenvolveu o autor de *O fim na última página* um igualmente intenso trabalho no domínio, até então relativamente pouco explorado, da investigação da história do teatro português, iniciado com o ensaio sobre D. João da Câmara, publicado no segundo volume da *Perspectiva da literatura portuguesa do século XIX* (1948), dirigida por João Gaspar Simões, e prosseguido com obras igualmente relevantes e pioneiras como *Teatro português, do romantismo aos nossos dias* (1960), *Breve história do teatro português* (1968), *O primitivo teatro português* (1977), *O teatro naturalista e neo-romântico* (1979), *O teatro simbolista e modernista* (1979), *O teatro romântico em Portugal* (1980), *História do teatro de revista em Portugal* (1984-1985) ou *O teatro de Camilo* (1991), a que há que acrescentar as diversas antologias que organizou, prefaciou e anotou, como os três volumes de *Teatro português em um acto* (1997, 2003 e 2007) ou do *Teatro*



romântico português. O drama histórico (2007), primeiro de uma série que cobrirá todo o século XIX e o início do seguinte.

Uma terceira vertente da múltipla actividade de Luiz Francisco Rebello diz respeito à divulgação crítica do teatro contemporâneo, começada com o volume (também acompanhado de esclarecedora antologia) *Teatro moderno: caminhos e figuras* (1957), a que se sucederam *Imagens do teatro contemporâneo* (1961), *O jogo dos homens* (1971), *Fragmentos de uma dramaturgia* (1994) e *O palco virtual* (2004), cabendo não esquecer o interessante volume de memórias *O passado na minha frente* (2004), que contém abundante informação sobre mais de meio século de vida teatral e cultural portuguesa, bem como a relevantíssima acção que desenvolveu, durante mais de trinta anos, como presidente da Sociedade Portuguesa de Autores ou no campo do direito de autor, de que continua a ser o nosso maior e mais experimentado especialista.

A simples consideração dos títulos que compõem a sua bibliografia não poderá deixar de concluir que, sem prejuízo de haver procurado atender ao integral trajecto histórico do teatro português, desde o seu início, nos

António Braz Teixeira é jurista, filósofo e docente universitário, tendo-se destacado no estudo da Filosofia do Direito e, em geral, na reflexão sobre a Filosofia Portuguesa. Ocupou cargos públicos, tendo sido Secretário de Estado da Cultura, Director do Teatro Nacional D. Maria II, Vice-Presidente do Conselho de Gerência da Radiotelevisão Portuguesa e, mais recentemente, Presidente da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, onde dinamizou a publicação de livros de e sobre teatro, bem como obras de pensadores e filósofos portugueses e brasileiros.



séculos medievais, até à mais recente actualidade, a atenção historiográfica e hermenêutica de Luiz Francisco Rebello privilegiou os últimos dois séculos, com particular destaque para o tempo que decorreu desde o triunfo da revolução liberal de 1820 até meados do século findo.

É, precisamente, de quase todo este período que se ocupam as cerca de seis centenas de páginas deste *Três espelhos*, cujo subtítulo esclarece tratar-se de uma "visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)".

Justificando o título escolhido para esta brilhante síntese sobre cem anos de teatro português, lembra, preambularmente, o autor que a "metáfora do teatro como espelho (...), explícita ou implícita, é transversal a toda a história da arte dramática", sendo para ela que remete a *mimesis* aristotélica, definida, na *Poética* de Estagirita, como "imitação ou reprodução duma acção (*praxis*) ou conjunto de acções estruturadas numa fábula (*mythos*)", noção que, para Luiz Francisco Rebello, além de se apresentar como nuclear nas dramaturgias ocidentais, não é delas exclusivo, uma vez que se encontra, igualmente, nas manifestações teatrais do extremo oriente, apesar de estas se "regerem por outros códigos e se inscreverem noutros sistemas signíficos".

Assim, prossegue o autor, "a relação ancestral entre o teatro e o mundo, o mesmo é dizer entre o espelho que reflecte e o objecto reflectido, analisa-se como uma relação dialéctica, em que a imagem será (...) a síntese resultante do confronto entre dois contrários". Deste modo o teatro, tendo embora a realidade como referente, não se confunde com ela nem a duplica e nem vem a substituí-la, mas interpela-a, atribuindo-lhe um significado.

Cumprir não esquecer, no entanto, que o que há de específico no teatro ou no género dramático, marca indissolúvel da sua origem de celebração de natureza religiosa, é o ser elo, como disse Artaud, "um acto sagrado, que implica tanto aquele que o vê como aquele que o executa", é envolver, sempre, "uma relação triádica entre o texto, a cena e o público".

É esta ideia que explica a estrutura do presente volume, cuja primeira parte, dividida em três capítulos – o *espelho retrovisor*, o *espelho reflector* e o *espelho translaticio* – se centra no texto dramático, na dimensão textual e literária do teatro ou na literatura dramática, enquanto a segunda, que se distribui, igualmente, por três capítulos – *diz-se com música*, *os lugares da representação* e *os modos de representação* – aborda as outras dimensões do acto teatral, desde o teatro musical ou musicado (opereta, mágica, revista), até aos teatros enquanto espaços de representação e aos actores e aos processos de representação.

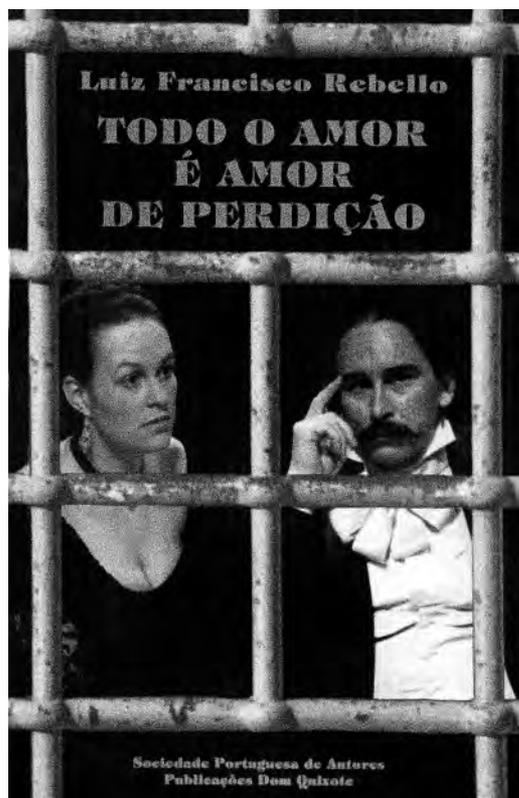
Os *três espelhos* a que o título alude correspondem,

respectivamente, ao teatro romântico, ao teatro naturalista / realista e ao teatro decadentista / simbolista, informando o autor consistir esta primeira parte do livro, em larga medida, numa refundição e ampliação dos volumes da infelizmente extinta Biblioteca Breve, editada pelo Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (imediato antecessor do actual Instituto Camões) dedicados àqueles três momentos da nossa história teatral, bem como dos prefácios aos quatro volumes antológicos que preparou para a Imprensa Nacional-Casa da Moeda e de que, até à data, apenas o primeiro, dedicado ao drama histórico romântico, se encontra publicado.

Por outro lado, a concepção especular e espectacular do fenómeno teatral que preside à sua obra historiográfica e a relação substantiva que nela se estabelece ou pressupõe entre teatro e mundo, cuja realidade aquele reflecte, criadora e simbolicamente, explica que, como acontecia nos trabalhos anteriores de Luiz Francisco Rebello, a sua compreensão hermenêutica do sentido da realidade cultural que é o teatro não possa ignorar ou abstrair da concreta realidade social e política de cada tempo ou de cada época, cujos traços essenciais são aqui enunciados ou lembrados, procurando o autor mostrar o modo como essa realidade se reflectiu no teatro e como este a reflectiu e, de certo modo, a viveu ou procurou agir criticamente sobre ela, visando corrigi-la, alterá-la ou transformá-la.

A parte mais inovadora deste volume, exigente e depurada condensação de toda uma vida de investigação, de constante reescrita e aperfeiçoamento de sínteses que se sabiam relativa e inevitavelmente provisórias, é a segunda, que procura alargar o respectivo âmbito a todas as dimensões do teatro como "obra de arte total" ou englobante. Se, como honestamente reconhece Luiz Francisco Rebello, há ainda aqui uma desproporção entre o espaço concedido a estas outras dimensões do teatro e o atribuído ao seu elemento literário ou textual, em claro benefício deste, isso deve-se, por um lado, à circunstância de, no período histórico aqui considerado, "o que prevalecia era uma concepção textocêntrica da prática teatral", e, por outro, à escassez de informação sobre a maioria dos restantes aspectos ou dimensões do teatro, como seja a que se refere aos actores ou aos modos de representação, matérias em que a investigação tem, necessariamente, de limitar-se a cotejar ou confrontar as apreciações exaustivas da crítica da época, uma vez que são praticamente inexistentes os registos fonográficos ou cinematográficos dos espectáculos.

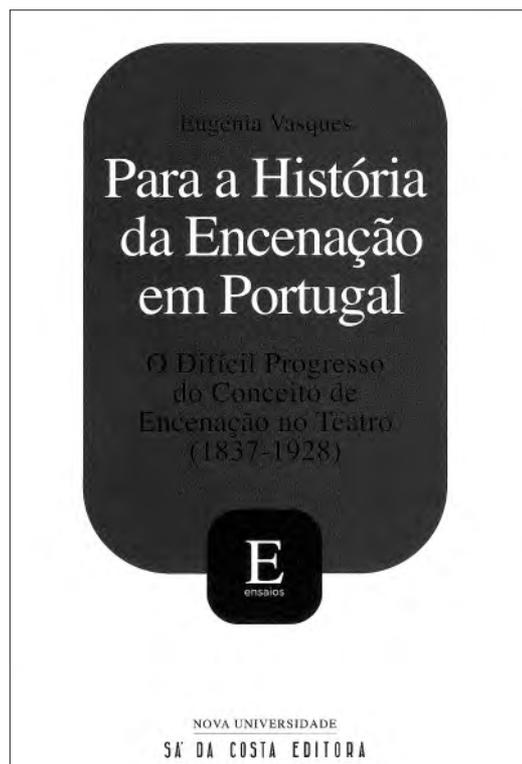
Livro síntese e cume de uma vida generosamente dedicada ao "honesto estudo" da história do teatro português, estes *Três espelhos*, tal como a sua obra historiográfica anterior, passam a constituir fundamental e impostergável obra de referência dos futuros estudos do nosso teatro e da nossa vida teatral no século que transcorreu entre a revolução liberal de 1820 e o fracasso da primeira experiência republicana, nele avultando as qualidades a que, de há muito, Luiz Francisco Rebello nos



habitou: a clareza, o rigor e a elegância do estilo, pontuado de subtil e discreta ironia, o ponderado equilíbrio dos juízos, a atitude crítica empaticamente compreensiva da situação valorativa das obras e dos autores, o lúcido amor ao teatro que o leva a procurar resgatar de um injusto esquecimento alguns textos merecedores, ainda hoje, da prova decisiva do palco em que a vida imaginada se torna acto, no corpo e na voz dos actores.

A difícil vida da encenação em Portugal

Rui Pina Coelho



Eugénia Vasques, *Para a história da encenação em Portugal: O difícil progresso do conceito de encenação no teatro (1837-1928)*, Lisboa, Sá da Costa Editora, Coleção Nova Universidade, 2010, 160 pp.

nome de um teatro tristemente domado e genericamente comercial. Assim, a cronologia compreendida nesta obra de Eugénia Vasques – professora, crítica, investigadora de reputados créditos – prende-se com as datas de publicação dos textos onde o estudo colhe os seus argumentos: o terceiro número de *O Entre-acto: Jornal dos teatros* (1837), *Poeira do teatro*, de Carlos Santos (1928) e *A religião do teatro*, de Eduardo Scarlatti (1928). Entre estas duas datas e quando se trata da encenação, são chamadas à colação textos de Teixeira Bastos (“O teatro moderno em Portugal”), Simões Coelho (*Paradoxo da encenação: Teoria e prática*), Afonso Gaio (*Evolução do teatro português contemporâneo*), Augusto Garraio (*Manual do artista dramático*), Augusto de Lacerda (*Manual do curioso dramático*), Manuel de Macedo (*A arte no teatro e Arte dramática*), Victor Machado (*Guia prático de encenação*), Augusto de Melo (*Manual do ensaiador dramático*), Henrique Lopes de Mendonça (*A crise do teatro português*), J. A. Moniz (com Simões Coelho, *Arte de representar: Caracteres e Arte de representar: Sentimento, expressão, identificação*), Eduardo Noronha (*Reminiscência do tablado*), Guedes de Oliveira (*Jornal dum espectador*), Joaquim de Oliveira (*O Teatro Novo*), Colares Pereira e Joaquim Miranda (*Revista Teatral*), António Pinheiro (*Teatro português: Arte e artistas*), Júlio Lourenço Pinto (*Estética Naturalista: Estudos críticos*), Augusto Ricardo (*Memórias e estudos*), Augusto Rosa (*Memórias e estudos*) e Sousa Bastos (*Coisas de teatro*), entre outros¹. São textos de diferentes matizes: ensaios, artigos, críticas, tratados, memórias, reflexões críticas, projectos, uns mais normativos, outros mais descritivos, assinados por autores de variadíssimas proveniências: “amadores esclarecidos e directamente interessados (...), por actores-ensaiadores ou dramaturgos e empresários, também docentes (...) ou críticos dramáticos em jornais e revistas de referência” (10-11). Em todos, ora directamente, ora indirectamente, se aborda a encenação, as suas virtudes, as suas falências, a sua natureza, os seus modos de fazer ou as suas possibilidades técnicas. Vasques vai colhendo neles o que se diz e descobrindo o que se entende por encenação, numa perspectiva diacrónica, oferecendo ao leitor um mapa sobre a evolução deste conceito entre os fazedores nacionais. Mapa tão mais importante se recordarmos que António Pedro, encenador do pós-Segunda Guerra Mundial é normalmente citado como o primeiro “encenador”

Num momento em que se proclama com entusiasmo o fim da encenação e se declara a morte do encenador, não deixa de ser significativo que se apresente aqui uma obra que visa, precisamente, fazer a cartografia da evolução – difícil, como a autora avisa logo no subtítulo – do conceito de encenação no teatro, em Portugal, de meados da segunda metade do século XIX ao ano de 1928. O objectivo não é, evidentemente, passar o óbito final a esta profissão mas sim confirmar que “para entendermos as actuais vicissitudes do teatro em Portugal e, em particular, as vicissitudes do ser encenador/encenadora no nosso teatro (*lato sensu*), ainda hoje, necessário será percorrer, com o auxílio de textos antigos de reflexão, alguns dos caminhos trilhados pelos nossos maiores, desvendando ou pelo menos tentando interpretar como se foi ‘instalando’ entre nós, por imitação ou por recriação, a difícil e exigente ‘arte de representar” (p. 7).

A baliza temporal prende-se, não com mudanças sócio-políticas, mas com razões endógenas ao próprio fazer teatral – embora a margem final coincida aproximadamente com o definitivo esgotar do fulgor republicano, que também se traduzia em arrojadas experimentações cénicas no início do século XX, e que com o Estado Novo (1926-1974) vai ser sacrificado em

¹ Para informações bibliográficas detalhadas, conferir a bibliografia da obra em análise (pp.85-89).

português (ainda que este – tal como Rogério Paulo – sinalizasse, e muito justamente, Araújo Pereira, protagonista de várias tentativas experimentais do início do século XX, como o verdadeiro "primeiro encenador").

O estudo de Eugénia Vasques distribui-se numa entrada, quatro capítulos e uma saída. Na "Entrada" trata-se "Da impossibilidade do naturalismo em Portugal e das suas consequências", arrumada em sete pontos. Aí, revelam-se logo alguns dos denominadores comuns da obra: rebatem-se os preconceitos contra a figura do encenador, grafam-se os nomes dos autores e dos grupos que primeiro "apontam" e discutem a noção de encenação em Portugal, aponta-se a atávica atracção por Paris e pela cultura francófona e sinalizam-se as influências do teatro transpirenaico, para em seguida se atentar "como o termo 'encenação' foi penetrando no léxico do nosso teatro amador e profissional entre meados do século XIX e meados dos anos vinte do século seguinte" (15).

No capítulo 1 ("Da naturalidade ao naturalismo: entrada do ensaiador (1837-1923)" seguem-se atentamente os tímidos indícios que vão dando conta da autonomização do ensaiador e do aparecimento da noção de "encenação", para no segundo capítulo dar-se acompanhar a "Evolução do conceito de *Mise-en-scène* no léxico teatral português (1890-1895)". Aí, apresenta-se a seminal obra de Becq de Fouquières, *L'art de la Mise-en-scène: Essai d'esthétique théâtrale* (1884), "uma obra de reflexão filosófica sobre as relações 'perigosas' entre a encenação e a obra dramática que constitui uma chamada de atenção para 'os excessos' suscitados pela escola realista-naturalista" (p.33), e escutam-se os seus ecos na teorização portuguesa sua contemporânea, no *Manual do ensaiador dramático*, de Augusto de Melo (1890), um "importante manual de explicação da arte do ensaiador" (p. 43); no *Manual do Artista Dramático*, de Augusto Garraio (1892), "um guia prático de divulgação destinado aos amadores, ou curiosos dramáticos, que não possam dispor de um ensaiador profissional para a elaboração das suas récitas (p. 46); e no artigo "Estudos e doutrinas: Da *Mise en-scène*", de Augusto de Lacerda (1895), publicado em duas partes na *Revista teatral*, "onde se faz a apologia dos novos processos teatrais inspirados no naturalismo" (p. 49). No terceiro capítulo, trata-se da frágil "Afirmção do encenador (1890-1928)", atestada na bibliografia consultada e sinalizando a desadequação da cena nacional para o estabelecimento sólido da encenação, contrariamente ao que ia acontecendo na restante Europa teatral. O último capítulo, "Terrenos de luta: O 'teatro-religião', a encenação e o cinema (1910-1927) explora a procura da especificidade da linguagem do teatro face ao emergente cinema, e a importância que a figura do encenador enquanto portador de uma visão artística individual a organizar todos os elementos do espectáculo terá, centrando-se na exposição

dos iluminados argumentos de Eduardo Scarlatti, em *Ideias de outros* e *A religião do teatro* (estranha-se, contudo, a ausência de uma obra de 1924, de Augusto Lacerda, *Teatro Futuro: Visão de uma nova dramaturgia*, onde se afirma, a título de exemplo: "para vencer a perigosa concorrente, o Teatro precisa de impor o secular prestígio, remodelando os desacreditados processos. Teoricamente, nada mais fácil; praticamente, nada mais simples, dê-se [sic] os esforços intelectuais e materiais se congreguem fortemente. A cinematografia não satisfaz ao conjunto de requisitos que lhe dariam legitimamente a classificação de pura arte. Está para o teatro como a vulgar fotografia está para a pintura (p. 115)".

A "Saída" ("A construção titubeante de uma definição de encenação"), mais do que encerrar a discussão ou fazer um balanço, avança para novas coordenadas, mais concretamente, para o pós-Segunda Guerra Mundial – altura em que se ensaia em Portugal um efémero movimento de teatro experimental e onde a figura do encenador se vai finalmente firmando. Assim, divide-se a conclusão em dois momentos: de 1884 a 1912, e de 1921 a 1949, esticando o *corpus* em análise até aos *Cinquenta anos de teatro*, de Carlos Santos e de *A propósito do teatro*, de José Gamboa, de 1949. Os parágrafos finais, que explicam "Porque não vingou o naturalismo" em Portugal, acrescentam que "são razões políticas, geradoras da profunda iliteracia e atraso no meio teatral e no ensino do Conservatório, que estão na base da impossibilidade de uma implantação do naturalismo numa cena que conheceu pouca intervenção de artistas exógenos ao teatro" (83). E, *grosso modo*, será esta a realidade até que 1974 e a revolução de Abril resgate o fazer teatral em Portugal da sua exiguidade.

Com esta obra, Eugénia Vasques resgata igualmente de um confortável silêncio alguns dos mais centrais artistas ou intervenientes na vida cultural portuguesa do fim do século XIX e início do século XX, reunindo uma colecção invejável de textos que se encontram fora de circulação comercial ou em mais restrito acesso e em acervos especializados. Além disso, a riquíssima antologia de textos (pp. 93 a 157), as extensas citações, as constantes chamadas de atenção a negrito, destacando as ideias principais, e as profusas exclamações, denotam o carácter eminentemente didáctico da obra, dirigida, antes de mais nada, a alunos e estudiosos de teatro, sendo este estudo uma informada antologia comentada e anotada, poupando na complexificação excessiva dos temas em benefício da clareza e sistematização. Esta obra servirá de base a muitos outros estudos, que encontrarão aqui, seguramente, material fértil (e reunido) para encetar novas aventuras (tão necessárias) pela história do teatro em Portugal.

“Transformar pela Arte, redimir pela Educação”

Luiz Francisco Rebello e Sebastiana Fadda

Este arquivo solto propõe a revisitação e recuperação da História do Teatro Português no período compreendido entre o termo da Monarquia e a implantação da República (1902-1911) pela transcrição, com grafia actualizada mas no respeito do estilo de cada autor, de fragmentos de documentos hoje caídos no esquecimento ou pouco conhecidos, mas que congregam os fundamentos conceptuais que permitiram uma profunda mudança nas mentalidades e nos olhares dedicados ao teatro em finais do século XIX e princípio do século XX. Entre conservadorismo e modernidade, os espíritos mais abertos e receptivos aos impulsos e desafios inovadores vindos do estrangeiro contribuíram de forma determinante para que ficasse reduzido o atraso atávico das práticas cénicas em Portugal, na tentativa de fazer sair o país do seu lugar periférico para que se aproximasse do resto da Europa transpirenaica. Mas o que estava em jogo não era apenas uma causa estética e artística, porque a Arte nunca é neutral, mesmo que assim se declare, era também uma reivindicação ideológica e cívica, para que se fundasse uma sociedade mais justa. Não eram outros os designios que presidiram, em 5 de Outubro de 1910, à mudança do regime.

Preâmbulo dos estatutos do “Teatro Livre” (1902).¹

O Teatro Livre é antes de tudo uma obra intencionada a dar rejuvenescimento, trazer uma nova e forte seiva, ao teatro português.

E, realmente, em face do rebaixamento e da decadência do teatro nacional, intimamente infestado de retrógradas ideias, onde o misticismo e a pornografia alternam em íntima camaradagem; onde a Arte, considerada um fim, tem sido relegada às inutilidades do restrito culto da forma, quando não tem descido a ignóbeis manifestações mercantis, tornando-se então um meio, não de levar ao cérebro da multidão o forte jorro de novos ideais, mas de angariar fictícias auréolas de consagração e lucrativas prebendas, - realmente, em face dessas manifestações de decadência e desorientação, sente-se, inadiável, a necessidade de erguer sobre um alto sódio de sinceridade uma Arte que, moldada em novas fórmulas, propague à multidão sentimentos sãos e tendentes para a perfeição máxima do homem.

Reconhecida tal necessidade indiscutível e inadiável, o Teatro Livre procura trazer esse novo sopro de vida à dramaturgia portuguesa, oferecendo à representação produções nacionais e estrangeiras quando estas, moldando-se em convenientes processos dramáticos

coerentes com as modernas necessidades estéticas, possam corresponder à elevação moral do público pela difusão de novos ideais.

O Teatro Livre inspira-se num grande desejo de máxima perfeição individual, num alto empenho de “redimir pela Arte e vencer pela Educação”. Considerando a Arte um meio e o tablado cénico uma tribuna, intenta levar o espírito do público ao nível das mais altas ideias.

O teatro, pelas suas condições de grande latitude na propagação de ideias e pela sua facilidade de fixação dessas ideias, é hoje, talvez, a melhor forma de educação popular, o melhor meio de interessar a maioria em ideias que, até aqui, estavam simplesmente restringidas a uma minoria de estudiosos. (...)

É este o fim do Teatro Livre: educar e levantar o espírito do público pela apresentação de modernas obras de Arte, formar caracteres, depurando e afinando sentimentos pela benéfica influência da Arte.

Ernesto da Silva²

Teatro Livre e Arte Social. Conferência promovida pela sociedade cooperativa THEATRO LIVRE e realizada no Atheneu Commercial a 14 de Dezembro de 1902, Lisboa, Typographia do Commercio, 1902, pp. 3-7.

É sem dúvida uma das mais altas fórmulas de moral social, aquela consubstanciada na ideia criadora do Teatro Livre: transformar pela Arte, redimir pela Educação.

Afiguram-se-á talvez, a menos claros espíritos ser escusada redundância, digna de enfileirar-se à denominação já vulgarizada de “arte social”, o preferido título de Teatro Livre.

E o superficial reparo, que sei, ter mais de uma vez servido de tema e discussão ardente, nascerá, por certo, embora ingénuo e desacompanhado de valia, de um raciocínio que reputo vicioso e duplamente errado nos seus dois aspectos mais flagrantes que passo a precisar:

Pois sendo o teatro, a exemplo da igreja e da escola, uma vigorosa instituição social directora dos espíritos, acaso não é livre, encontrando em si mesmo os próprios elementos da liberdade e, apto a servir o afinamento moral e intelectual de um povo, encaminhando-o num sentido de máxima perfeição humana, não tem na própria essência a força bastante ao desempenho da missão que lhe cabe?

Vejamos o segundo aspecto do raciocínio que já classifiquei de vicioso:

Sendo a Arte, a expressão em dado momento histórico, do entendimento do Belo, vivido e traduzido na elaboração da obra artística e destinando-se a obra de arte ao acordar

¹ Sobre a fundação e as actividades da sociedade cooperativa denominada “Teatro Livre”, veja-se o artigo de Luiz Francisco Rebello, “Um duplo centenário: ‘O Teatro Livre’ e o ‘Teatro Moderno’”, in *Sinais de cena*, n.º 3, Junho de 2005, pp. 57-60.

² Ernesto da Silva (1868-1903), operário tipográfico e militante republicano e sindicalista, foi autor de várias peças de índole combativa, entre as quais o drama *Em ruínas*, postumamente levado à cena no 2.º espectáculo do Teatro Livre (Teatro do Príncipe Real, 19 de Abril de 1904).

>
Le naturalisme au théâtre,
 de Émile Zola
 (A capa apresenta o 2.º
 quadro da peça
A taberna, de Zola,
 no Théâtre de la Porte
 Saint-Martin.)

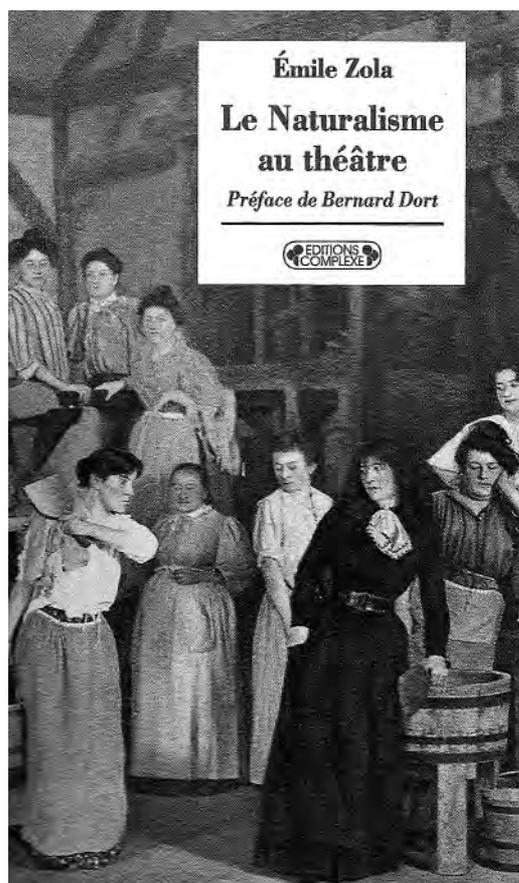
do culto da Beleza na alma colectiva da geração ou gerações que o hajam de defrontar, será crível a existência de uma arte social?

(...) Em boa análise, o teatro, sendo uma instituição nitidamente reflectora do estado mental da maioria que o avigora e frequenta, é um seguro indicador da florescência ou decadência de uma época; consequentemente, quer pela forma quer pelos intuitos, a arte habitualmente acolhida e acarinhada no proscênio português, nesta hora da civilização universal, é a prova mais autêntica de não ser social, pois que, não mirando à melhoria das condições de vida intelectual ou moral da sociedade que devia educar – visto em tal fim residir a mais bela e nobre razão da sua existência – antes se identifica com as mais grosseiras paixões e deploráveis erros, quando não prefere esvaír-se em lamentáveis hemorrhagias de tropos vazios de sentido, recobertos a lantejoulas de ritmo – quando o tem! – isto, dado não se resolver ao despedaçar impudico a branca túnica impoluida e desnudar-se histericamente lúbrica e provocante, na ânsia de contar, de volta a casa, as placas adquiridas no esgotamento da bilheteira, tumultuariamente frequentadas em noites remuneradoras de arte triunfante.

Ora há que convir: isto, não pode ser, não é, teatro livre ou arte social; na mais delicada hipótese não vai além de diversão tolerada e arte desonesta.

E agora, creio, após tão curta demonstração, começar a aureolar-se de nitidez o motivo justíssimo de criação de uma força nova, que, tendo por expressão o Teatro Livre e por processo a Arte Social, possa contrapor a obra de desagregação moral depressora dos caracteres – para aí livremente consentida em nome de interesses políticos que mal avisados andam fomentando a perversão duma raça – alguma outra instituição que imune de exotismos pretendidamente estéticos e inspirada duma grande singeleza e verdade na maneira, isto é, na técnica da sua produção artística, consiga ir dando aos espectadores, juntamente com a pureza dos intuitos educadores, a visão da vida como ela é e antemostrando-a mesmo como virá a ser, instilando assim nas almas o horror do Mal e a aspiração do Bem, numa deliciosa e pacificadora orquestração de Bondade redentora dos seres, nobremente guiados ao levantado culto do amor da Natureza e do respeito à figura humana.

(...) O Teatro Livre, fugindo à estruturação mercantil revestida hoje pelo teatro vulgar, logo de origem começa a manifestar-se possuído de elevados desejos deixando em abandono a febre dos interesses; não visando fora dos domínios da Arte feita veículo da civilização e afastando de si intuitos meramente exploradores, o Teatro Livre incompatível por ideal com usados processos de empresa industrial, transforma-se em empreendimento de sacrifício e culto às melhores ideias e neste facto, sem necessidade de outros que o avigorem, se encontra a justeza da denominação que o define e singulariza entre organizações aparentemente similares.



>
 Retrato de
 D. João da Câmara
 (1852-1908),
 óleo s/ tela,
 por Columbano Bordalo
 Pinheiro, 1891
 (Museu do Chiado, em
 Lisboa).
 >
 Zacconi,
 por Rafael Bordalo
 Pinheiro, *A paródia*, n.º 99,
 4 de Dezembro de 1901.



O teatro, assim compreendido, deixa de ser uma bilheteira para atingir a função eminentemente meritória de uma escola: não se representa para ganhar, trabalha-se para educar.

Manuel Laranjeira³
"O templo do futuro", in *O teatro português*, 04/10/1902.

Se o princípio mais complexo e mais nobre da emoção estética é a solidariedade social, a simpatia universal, como o proclama Guyau e eu creio – por certo também que de todas as formas que essa actividade artística possa entrajarse, é o teatro a mais pujantemente afectiva, a que melhor realiza e condensa em si esse princípio.

O teatro sugestiona, empolga, arrasta e consegue essa vitória maravilhosa, que é pôr de acordo milhares de indivíduos, pensando, sentindo, diversamente.

A peça teatral dir-se-ia que é uma emoção maximamente contagiosa. E na realidade é-o.

Isto indica claramente o caminho a seguir. No teatro estão ao alcance do artista, que venha missionar um Ideal novo, todos os recursos de evangelização.

O teatro deixa de ser uma casa de simples diversão para se tornar a tribuna da verdade e da justiça: evoluciona: passa de restrito a humano e largo: atinge a grandeza austera dum templo, onde cada apóstolo, cada iluminado, vá pregar a religião do futuro e onde o homem possa dar expansividade às suas mais ferventes aspirações de felicidade colectiva.

Com razão profetizava Wagner o drama como sendo a epopeia da humanidade futura.

Educar é o fim de toda a actividade intelectual.

Comover, criar uma geração nova, com uma alma nova, com sentimentos novos, fecundos – é o fim da Arte.

Mas esse fim só o teatro o atinge com o seu ritmo supremo. Ainda há muito a fazer nesse sentido, é certo. Mas já há muito feito, é indiscutível também. O teatro já hoje vai tomando para a humanidade as proporções grandiosas, que outrora teve o teatro grego para a gloriosa Hélade.

O outrora a Grécia, ao ouvir o cadenciar magnífico de *Os persas* do sombrio Ésquilo, erguia-se num ímpeto sagrado de fé patriótica e cada heleno sentia a alma envolvida numa atmosfera de sublime energia: o heroísmo parecia erguer-se do chão para o céu azul e translúcido em nuvens de pó, onde o estrangeiro invasor asfixiava.

Hoje os homens, ao assistirem a essa humana e trágica epopeia do trabalho esmagado, *Os tecelões* de Hauptmann, sentem vibrar em si um arrepio de indignação e um frémito de revolta começa a ouvir-se contra a iniquidade social.

É que o teatro é uma tribuna, a mais formidanda das tribunas.

E, no dia em que o homem o reconheça em absoluto, o velho mundo cambaleará no seu pedestal, como um ébrio sobre si...

...Para que a luz brilhe enfim na plenitude da sua claridade, da sua serenidade...

Coelho de Carvalho⁴
"Prefácio", in *Casamento de conveniência*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1904, pp. XXXVIII–XLVI.

Ora, se a obra de teatro deve ter por objectivo comover a fim de persuadir (e persuasão já leva em si o convencimento), e se a pura ideia moral expressa na palavra, embora mais que na pintura e muito mais que na escultura, comove e persuade somente os homens de tão fina e rara inteligência, que podem aprender essa ideia em toda a sua extensão, em toda a complexidade das suas origens e consequências, é evidente que para a obra do escritor comover e persuadir a multidão, entidade de faculdades obtusas e em caos, será necessário que às

<
 Manuel Laranjeira,
 desenho de António
 Carneiro, *Gazeta de
 Espinha*, 24 de Abril
 de 1912.

v
 Coquelin,
 por Rafael Bordalo
 Pinheiro, *Aparódia*, n.º 17,
 7 de Maio de 1903.

³ Manuel Laranjeira
 (1877-1912), médico de
 profissão, pensador, poeta
 e dramaturgo, viu
 representados pelo Teatro
 Livre, em 1904 e 1905, um
 excerto do seu "prólogo
 dramático" ...*Amanhã* e o
 drama *As feras*, textos
 paradigmáticos do
 naturalismo cénico, de que
 foi ardente prosélito em
 numerosos artigos que
 publicou na imprensa da
 época.

⁴ Joaquim José Coelho de
 Carvalho (1855-1934),
 jurista, poeta, dramaturgo,
 foi reitor da Universidade
 de Coimbra, presidente da
 Academia das Ciências,
 tradutor de Sófocles,
 Molière e Augier. Escreveu
 quatro dramas de estirpe
 naturalista (*Casamento de
 conveniência*, 1904;
O filho doutor, 1906;
A infelicidade legal, 1911;
A ponte, 1924), a
 tragicomédia *O Gran-
 doutor*, de inspiração
 fáustica (1926), bem como
 uma paráfrase dramática
 do *Cântico dos cânticos* e
 uma adaptação da
Orestéia de Ésquilo,
 representadas em 1911
 numa experiência isolada
 de teatro ao ar livre.

>
Maurice Maeterlinck.

plateias a imponha, directamente por sugestão, uma força psíquica superior, cuja natureza ainda não se determinou, mas que reside no ser humano.

Bem sei que raros são os homens que concentram e acumulam em si com tal intensidade essa inexplicada força, que logram, pela voz, pelo gesto e, algumas vezes, por sua presença apenas, dominar, comover, persuadir as multidões. Esses, são as criaturas humanas de suprema eleição – os grandes oradores – a um tempo poetas e actores, e os verdadeiros actores. São estes os agentes naturais desse dinamismo ainda desconhecido, colossalmente poderoso, que é fonte, origem, essência dessas outras forças secundárias que chamamos luz, calor, magnetismo físico e animal, electricidade, energias nêuricas, psíquica, odica, etc., – numa palavra que resume tudo – vida.

>
O amor louco,
de Henrique Lopes
de Mendonça,
Teatro D. Amélia, 1899

O verdadeiro actor é para a idealidade da obra do escritor, permita-se-me dizê-lo, como que o *substractum* de Kant, é o intermediário de que o espírito tem necessidade para actuar sobre a matéria. A sua tonalidade tem de ser quase infinita, porque é por ele que a figura ideada vive, é nele que se engendram os fenómenos vitais que a natureza nos oferece variadíssimos no ser humano que o escritor de teatro notou e de que certificou o dinamismo lógico no caso tratado na sua obra. E o espectador e o actor envolvidos na mesma atmosfera desse fluido desconhecido viverão ambos, um momento, da vida moral da figura ideada; e a recordação fica.

>
Os velhos,
de D. João da Câmara,
Companhia Rosas Et
Brasão, Teatro Nacional
D. Maria II, 1893
(Joaquim Costa
e João Rosa).

É por isso que o teatro é o grande meio para comunhão artística da humanidade, a forma de arte mais profícua para educar a alma dos povos, criando-lhes ideais de justiça, apurando-lhes o sentimento moral e o senso estético, formando-lhes enfim a consciência que dá a felicidade na vida, quando os actos sociais são harmónicos com o sentimento primordial do bem.

Para representar portanto uma figura humana, de que energia nêurica, psíquica, ou como lhe queiram chamar, tem de ser dotado o actor!?

O povo tem o instinto do poder extraordinário, quase sobrenatural – à falta de melhor termo – de que são dotados os grandes actores; e daí a simpatia, a adoração, a quase idolatria, em que as multidões os têm.

Havendo porém verdade na descrição do meio, verdade na proporção de cada figura, inteira verdade no dinamismo da acção, desde que a obra do dramaturgo seja compreendida pelo actor, este viverá a vida da figura que representar, sorrirá com as suas alegrias, chorará com as suas dores, atormentar-se-á com as suas dúvidas, e tornada, enfim, pela força da convicção que lhe deu a compreensão do seu papel, a vida ideada em vida de um ser verdadeiro, se o actor tiver em si a força precisa para suggestionar a galeria, a obra de teatro, quando completa pela exacta idealidade e fiel representação, impõe-se necessariamente à atenção do público, e mais tarde ou mais cedo, conquista a admiração incondicional das multidões, porque nada há mais forte do que a verdade.





<
António Pinheiro,
caricatura de Jorge
Colaço.



E. Zacconi,
caricatura de Jorge
Colaço.

v

⁵ Joaquim Madureira (1874-1958), que usou o pseudónimo Braz Burity, crítico e panfletário de verbo ferozmente sarcástico, reuniu em volume (*Impressões de teatro*, 1905) as crónicas "de aspereza e de combate" sobre a actividade teatral dos dois anos anteriores que havia publicado no jornal republicano *O mundo*. Naquele mesmo ano deu à estampa um folheto sobre a actriz italiana Italia Vitaliani, e em 1924 uma monografia sobre a obra dramática de Alfredo Cortez. Traduziu os dramas *O enigma* (1902), de Paul Hervieu, e *Henrique IV* (1930), de Luigi Pirandello, e foi, em 1937, director do jornal *O diabo*.

⁶ Constant Coquelin (1841-1909), dito Coquelin *ainé* para se distinguir do seu irmão mais novo, Ernest, "monstro sagrado" do teatro francês, apresentou-se em Lisboa nos anos de 1887 (no Teatro Nacional D. Maria II) e em 1903, por duas vezes, no Teatro de D. Amélia, onde interpretou a sua coroa de glória, o *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand.

nos dêem a impressão (realismo), mas ainda tudo quanto a nossa alma pode compreender e de que possa pela fantasia formar imagens (idealismo). Até o invisível se pode dramatizar. E para tal tendia a dramaturgia da Idade Média, quando o Renascimento greco-latino veio encerrar a assombrosa expansão da espiritualidade nas raças góticas nas formas lapidares da tragédia antiga.

A preocupação do conflito vital do invisível, que ia dominando as almas, apagou-se no entusiasmo pela beleza plástica, entusiasmo que se tornou em louco deslumbramento, sob a influência do intenso brilho do aparatoso viver das cortes e das cidades comerciais.

(...) Creio, porém, que a palavra será sempre insuficiente meio para a concretização do invisível. Nem o próprio Maeterlinck o consegue pela graduação da tonalidade da cor verbal na sua linguagem tão vaporosamente esbatida, que, por vezes, nos chega a dar a impressão da diafanidade dum leve penumbra de luar.

Mas, se o invisível é mais que uma vibração e menos que o ar tangível que se espessa em cinza subtil de cor, só a música, puramente, formando imagens com a linha das vibrações que acumulem, umas sobre outras, massas de éter, – o qual no ar, como em tudo, penetra –, pôde impressionar a sensibilidade dos nossos nervos carregados do fluido vital, e, sendo estes tocados assim pela corrente de outro fluido, idêntico ou diverso, a reacção dar-se-á, produzindo nos cérebros a figuração do invisível.

Na obra teatral do escritor exijo, pois: intuito educativo; verdade na apresentação do meio; exactidão flagrante na figuração dos caracteres; dinamismo lógico e fatal da vida dos elementos estáticos, determinado pela reciproca acção e reacção dos caracteres, produzindo as situações sucessivas, de crescente generalidade e complexidade decrescente, até dar-se o facto dramático final, a conflagração sentimental, na alma de uma ou mais das personagens da peça.

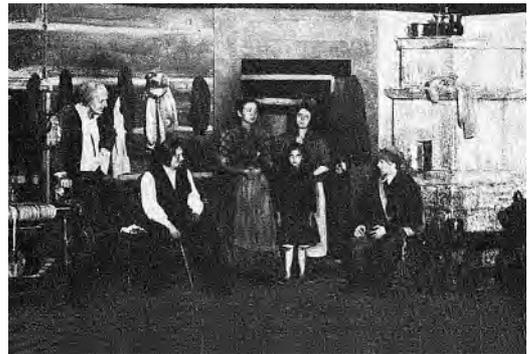
Joaquim Madureira (Braz Burity)⁵
***Impressões de teatro. Cartas a um provinciano Et notas sobre o Joelho (1903-1904)*, Lisboa, Ferreira Et Oliveira Lda. Editores, 1905, pp. 63-67, 92-100.**

A verdade é só uma, eterna e grande: Antoine, pondo o teatro ao serviço da verdade, pode, espontadas pela glória as arestas da luta, ter exagerado ou ter transigido; mas no seu amor ao teatro e à verdade, se são críveis os erros ou as deficiências da exteriorização, não são possíveis as apostasias, e não comprometo opiniões nem temo haver de me desmentir, asseverando, desde já, que Antoine é, pelos intuitos e pela maneira, pela inteligência e pela ilustração, um Mestre de Cena, iniciador e apóstolo de um teatro novo, feito de vida e de ideias, forte e humano, amargo e grande: - amargo porque a vida é amarga, grande porque tem a grandeza da humanidade, forte porque tem a força da Natureza. Claro que quem gostou do Coquelin⁶ na sua correcção académica de *diseur*, todo

A máscara moderna, portanto, nesta idade adiantada da alma humana não deve ser outra senão a exacta fisionomia da vida, porque somente na vida é que se encarna o verbo da verdade, de que o raciocínio certifica a existência.

(...) Primeiro que tudo, quero em teatro, como em toda a obra de arte, não digo naturalismo, porque do termo abusou-se muito dando-lhe um sentido restrito, mas a expressão da vida; numa palavra, quero vitalismo. E chamando-lhe assim entende-se que a Arte tem a missão de concretizar não só aquilo de que os olhos e os ouvidos

>
Os tecelões,
 de Hauptmann,
 enc. de Otto Brahm,
 Feie Bühne,
 em Berlim, 1894.



>
 Cartaz para o espectáculo
 sobre *Os tecelões,*
 de Hauptmann,
 Feie Bühne,
 em Berlim, 1894.



ele sujeito, verbo e atributo, escandando as sílabas e não desmanchando a linha, cheio de blandícias e de visagens para o público, prenhe de artifício e convenção, não poderá levar à paciência o Antoine⁷, que (...) varreu do teatro o convencionalismo, a harmonia das linhas, o ritmo da dicção e todas as velharias e cordelinhos clássicos em que Coquelin raizou a sua reputação e que constituem ainda hoje as muletas a que se arrimam os reumatismos e as águas circassianas a que pedem frescores de mocidade o classicismo e a arte oficial do teatro francês.

Coquelin é um actor: desde que entra no palco até que baixa o pano, representa e diz um papel; olho no público, ouvido no ponto, representa para a plateia; mostra ao espectador, dentro do seu feitio e dos seus moldes pessoais, uma personagem.

Antoine é um criador: desde que lê uma peça até que a retira do cartaz, vive um determinado homem: no palco não é ele que o público vê, não é a ele que o ponto sopra; é ao ente imaginado pelo autor que sentimos e vemos palpitar e sofrer, praguejar ou discutir: realiza dentro da humanidade e da natureza, uma criatura.

(...) No palco Coquelin é um comediante e Antoine é um homem; na arte, Coquelin é a ficção e Antoine a Verdade, e por isso no teatro, Antoine é o amanhã, o futuro e Coquelin o ontem, o passado.

(...) Claro, que ao iniciar, no teatro, o movimento de que ele foi o chefe e o porta-bandeira, o soldado e o pregador, o seu grito de guerra ao convencionalismo, o seu credo de naturalidade, o seu hino de observação, pecavam, talvez, por trazer nos seus repregos a obcecante convenção da Natureza e da Realidade – o convencionalismo declamava, Antoine comia as palavras; o convencionalismo não tirava os olhos do público, Antoine voltava-lhe as costas; o convencionalismo só admitia palavras finas, Antoine excluía o que não fosse calão.

Onde o convencionalismo dizia branco, Antoine dizia preto.

Dai a berrata, o escândalo, a discussão. Da discussão, a luz, a verdade: se Antoine tivesse começado sem exageros, tentando impor-se sem brutalidades, sem encontrões, sem asperezas, o seu movimento teria sido improficuo e estéril.

Não irritava, não feria e, na arte como na rua, no teatro, como em todos os movimentos de revolução e de indisciplina que tendem a frutificar e a reconstituir, sem irritar e sem ferir, é difícil convencer. E o triunfo vem só da convicção.

Antoine feriu, irritou, convenceu e triunfou (...) amando arrebatadamente o teatro, amando sobretudo a Verdade, ele, um pobre empregado da Companhia do Gás, sem educação artística e sem diplomas do Conservatório, pôs a sua vida, o seu talento, a sua actividade incansável, a sua vontade de ferro, ao serviço de uma Ideia: a Verdade no Teatro, a Realidade na Arte.

(...) Ora, nas sombras caliginosas do teatro português, rápido e brutal, chispante e brusco, riscou, em três noites no D. Amélia, sulcos fundos e fulguros de boa e rude Arte, Antoine, fundador, impulsor e apóstolo do novo teatro latino.

Antes da sua chegada, anunciei-o; durante as três noites observei-o e documentei-me e é justo agora, que ele se foi, mares fora, para essas Américas, o comente, tirando as conclusões da minha observação e dos meus documentos.

(...) Não há a esfumar uma opinião, uma palavra, uma vírgula sequer, no que de elogiativo, antes de ele vir e durante esses três dias eu tenho dito nas descosidas nótulas sobre a sua individualidade e a sua obra, os seus intuitos e o seu processo.

(...) Os minguados recursos da sua máscara, parada e serena, inexpressiva e banal, redonda e incaracterística, põem-no naturalmente, num nível inferior para o confronto plástico com os carões fortes e acentuados, irrequietos e sinuosos de que Novelli é o tipo completo e absoluto, com as suas linhas duras e maleáveis que a maquilhagem, num simples traço transtorna e transforma, engrandece ou

⁷ André Antoine (1859-1943) e a sua companhia, de passagem para a América do Sul, apresentaram no Teatro de D. Amélia, em 15, 16 e 17 de Junho de 1903, algumas peças emblemáticas do seu repertório, como *O novo ídolo*, de Curel, *Blanchette*, de Brieux, *Poil de Carotte*, de Jules Renard, *Boubouroche*, de Courteline.



<
Joaquim Madureira
(Brás Burity), caricatura
de Francisco Teixeira.

Adelina Abranches,
caricatura de Francisco
Teixeira.

>

avilta, subjugando desde logo a retina do espectador, impondo-lhe, definida e íntegra, a psicologia da personagem, o seu estado de alma e o seu modo de ser.

Antoine, glabaro e espelheiro, pode ser, para os que na cara vêem coração e profissões, um diplomata, um padre, um cocheiro, um *courtier d'affaires*, mas não é, positivamente, um actor. Mas porque a fisionomia não o ajuda e antes, pelo contrário, o prejudica – mais ainda que no Zacconi, que sintetiza nos olhos todos os efeitos que os predestinados para a cena, como Novelli, espalham pelo rosto – Antoine a todos se avanta, porque na trivialidade apagada da sua efígie, por um esforço tenaz de inteligência, por um trabalho constante de vontade, ele faz ressaltar nítidas as linhas gerais da humanidade, de toda a gente, e, sendo na uniformidade banal das caracterizações, Antoine velho ou Antoine novo, Antoine barbudo ou Antoine rapado, Antoine não é um actor dentro dum papel, é um homem, sou eu, és tu, somos nós todos, dentro duma individualidade e duma situação.

Não molda o *riktus* próprio às necessidades da personagem; por um prodígio de força e de estudo, de observação e de naturalidade, friamente, serenamente, molda e adapta a humanidade, nas suas linhas gerais, uma testa, dois olhos, um nariz, um mento, uma boca, a um ser único e definido, que, sendo sempre ele, raro, deixa de ser a personagem criada na imaginação do autor, a personagem colhida pelo intérprete, viva e flagrante, no caleidoscópio infinito da multidão e da humanidade.

Friamente, serenamente... (...) Antoine é, serenamente, pachorrentamente, um frio. É um frio porque é um pensador. Vive pela inteligência os seus papéis e analisa-os, decompõe-nos, detalha-os com a serenidade de um químico, que, nas retortas do seu laboratório, vai, pela inteligência e pelo estudo, perscrutando na coloração e nas reacções dos ácidos, as propriedades e os efeitos, a natureza e a constituição da matéria e dos corpos.

(...) Com fogo, pode arrancar-se um bravo estridente à plateia, mas, só a frio, se arranca uma página de glória ao eterno livro da Verdade.

Com fogo, com arrebato, pode galvanizar-se, momentaneamente um público; mas, só a frio, com serenidade, pode dar-se, através dum temperamento, a imagem artística da Natureza. Pode, com fogo, fazer-se teatro, dentro da fórmula definitiva da dramaturgia moderna; mas só a frio e severamente, se pode fazer arte.

(...) Antoine é frio na exteriorização e no estudo.

(...) Simplesmente, em Antoine o estudo sobreleva a exteriorização, ao invés do que acontece com os italianos, em que a exteriorização se destaca e avassala, aos olhos do público, na sua grandeza bizarra e dominadora, os esforços, serenos e frios, da observação e do estudo que a precederam e lhe deram vida. É o mesmo processo servido por temperamentos diferentes: temperamentos grandiosos, colossais, desafiando entre si simulações e confrontos, mas o em que o de Antoine ressalta e domina, pela complexidade da sua obra, pelo revolucionarismo da sua audácia, pela tenacidade do seu esforço.

(...) Assim, vendo-o representar, educamos o gosto da plateia pela simplicidade, pela maturidade, pela Verdade na Arte. Lucramos os que no teatro buscamos um prazer do espírito e lucrariam – se lá tivessem ido – os que no teatro buscam um pedaço de pão.

(...) Assim, teatralmente, da passagem de Antoine e de Suzanne Després – a sua grande e valiosa cooperadora e companheira – pelo palco do D. Amélia, há a concluir que a arte de representar nas nações latinas, encontrou a sua fórmula definitiva e perfeita – quanto o pode ser, dentro do efêmero das fórmulas da Arte, sempre progressivas e mutáveis – no processo de estudo e de exteriorização de Antoine e da sua escola: a interpretação da Vida e da Natureza através do temperamento individual dos artistas.

Donde, implicitamente, o relegar-se para a frascaria dos museus ou para as exumações clássicas dos conservatórios, a fórmula declamatória e convencional dos nossos cómicos, que – uma vez aceite pelo paladar do público a sobriedade concisa e intelectual de Antoine – ou, terão de mudar de querena, sacudindo os louros do passado, espanejando as aranhas do repertório, mudando de pele e fazendo de gente, eles que até aqui timbravam em só serem actores, ou terão de homisiar-se na Runa dos comediantes, que eu não sei bem onde fique, mas que, a avaliar pela olha de serviços dos inválidos, deve, topograficamente, estar entre... os baixos de Braga e as alturas de Palmela.

(...) Simplesmente, para se dispensarem os *trucs* e os cordelinhos, os rugidos e os uivos, os gestos largos e as momices dengosas, que são o pão-nosso e o salvatério da escola declamatória do convencionalismo, é indispensável ser inteligente, observador, compreender o papel ao lê-lo, apanhá-lo vivo na multidão ao encarná-lo, vivê-lo, e senti-lo ao ter de exteriorizar na ribalta; é preciso ser artista e ser-se homem e não basta ser-se, como até aqui, asno ou bacharel formado.

Os nossos actores, porém, não viram o Antoine. Uns, andavam à petinga por esse país fora e outros, ficaram em casa, bons cidadãos e bons chefes de família, a ler os folhetins do Campos júnior e a jogar o loto com as primas. Não aprenderam porque não viram, dirão eles; mas se o vissem também não aprendiam, di-lo a sabedoria das nações, sem mesmo lhes tirar as certidões de idade.

Bento Faria⁸

“O teatro e a questão social”, in *Eco artístico*, n.º 1, 10 de Outubro de 1911, p. 2. Tb. *Eco artístico. Revista teatral*, edição fac-similada, pref. José Oliveira Barata, Coimbra, Instituto de Estudos Teatrais Jorge de Faria / Angelus Novus, 2005.

No presente momento histórico em que parece estar resolvido o problema político em Portugal pela implantação da República e em que, por consequência, ressalta a necessidade de se cuidar mais especialmente do problema económico, julgo oportuno e de interesse lembrar quanto de relação existe entre a literatura dramática e a questão social, como factor de propaganda dos modernos princípios filosóficos.

Está sobejamente demonstrado que a literatura em geral, sendo a manifestação da sentimentalidade dos povos, o reflexo da sua civilização, tem sofrido sempre através da História tantas evoluções, quantas as vezes por que tem passado a humanidade. Variando na indole, na maneira de ser, consoante as regiões em que nasce e se desenvolve, (acção climatérica, mesológica, etc.) é sempre, ou deve ser sempre a interpretação fiel do estado intelectual e moral dos seus cultores traduzindo as suas aspirações, os seus ideais.



Por outro lado, a literatura deve influir poderosamente na preparação de uma nova civilização, não se limitando ao simples papel de intérprete. Colhendo os ensinamentos da sociologia, divulgá-los-á por meio da lição moral.

Reconhecida a importância social da literatura veja-se que tremenda leviandade se não comete classificando-a de mero passatempo, de simples diversão, destituída de intuítos educativos.

É pior que uma leviandade: é um crime.

Em todos os tempos, em todos os pontos, onde quer que haja uma pátria, deverá fatalmente existir essa literatura, por mais ínfima que seja, como parte integrante da nacionalidade.

A literatura é, por assim dizer, a palavra mais ou menos eloquente, pela qual uma nação se afirma perante o mundo inteiro.

"As gerações que se sucedem sobre o mesmo território, organizando a sua síntese activa ou a Indústria na coexistência da liberdade de todos e no acordo do interesse pelo direito, quando se elevam à síntese efectiva pelo aperfeiçoamento dos costumes de menos em menos egoístas, pela intuição do sentimento subordina-se à noção moral, e criam pela arte e poesia a expressão da sua colectividade, que sobrevive a cada indivíduo no tempo. Eis o ideal de Pátria, que é uma grande família; é esse sentimento unificador, que inspira os membros de uma mesma sociedade a uma acção comum, a uma impulsão progressiva, que constitui na vida histórica de Nacionalidade. Quanto mais profundo for o sentimento de Pátria, mais intensa é a consciência de Nacionalidade, para resistir aos acidentes da cidade. É esta a relação efectiva que faz com que a Arte e a Literatura sejam a estampa do carácter nacional."⁹

Ora, se a literatura em geral merece, como educadora, os respeitos de quantos lhes reconhecem tão sublime qualidade, cumpre-nos, todavia, fazer menção especial à literatura dramática, porquanto mais que nenhuma outra

⁸ Bento Faria (1857-1954) repartiu o seu labor dramaturgico entre o drama (*O delírio do ciúme*, 1903; *Mau alhado*, em colaboração com Carrasco Guerra, 1915), a comédia (*O Pai da Pátria*, em colaboração com Ernesto Rodrigues, 1906; *Valente Balbina*, em colaboração com João Bastos, 1910), o drama histórico em verso (*Feba Moniz*, 1918), a opereta (*O fado*, com João Bastos e música de Filipe Duarte, 1912) e a revista. O Teatro Livre pôs em cena, na sua 2ª temporada, o seu acto em verso de um exacerbado anticlericalismo, *Missa nova*.

⁹ Teófilo Braga, *História da literatura portuguesa*. [n.d.r.: esta nota surge no texto original]

tem influído poderosamente nos destinos de uma nacionalidade, quer interpretando-lhe o sentir, quer apresentando e defendendo novos princípios, novas teses, que constituem o problema social-económico, que ora se debate em todo o mundo culto.

Se na literatura meramente descritiva se obtém o ensinamento de que depende o futuro dos povos, pelo teatro esse ensinamento será muito mais proveitoso, porquanto se faz perpassar nos olhos do público as figuras vividas, essas mesmas figuras que dia a dia, hora a hora vemos cruzar no meio social e que são origem do conflito da vida.

Ibsen com os seus *Espectros* fez diminuir sensivelmente a percentagem dos alcoólicos na Noruega.

Bjørnson vibrou com a sua *Falência* um golpe mortal na moralidade dos comerciantes.¹⁰ E muitos outros prodígios, impossíveis de numerar, que o teatro tem feito com grande vantagem sobre a literatura meramente descritiva.

Portanto, é de justiça que se classifique a literatura dramática de uma maneira mais benigna.

O teatro não poderá ser tomado exclusivamente como simples distração.

O seu fim é instruir educando.

E, presentemente, mais do que nunca se lhe deverá conferir essa honra, visto que começam a debater-se com mais vigor os problemas da vida, que até aqui estavam sendo ofuscados pela política dominante, que absorvia o espírito de todos os homens cultos, até mesmo dos próprios literatos...

Preâmbulo do Decreto de 22 de Maio de 1911, in *Diário do Governo*.

Tb. *Colecção oficial de legislação portuguesa. Ano de 1911, Lisboa, Imprensa Nacional, 1912, pp. 921-924. Ministério do Interior / Direcção Geral da Instrução Secundária, Superior e Especial / Escola da Arte de Representar / Relatório.*

No seu admirável relatório de 12 de Novembro de 1836 Almeida Garrett, que fora encarregado da fundação e organização do Teatro Nacional, disse que o "teatro português" nasceu nos palácios dos representantes do extinto regime. Desde então até hoje, o Teatro Nacional atravessou diversas e alternadas fases de progresso e decadência até chegar ao estado de definhamento em que, na opinião dos mais entendidos, ao presente se encontra.

Se é uma verdade que o Teatro nasceu entre nós, como disse Garrett, no palácio dos reis, cumpria ao actual Governo providenciar, e desde já, para que ele triunfe sob o regime da República.

Quando, em 1901, foi reorganizado o Conservatório de Lisboa, iniciou-se, em bases mais desenvolvidas que até aí, o ensino da chamada arte dramática. No entanto, não obstante os esforços dos respectivos professores, o

ensino não correspondeu, por deficiente, à expectativa e aos intuitos louváveis do legislador.

(...) Sem falar da França e da sua admirável escola – (que outra coisa não é) a Comédie – a arte dramática é hoje, nas principais nações da Europa, da América e ultimamente até no Japão, um dos ramos da instrução pública mais cuidadosamente patrocinados e subsidiados pelos respectivos Governos, os quais não ignoram que a literatura dramática de um povo reflecte o grau da sua civilização (palavras de Garrett, que sempre convém recordar) e que o Teatro é um meio preciosíssimo para difundir instrução e educação, entre todas as classes sociais.

Quando o Teatro cumpre a sua missão evangelizadora, pode afoitamente dizer-se, plagiando a frase de um grande espírito da nossa terra, que "o teatro é o livro dos que não têm livros e equivale a um compêndio de educação moral e cívica"! Mas o Teatro é mais do que isso. É – "o livro dos analfabetos".

Em Portugal, a arte de representar, como todas as profissões, sofreu o abandono sistemático a que a votaram os Governos. Profissão liberal, o Teatro, contra ele se ergueram as intrigas dos jesuitas, o *Índex expurgatório*, as fogueiras da Santa Inquisição, o crê ou morres, atrofiante e ameaçador, dos discípulos de Loyola, a intolerância ferina de Pina Manique, o lápis azul dos corregedores e, por vezes, a tesoura da censura policial feita à sombra da Inspeção Geral dos Teatros.

À monarquia também não convinha, nesta sua derradeira fase de decadência, que o Teatro se nobilitasse, armando-se, fiel à sua tradição revolucionária, à qual o génio de Gil Vicente e do Judeu não faltaram, em paladino dos novos ideais emancipadores, que a implantação da República concretizou.

O talento dos escritores dramáticos, passando pelas forcas caudinas de uma censura humilhante e atrofiadora, estagnava-se, obrigado, judicial e policialmente, a encostar-se, hesitante, ao bordão carunchoso e já gasto dos antiquados problemas e dos velhos e revelhos conflitos sociais, de há muito condenados e banidos do palco.

A dramaturgia que exteriorizasse todas as revoltas, todos os protestos e todas as ânsias, que traduzisse o sentir das multidões e o momento histórico que a pátria atravessava, que nos desse a Comédia Negra a par do Drama Dourado, essa dramaturgia, de que precisávamos e para a qual toda a geração nova de escritores apelava, como que buscando refugiar-se sob a sua arte sublime e augusta, foi escoraçada ou cristalizou em tentativas sem sucesso, talvez por motivo da guerra desleal e acintosa que o espírito conservador, protegido pelo poder de então, lhe declarou ou consentiu.

O que procurava a geração nova de escritores? É difícil de definir. Procurava, como o autor do *Père Lebonnard*¹¹ disse algures, a vida por toda a parte, a vida pura e simples,

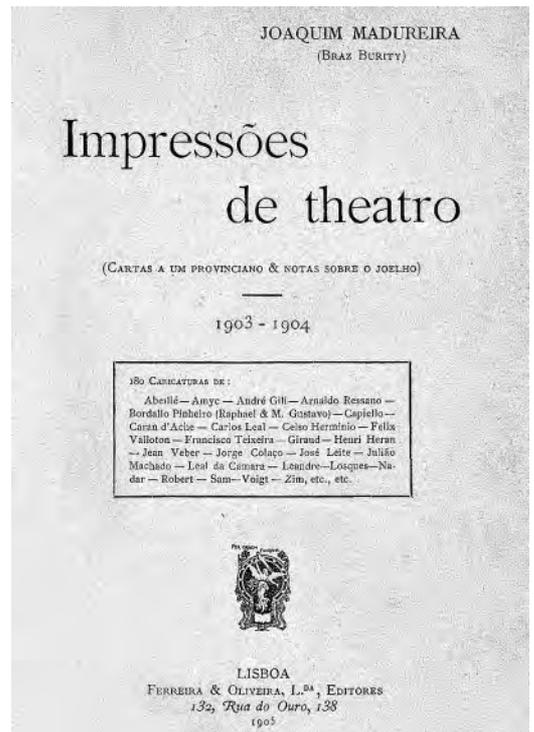
¹⁰ Os espectros foram representados em Portugal pela primeira vez em 1895, no Teatro de D. Amélia, pelo actor italiano Ermete Novelli, e de novo em 1901 no mesmo teatro por Ermete Zacconi. *Uma falência*, do dramaturgo norueguês Bjørnstjerne Bjørnson, foi incluído no programa da 2ª temporada do Teatro Livre, que decorreu em Junho de 1905 no Teatro do Príncipe Real, sob a direcção de António Pinheiro.

¹¹ *Papá Lebonnard*, drama em verso de Jean Aicard, do repertório do Théâtre Libre de Antoine (1889), foi traduzido por Luís Galhardo e Manuel Penteadó e proporcionou uma das mais aplaudidas criações do actor Joaquim de Almeida.

Placa comemorativa do lugar onde funcionou o Théâtre Libre em Paris.



Capa de livro



a vida feia e bela, tal como é, ou tal como a mostra a irradiação crua do Sol ou o raio fantástico da electricidade; queria ser verdadeira, custasse o que custasse, verdadeira como a vida em reacção com o convencional, verdadeira – quaisquer que fossem as consequências, em face do público, da crítica e dos empresários.

Não convinha, como alguém notou, o teatro do divórcio, o teatro do livre-pensador, o teatro do político, o teatro do mestre-escola, o teatro do emigrante, o teatro do proletário, o teatro do plutocrata, o teatro dos famintos, o teatro da mulher analfabeta, enfim, o teatro de uma sociedade, tendo a corrigir, sob pena de morte infamante, o desvio de espinha e o amolecimento cerebral que o clericalismo lhe impôs.

O teatro revolucionário, o teatro da propaganda animada, que rompesse, audacioso e justiceiro, contra o preconceito e o dogma, contra a podridão de cima e o servilismo de baixo, esse teatro livre, irreverente e altivo, mas generoso e emancipador, só por acaso e raras vezes conseguia ver a luz da ribalta.

Continuou, pois, o Teatro Nacional, aparte o teatro histórico, que nos deu a *Leonor Telles*, *O Regente*, *O Duque de Viseu*, o *Afonso VI*, o *Afonso de Albuquerque* e *Os beijos por lágrimas*, a alimentar-se, em regra, na seiva já esgotada, do sentimentalismo, vivendo mais de requintes de estilo e de encenação aparatosa, do que de ideias sãs, nobres, patrióticas e reabilitadoras¹².

Em geral, nesta fase de decadência para a dramaturgia nacional, imitaram-se peças de autores estrangeiros – aquelas que menos escandalizavam as classes conservadoras; peças quase sempre inadaptáveis ao nosso meio, ou inferiores pela ideia que defendiam ou propagavam, e nas quais as características da nossa raça e os nossos costumes não realçavam, se é que se não encobriam num bocejante pretensiosismo, copiado do que de mau ou de ridículo há por lá fora. *Os Lazaristas*, de António Ennes, fizeram uma época... que não voltou.

Rasgados porém, pela República novos horizontes à dramaturgia nacional, os autores portugueses, cheios de talento e de vontade, não – de por certo corresponder à expectativa, pondo nas suas obras acção, caracteres, paixões e estilo, erguendo a toda a altura a nossa literatura dramática e enriquecendo o Teatro Nacional com obras de inigualável brilho, rivalizando com o que de melhor a cena estrangeira nos fornece.

Urge que a nossa literatura dramática seja digna competidora daquela que nos deu os autos ingénuos de Gil Vicente, as admiráveis farsas do Judeu, os dramas comoventes de Mendes Leal e de Costa Cascaes, as comédias burlescas de Gervásio e de Schwalbach, o sentimentalismo adorável d'*Os velhos*, a obra nervosa e palpitante d'*A dor suprema*, o maravilhoso *Frei Luís de Sousa*, a deliciosa *Morgadinha de Valflor*, a espirituosa *charge*, que é *O Morgado de Fafe*, a beleza delicada da *Madrugada*, da *Mantilha de renda* e do episódio *A ceia dos cardeais*, a galanteria requintada d'*Os peraltas e sécias*, o interesse dramático da *Infelicidade legal* e, felizmente, tantas outras obras de valor¹³.

Mas, se a decadência da nossa dramaturgia assim terminará, fazendo-nos prever, em breve, dias de glória e de triunfo para os escritores nacionais, a *Escola da Arte de Representar* ainda mais garante esses dias de esplendor, porquanto fornecerá aos autores intérpretes ilustrados e conscientemente orientados no exercício da sua profissão.

(...) Assente o princípio de que os artistas dramáticos são educadores do público, é incontestável que eles não podem deixar de receber uma instrução especial, que os autorize a não falsear a sua missão. De facto, não é pequeno nem fácil o encargo que o actor recebe de tornar acessível à inteligência da multidão as obras, cada vez mais complexas, cujo desempenho os actores lhe distribuem.

Sem aquela instrução especial como conseguirá o artista dramático transmitir ao público, que o escuta e admira, tudo o que um conflito de sentimentos, trazido até à ribalta, tem de sugestivo e intencional?

¹² As peças citadas neste período são de Marcelino Mesquita (*Leonor Telles*, *O Regente*), Henrique Lopes de Mendonça (*O Duque de Viseu*, *Afonso de Albuquerque*), D. João da Câmara (*D. Afonso VI*) e Faustino da Fonseca (*Beijos por lágrimas*).

¹³ As peças citadas neste período são de D. João da Câmara (*Os velhos*), Marcelino Mesquita (*Dor suprema*, *Peraltas e sécias*), Garrett (*Frei Luís de Sousa*), Fernando Caldeira (*A madrugada*, *A mantilha de renda*), Pinheiro Chagas (*A Morgadinha de Valflor*), Camilo Castelo Branco (*O Morgado de Fafe*), Júlio Dantas (*A ceia dos cardeais*) e Coelho de Carvalho (*A infelicidade legal*).



Presidente honorário	Luiz Francisco Rebello
Direcção	Maria Helena Seródio João Carneiro Rui Pina Coelho
Assembleia Geral	Paulo Eduardo Carvalho (07.07.1964 - 20.05.2010) 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 **15** e **16** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Junho e Dezembro 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:

