

Sinais de cena 15

APCT | Associação Portuguesa de Críticos de Teatro | Junho de 2011



Sinais de cena 15

Junho de 2011



Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 15, Junho de 2011

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	Alexandra Moreira da Silva, Ana Campos, Ana Clara Santos, Ana Pais, Ana Sereno, Anabela Mendes, Bruno Tackels, Constança Carvalho Homem, Cristina Guerra, Diego Barros, Eugénia Vasques, Filipe Figueiredo, João Carneiro, José Pedro Serra, Laurinda Ferreira, Maria Helena Seródio, Mickael de Oliveira, Mónica Guerreiro, Nara Waldemar Kaiserman, Nelson Guerreiro, Paula Magalhães, Rita Martins, Rui Pina Coelho, Samuel Silva, Sebastiana Fadda
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@fuselog.com
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31 1069 - 153 Lisboa www.apcteatro.org CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade 1600 - 214 Lisboa Tel. Fax: [351] 21 792 00 86 estudos.teatro@fl.ul.pt www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm
Edição	Edições Húmus
Impressão	Papelmunde, SMG, Lda.
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	500 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR 

Índice

Editorial

sete | Sem abrigo, o sonho | Maria Helena Serôdio

Dossiê temático

nove | A "expressão privilegiada do teatro": O FIMFA e João Paulo Seara Cardoso | João Carneiro
doze | Miguel Guilherme: A causa dos divertimentos | Rui Pina Coelho
quinze | Corpos abalroados / Palavras suspensas | Alexandra Moreira da Silva
dezoito | Evocar em *perfinsta* dor dos deserdados | Maria Helena Serôdio

Portefólio

vinte e um | Oficina de fotografia de cena: Olhar o teatro através da imagem | Filipe Figueiredo
Paula Magalhães

Na primeira pessoa

trinta e três | José Luís Ferreira: O território da intervenção | João Carneiro
Alexandra Moreira da Silva

Em rede

quarenta e cinco | *JAR*: Janela aberta para a pesquisa artística | Ana Pais

Estudos aplicados

quarenta e sete | Onde colocar um pé quando uma mão esvoaça?
Diálogo performativo e comunitário entre culturas | Anabela Mendes
cinquenta e quatro | Ciências das artes performativas: Interpelações ao século XXI –
A visão de Jean-Pierre Sarrazac | Ana Sereno
cinquenta e oito | *Lady's voice* em encontro de naufragos | Eugénia Vasques
sessenta | Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas 2010 | Mickael de Oliveira
Diego Barros
Nelson Guerreiro
sessenta e oito | Escritores de palco: Algumas observações para uma definição | Bruno Tackels

Notícias de fora

setenta e cinco	Prémios e premiados em São Petersburgo	Rita Martins
setenta e oito	Géneses teatrais ou um interesse renovado pelos estudos de genética teatral	Ana Clara Santos
oitenta e um	Ator rapsodo: Para uma linguagem gestual	Nara Waldemar Kaiserman
oitenta e seis	Poética, documento, memória: <i>Ballet</i> , de Brodovitch	João Carneiro

Passos em volta

oitenta e nove	Quando as cerejas estiverem maduras	Sebastiana Fadda
noventa e três	Almada ingénuo, exactamente	Constança Carvalho Homem
noventa e seis	Tchekov a duas vozes: Entre o sonho e o desespero	Laurinda Ferreira Cristina Guerra
cem	Entre a sedução estética e a densidade introspectiva	José Pedro Serra
cento e dois	A beleza, <i>joder</i> , a beleza	Rui Pina Coelho
cento e seis	Um mito português que é afinal de todo o mundo	Samuel Silva

Leituras

cento e nove	Onde fica o amor?	Ana Campos
cento e doze	Teorias do dramático	Mónica Guerreiro
cento e catorze	Publicações de teatro em 2010	Sebastiana Fadda

Arquivo solto

cento e dezanove	O <i>Archivo theatral</i> : Uma colecção de teatro francês	Ana Clara Santos
------------------	--	------------------

Sem abrigo, o sonho

Maria Helena Seródio

Em tempos de difícil respiração cultural e continuada desvalorização da arte entre nós – por razões económicas impostas e por um fraco investimento na educação pela (e para a) arte –, é de destacar o “sonho sem abrigo”¹ que parece mover a obstinada criação cénica a que se devotam ainda muitos artistas portugueses.

Tiveram, todavia, alguns deles, recentemente, uma mais clara projecção internacional: refiro-me ao Prémio Novas Realidades que, no contexto do Prémio Europa de Teatro, celebrado este ano em São Petersburgo, foi atribuído ao Teatro Meridional (e de que nos dá conta aqui Rita Martins numa das “notícias de fora”), bem como à presença d’O Bando na Quadrienal de Praga, como representação oficial portuguesa nesse importante evento artístico mundial. Nesta sua 12.ª edição, de 16 a 26 de Junho, foi o “espaço e *design da performance*” que se assinalou e, nesse contexto, O Bando montou a exposição tripartida “Do outro lado”, pensada e arquitectada por João Brites e Rui Francisco, e que se desdobrou em três intervenções, cada uma em diferentes lugares da capital checa: “De costas”, uma instalação de rua no centro histórico, “De cima”, uma intervenção de arquitectura na Igreja de Santa Ana, “De dentro”, obra penetrável, uma *performance* expositiva no Grande Hall do Palácio Veletrzní. O catálogo, que se publicou para a ocasião, é, sem dúvida, um importante documento de reflexão teórica e crítica, para além de ser graficamente um objecto notável.

É também uma idêntica disponibilidade para fazer convergir criação artística e reflexão crítica que suscita a continuidade do projecto desta nossa revista *Sinais de cena*. E, na rarefacção que se vem registando quer no espaço que os jornais dedicam ao teatro, quer no contínuo recuo de publicações especializadas em teatro (com o desaparecimento, ano após ano, das poucas que ainda subsistiam), manter uma revista como esta é um acto de resistência cultural que, todavia, queremos que seja um esforço exigente e de qualidade. Para isso temos, felizmente, contado com colaboradores que, generosamente, nos oferecem o seu trabalho – de fotografia, escrita, revisão de textos – e com alguns apoios que nos são vitais: quer os que as companhias, artistas e o Museu Nacional do Teatro nos prodigalizam (para completarmos informação ou incluir imagens), quer os que aceitam publicitar aqui a sua actividade, como é neste número o caso do Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro Nacional São João e a Sociedade Portuguesa de Autores, quer ainda o compromisso de aquisição de alguns exemplares como acontece com o Instituto Camões.

Dos conteúdos deste número gostaria de destacar – no “Dossiê temático” – as declarações que justificam o Prémio da Crítica que o júri da APCT atribuiu ao Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas (FIMFA) e a João Paulo Seara Cardoso (o brilhante criador do Teatro das Marionetas do Porto), e a que se acrescentam as razões que moveram o mesmo júri a atribuir Menções Especiais a Miguel Guilherme (pela sua interpretação em *O senhor Puntilla e o seu criado Matti*), ao elenco d’As Boas Raparigas (no espectáculo *Mulheres profundas / Animais superficiais*) e a Luís Castro / Karnart pela recriação do universo de Raúl Brandão em *Húmus*.

De espectáculos ainda se fala na secção “Passos em volta”, invocando *A Cacatua Verde* (do Teatro da Cornucópia e TNDMII), *Exactamente Antunes* (do TNSJ), *O jogador* (SLTM – São Luiz Teatro Municipal), *Pedro e Inês* (d’O Bando em co-produção com múltiplos teatros por onde peregrinou o espectáculo), *As três irmãs* (TNDMII e Ao Cabo Teatro) e *A casa da força* (de Angelica Liddell).

Mas na reflexão em torno do espectáculo cabem neste número curiosas transversalidades: as que reportam a cena ao texto literário, como se faz no “Arquivo solto” em torno das traduções do francês no séc. XIX para a colecção *Arquivo theatrical*, as que o declinam na relação com as páginas electrónicas de *JAR* (na secção “Em rede”), ou ainda as que na secção “Leituras” permitem recordar o que em teatro se publicou em Portugal em 2010. Nesta secção cabe, de facto, o elenco de publicações que, com obstinado e exemplar esforço, Sebastiana Fadda anualmente regista, mas também a referência à colecção de peças que o TNDMII vem publicando – com *timing* e qualidade notáveis – a acompanhar as suas produções, e a referência a um estudo sobre a teoria do dramático.

Nos “Estudos aplicados” é ainda a força dos textos para teatro – ainda que em sobressaltos de novas modalizações – que se recenseiam, quer na teorização dramaturgica e cénica (pela voz de Jean-Pierre Sarrazac e Bruno Tackels), quer no Encontro que teve no São Luiz morada mobilizadora no final do ano passado, quer ainda na evocação de um drama poético que Ana Luísa Amaral teceu em torno de Próspero / Paulo Eduardo Carvalho.

Outras transversalidades são ainda invocadas na secção “Notícias de fora”: as que a “genética teatral” procura recolher no seu campo específico de investigação, as que cruzam a linguagem gestual no trabalho do actor rapsodo, e as que atravessam a captação fotográfica de *ballet* clássico.

Mas é no “Portefólio” que se oferece um conjunto maior de imagens, correspondendo a uma “oficina de fotografia de cena”, conduzida por Pedro Soares, e que o Centro de

¹ Expressão “roubada” a Manuel Gusmão – e aqui descontextualizada – de *Migrações de fogo* (Lisboa, Caminho, 2004, p. 17).

>
Rui Pina Coelho,
João Carneiro,
Maria Helena Seródio
e Alexandra Moreira
da Silva



<
MHS, AMS
e Miguel Guilherme.



Maria do Céu Ribeiro

<
RPC, JC, MHS, AM S
e Luís Castro.



Isabel Barros,
JC, RPC e MHS

Estudos de Teatro promoveu no contexto do colóquio "Imagens de uma ausência: Modos de (re)conhecimento do teatro através da imagem". Nosso parceiro na produção desta revista, o CET desenvolveu este projecto, reforçando assim a perspetivação plural que os Estudos de Teatro no seu âmbito vêm propondo. E nessa pluralidade cabe também a reflexão sobre gestão cultural que neste número da *Sinais de cena* nos fez entrevistar José Luís Ferreira, o novo Director do São Luiz Teatro Municipal que, em conversa com João Carneiro e Alexandra Moreira da Silva, nos revela as suas ideias sobre o teatro a cuja direcção chegou através de um concurso público.

E foi no Jardim de Inverno desse teatro que em Março, uma vez mais, decorreu a cerimónia da entrega do Prémio da Crítica, bem como antes se tinham realizado – nos seus vários lugares, que não só em palcos – os Encontros das Novas Dramaturgias Contemporâneas e, mais recentemente – coincidindo com a cerimónia do Prémio da Crítica – se ofereceu ao público lisboeta um Ciclo de teatro do Porto. Pensado por Jorge Salavisa (com a cumplicidade de Isabel Alves Costa), este ciclo revelava a sua vontade de "trazer, mostrar e contaminar" Lisboa com o teatro que vinha do Norte. Comissariada por João Pedro Vaz (actual Director Artístico das Comédias do Minho), esta foi uma operação inusitada que trouxe a Lisboa, entre 18 de Fevereiro e 27 de Março, companhias das mais "históricas" às mais recentes e alternativas. Com o título genérico "De António

Pedro à Fábrica da Rua da Alegria", esta singular mostra incluiu grupos e companhias como: Teatro Experimental do Porto, Teatro de Marionetas do Porto, Assédio, Ensemble, Circolando, Visões Úteis, As Boas Raparigas (Vão Para O Céu E As Más Vão Para Todo O Lado), Teatro do Bolhão, Teatro de Ferro, Teatro Meia Volta e Depois À Esquerda Quando Eu Disser, Teatro do Frio, Utópolis, De Diz que Diz, De S.O.S., Palmilha Dentada, Erva Daninha, Radar 360, Tenda de Saia, Pele, Noise 'R' Us.

Na festa que significou esta explosão do Norte em Lisboa estiveram também envolvidos os críticos da APCT que puderam publicamente conversar com alguns dos protagonistas deste teatro. Passaram, assim, pelo Jardim de Inverno, em conversa animada com críticos da APCT, Mário Moutinho, Paula Braga, Igor Gandra, André Braga, Isabel Barros, Ada Pereira da Silva, Regina Guimarães, Saguenail e João Alpoim Botelho, entre outros. E, pelas conversas havidas, neste Ciclo e nos Encontros (atrás referidos), perpassou a ideia de que não haverá falta de projectos de qualidade; não haverá falta de criativos, encenadores, actores ou dramaturgos; não haverá falta de saber, de capacidade de gestão, ou de gosto pela actividade...

Pudesse o teatro estar mais presente nos meios de comunicação, mais activo nas escolas, mais acarinhado pelos poderes (públicos e privados), mais presente no quotidiano dos portugueses. Razões não faltam, afinal!



<
FIMFA Lx8,
*The Armature of the
Absolute*,
Buchinger's Boot
Marionnettes, França.

A “expressão privilegiada do teatro” O FIMFA e João Paulo Seara Cardoso

João Carneiro

Gostaria de começar com uma citação:

No início, quando as portas do teatro se abriam, viam-se doze personagens, organizadas em três grupos. Representavam outros tantos gregos, que trabalhavam a construir navios, junto da margem onde os deveriam lançar ao mar. Essas personagens mexiam-se, umas a serrar, outras a partir madeira, outras a martelar, outras ainda a fazer furos ou escavar. Faziam muito barulho, tal como os operários verdadeiros. Ao fim de algum tempo a cena fechava-se, e depois abria-se de novo, oferecendo uma vista diferente. Assistia-se agora ao lançamento dos navios ao mar, ao que se seguia uma outra cena, que só mostrava o céu e a água. Logo a seguir começava o desfile dos navios, organizados como uma frota. Uns desapareciam, outros apareciam várias vezes. Dos lados andavam golfinhos, uns mergulhando, outros emergindo das águas, como verdadeiros peixes. Pouco depois o mar encapelava-se, e os navios seguiam numa fila serrada. Nem uma vela no horizonte, mas sim Nauplius, agitando a sua tocha, e em pé, junto dele, Minerva. Então, uma chama, visivelmente alimentada pela tocha, iluminava o horizonte. Naufrágio dos navios, aparição de Ajax a nado. Provocado por um mecanismo escondido debaixo do teatro, rebentava o som de um trovão, e Ajax era apanhado por um raio, desaparecendo subitamente. Então a cena fechava-se uma última vez, marcando o fim da representação (Plassard 1996: trad. minha).

Trata-se da descrição de um teatro mecânico, feita por Heron de Alexandria, um século depois de Cristo, há quase dois mil anos, portanto. A referência deverá ser a guerra

de Tróia, mas isso não é o mais importante. É uma representação do mundo feita através de figuras que representam pessoas, através daquilo a que se podem chamar também bonecos. Há também representações de peixes, e representações de uma paisagem – a água, o céu, até mesmo os relâmpagos e o fogo.

A descrição é uma das muitas que poderiam ser dadas como exemplo de uma maneira de representar dramaticamente o mundo dos homens, dos animais e das coisas através de processos que nos levam de imediato para aquilo a que chamamos marionetas, bonecos que representam pessoas e animais. Não são diferentes dos bonecos e dos animais que constituem os brinquedos das crianças, mas as suas funções, se orientadas também para o universo infantil, representando personagens, cenas e histórias que prendem a atenção de pessoas ainda pequenas, rapidamente extravasam do universo infantil para o universo das pessoas, pura e simplesmente, pessoas de todas as idades.

Existem descrições deste tipo de representações, organizadas desta maneira, que é a maneira como se organiza o teatro, muito mais antigas, e muito mais variadas nas suas proveniências geográficas; a bem dizer, elas existem em praticamente todo o mundo conhecido. Por vezes elas apontam para realidades tão etéreas, imateriais, delicadas e sofisticadas que são feitas só com sombras, ou com luz, o que vem a ser o mesmo. Por vezes as figuras estão dentro de água, por vezes a maneira de as fazer

>
 FIMFA Lx10,
Schoolboy Play,
 Roman Paska –
 Dead Puppet, EUA,
 fot. Nick Mangafas.



mexer é com fios, ou com varas, por vezes quem manipula pega directamente naquilo que manipula e que mostra. O universo das marionetas não tem limites nas variedades que a criatividade artística permite.

É esta variedade de representações e de registos de representação que o FIMFA Lx, tem vindo a mostrar de maneira exemplar, todos os anos desde 2001. Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas, o FIMFA partiu da vontade de Rute Ribeiro e Luís Vieira, os dois marionetistas que começaram por fundar a sua própria companhia, A Tarumba, que continua a sua actividade enquanto tal. Mas o Festival que eles criaram tem trazido a Lisboa, e cada vez mais para além de Lisboa, uma substancial parte daquilo que constitui o universo das marionetas, em geral. Da Rússia, da República Checa, da Índia, do Japão, de Taiwan, da China, de quase toda a Europa, da América, os lugares são cada vez mais, e o espaço mais abrangente. As tradições quase perdidas do teatro oriental, o património de artistas itinerantes que já pouca gente conheceria se não fossem pessoas como o Luís e a Rute a mostrá-los, os desenvolvimentos recentes destas formas de espectáculo, tudo tem passado pelo FIMFA, e invadido a cidade. O TNDM II, o Teatro São Luiz, o Teatro Maria Matos, o Teatro Taborada, o Teatro Aberto, o Chiado, o Largo do Camões, os jardins do CCB, o Convento das Bernardas, os passeios em frente do Convento das Bernardas, nada tem escapado à invasão destes bonecos e destas formas animadas. Bonecos de Santo Aleixo, Teatro de Marionetas do Porto, O Bando, Criadores de Imagens, Teatro de Ferro, Madalena Vitorino, Mestre Filipe e as Suas Marionetas, Lua Cheia – a presença portuguesa tem sido uma preocupação do Festival. E das formas japonesas à tecnologia finlandesa do WHS, das carroças centro europeias dos Viti Marcika às misteriosas figuras de Stephen Mottram, da truculência russa do Akhe Theatre aos efeitos de Laterna Magica de Hermann Bollaert, nada tem escapado a um festival que permite, ainda, que o contacto entre o público

e os artistas, entre artistas e artistas, entre aprendizes e professores, entre principiantes e profissionais experimentados seja, cada vez mais, um dado crucial para a integração das marionetas e formas animadas na vida das pessoas.

Neste contexto, falar do João Paulo Seara Cardoso é como falar de tudo isto a partir de uma só pessoa.

Devo-lhe a minha descoberta do universo das Marionetas e das Formas Animadas, como expressão privilegiada de teatro, e essa descoberta deve-se a dois espectáculos muito diferentes entre si: *Miséria*, de 1991, e *Vai no Batalha*, de 1993. O primeiro era uma meditação poética sobre a vida e a morte, reunindo técnicas de tradição popular e uma reavaliação dessas mesmas técnicas, sob a forma de uma narrativa cénica invulgarmente sofisticada. O segundo, que vi nas instalações do irresistivelmente pequeno e acolhedor Teatro de Belomonte, era uma revista à portuguesa para marionetas, que numa escala reduzida, numa intensidade máxima e com um efeito retumbante, conseguia recriar quer a euforia do espectáculo musical, quer a graça própria das sátiras revisteiras.

O João Paulo Seara Cardoso, que nasceu em 1956 e morreu em 2010, tinha começado muito antes, quando depois da sua formação se dedicou à pesquisa do teatro popular de fantoches, o Teatro Dom Roberto, que mestre António Dias, em reconhecimento da sua dedicação e competência, acabou por lhe legar, em 1980. Depois de muitas representações do Teatro Dom Roberto, João Paulo Seara Cardoso cria, em 1988, o Teatro de Marionetas do Porto. Com essa companhia, que perdura saudavelmente com a direcção de Isabel Barros, criou espectáculos que marcam a criação contemporânea do teatro de marionetas em Portugal, e do teatro em geral – *Exit, Nada ou o silêncio de Beckett*, *Óscar*, *Macbeth*, *Paisagem azul com automóveis*, *Cabaret Molotov* – para citar só alguns. Criou quatro séries de programas para a televisão, dedicados à infância, *A árvore dos patafúrdios*, *Os amigos do Gaspar*, *Mópi* e



<
FIMFA Lx10,
Shrimp Tales,
Hotel Modern, Holanda,
fot. Leo Van Velzen.



<
Macbeth,
enc. João Paulo Seara
Cardoso,
Teatro de Marionetas
do Porto, 2001,
fot. Susana Neves.

No tempo dos Afonsinhos. Encenou peças de teatro para outras companhias, encenou ópera, escreveu livros para crianças, geralmente como textos de base para outros tantos espectáculos.

Ao longo de toda esta incrível carreira criativa, foi desenhando uma estética com características importantes, de que gostaria de salientar duas.

Por um lado, se o teatro de marionetas começa – e utilizar o termo “começa” é abusivo, uma vez que o teatro de marionetas apresenta-se, no seu polimorfismo, tudo menos um universo de evolução linear, mas usando mesmo assim, de maneira algo redutora o termo – se o teatro de marionetas começa, dizia, por parecer implicar um desaparecimento da pessoa humana do manipulador, em favor dos bonecos que ele manipula, este teatro acaba por passar a incluir, de maneira flagrante ao longo do último século, a figura humana como parte integrante da sua visibilidade. Ela já lá estava, claro, mas hoje ela faz parte do teatro de marionetas e de formas animadas como outro elemento qualquer. Mais ainda, a figura humana, seja ela a do manipulador ou não, é frequentemente redefinida pela prática ou pela inclusão num tipo de teatro em que ela parecia estar oculta. O Teatro de Marionetas do Porto, sob a reflexão criativa de João Paulo Cardoso, tem sido exemplar nessa articulação entre elementos não humanos e humanos. Basta recordarmos o espectáculo que há poucas semanas aqui foi apresentado, *Nada ou o silêncio de Beckett*, para disso termos uma prova concludente. Por outro lado, e em relação ainda com este primeiro aspecto, o teatro de marionetas que João Paulo Seara Cardoso fez é um teatro que alarga o espectro da natureza do acto teatral em si mesmo, por inclusão de dimensões que, sendo reivindicadas por muita da prática, da crítica e da teoria mais ou menos recente, já estavam neste tipo de teatro, sendo explicitadas de forma brilhante e – o que é importante – aparentemente pacífica e natural, pelos mesmos espectáculos atrás referidos, e por muitos outros que não referi. Veja-se, em muitos destes espectáculos,

o que acontece a expressões como “teatro de imagens”, “teatro visual”, “teatro dramático”, “teatro pós-dramático”, “conteúdos cognitivos hermenêuticos”, “sugestões cognitivas não hermenêuticas”. Veja-se o caso da utilização não discriminatória e sempre orgânica da palavra, da música, da coreografia, do som, da luz, das imagens em geral.

Veja-se ainda, a este propósito, a facilidade com que, em vários espectáculos, a construção de um universo de conteúdos complexos e significados difusos aponta para um acto de leitura *stricto sensu*, sendo o espectáculo, que transborda muito para além do universo dos textos e dos livros, um resultado de uma leitura atenta e empenhada desses mesmos textos e livros.

Finalmente, julgo ser importante referir o facto de este universo exigir por parte dos criadores uma componente de competência técnica incontornável (e o papel pedagógico que o João Paulo Seara Cardoso teve no universo teatral em Portugal foi, aliás, inestimável). É essa ligação entre imaginação, talento e competência técnica que permite uma criação artística efectivamente livre. Por outro lado, tal universo criativo exige tempo, e não se compadece com a sobreposição de criação artística e produção em cadeia. Para criar em liberdade e com seriedade é preciso tempo. Esta dimensão, que as instâncias do poder nas suas diversas modalidades e nos seus diversos graus hoje tendem a rasurar, a ponto de muitos artistas assumirem para si mesmos a lógica do *fast food*, nunca poderá vir a criar objectos que, dois mil anos depois do seu nascimento, ainda consigam falar às pessoas que, como nós, os vemos e por eles nos encantamos.

Referência bibliográfica

PLASSARD, Didier (1996), *Les mains de lumière: Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionette.

A causa dos divertimentos

Rui Pina Coelho

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



Em 1975, quando Mário Barradas e José Peixoto davam corpo ao *Proprietário Puntila e seu criado Matti*, publicava-se no programa desse espectáculo do Centro Cultural de Évora alguns textos enviados pelo Berliner Ensemble respeitantes à encenação deste texto de Bertolt Brecht, em Berlim, nesse mesmo ano. Esses materiais chegavam ao Alentejo com os desejos expressos de "um bom êxito e um resultado eficaz do ponto de vista revolucionário". Os tempos, hoje, são inegavelmente outros e nos trinta e seis anos, que entretanto passaram, Portugal mudou, o teatro mudou e o papel que um texto como *O senhor Puntila e o seu criado Matti* pode desempenhar mudou, forçosamente, também. Um texto que, tal como escrevia Carlos Porto, no *Diário de Lisboa*, de 22 de Dezembro de 1975, "é uma peça de trabalhadores e de patrões".

Falar da eficácia de um espectáculo "do ponto de vista revolucionário" parece – infelizmente – coisa do passado e resquício anacrónico de um outro tempo. Contudo, as tensões entre trabalhadores e patrões voltaram a ganhar destaque de primeira página e, em rigor, a cerimónia de entrega dos Prémios da Crítica – prevista inicialmente para 12 de Março – foi adiada uma semana porque nesse dia, nas ruas de Lisboa, se manifestavam cerca de 300.000 mil pessoas, denunciando as situações de precariedade laboral em que grande parte dos trabalhadores portugueses se encontram.

Ainda assim, o teatro parece ter abdicado daquilo que "assombrou grande parte das experiências teatrais do século XX": o "sonho de um teatro político", tal como o designa Joe Kelleher em *Theatre & Politics*. Para este autor, o teatro tem uma qualidade política intrínseca porque reúne um colectivo vivo de pessoas, num determinado espaço e num determinado momento. Nesse sentido, Kelleher argumenta que o teatro tem a capacidade de enunciar e apresentar o mundo como ele é e, conseqüentemente, de propor alternativas. Com efeito, afirma que:

[0] teatro pode falar 'para' nós, e 'de' nós, já para não falar do mundo dos outros. O teatro representa-nos, tanto no sentido de proporcionar imagens de nós próprios, como no sentido de nos representar ou defender, como um delegado, um substituto ou – até mesmo – como um representante político. (Kelleher 2009: 10, trad. minha).

Se alguns vêem nisto a ameaça de um teatro doutrinário, propagandístico ou moralista, é o próprio Brecht que ajuda a dissipar as suspeitas. Assim, n' *O pequeno organon para o teatro*, escreve:

[0] teatro [...] tem estado, desde sempre, empenhado em divertir. E é este empenho, precisamente, que lhe confere [...] uma dignidade específica, basta-lhe o prazer, prazer que terá que ser, evidentemente,



<
O senhor Puntilla e o seu criado Matti,
 de Bertolt Brecht,
 enc. João Lourenço,
 Novo Grupo
 / Teatro Aberto, 2010
 (Miguel Guilherme
 e Carlos Malvarez),
 fot. João Lourenço.

absoluto. Tornando-o um mercado abastecedor de moral, não o faremos ascender a um plano superior; muito pelo contrário, o teatro tem justamente de se precaver nesse caso, não vá degradar-se, o que certamente sucederá se não transformar o elemento moral em algo aprazível, ou, melhor, susceptível de causar prazer aos sentidos. (Brecht 1964: 162)

É essa a extraordinária habilidade do espectáculo encenado por João Lourenço: simultaneamente divertir e manter a áspera lição de Brecht com a pertinência necessária - um espectáculo de trabalhadores e patrões para o mundo do século XXI, o da precariedade, dos recibos verdes, dos estágios não remunerados, enfim, daquilo a que nos jornais agora chamam a geração parva ou à rasca.

O senhor Puntilla e o seu criado Matti, peça composta entre textos como *As espingardas da senhora Carrar*, *Terror e miséria do Terceiro Reich*, *A boa pessoa de Sé-Chuão* ou *Mãe Coragem e os seus filhos*, textos com uma tensão política potencialmente maior, é uma deliciosa comédia popular onde se narra a história do senhor Puntilla, um patrão que revela qualidades humanas extraordinárias, um elevado sentido de justiça e um desprezo pela hipocrisia quando está bêbado, e que, uma vez sóbrio, cai no estigma do patrão tirano; sempre acompanhado pelo seu fiel criado Matti, um homem culto, intelectualmente superior e em

plena aprendizagem revolucionária. O espectáculo apresentado no Teatro Aberto unia, assim, a poderosa lição brechtiana a uma felicidade de representação que entusiasmava, pela diversão, o público.

E o Miguel Guilherme? "A análise do espectáculo deveria começar pela descrição do actor, pois este está no centro da representação e tende a chamar o resto da representação para si", escreve Patrice Pavis no seu já clássico *A análise dos espectáculos* (Pavis 2003: 49). Não sei se será sempre assim, mas neste caso em concreto, deveríamos começar pelo actor Miguel Guilherme.

Mas é claro que não o podemos fazer sem referir também a impecável contra-cena de Sérgio Praia, que compõe um Matti, ao mesmo tempo animal selvagem e criatura doméstica, vibrante de corpo e raciocínio, e que garantia, com Puntilla, o equilíbrio necessário ao espectáculo, jogando ambos como se de uma parilha cómica se tratasse. Nem nos podemos esquecer da melíflua Sofia Portugal, a filha do patrão, a face visível da aprendizagem épica. Nem, em rigor, podemos deixar de referir todos os outros actores e músicos - António Pedro Lima, Cátia Ribeiro, Carlos Malvarez, Carlos Pisco, Cristóvão Campos, Francisco Pestana, João Fernandez, Mafalda Lencastre, Mafalda Luis de Castro, Marta Dias, Miguel Tapadas, Patrícia André, Rui Morrison, Sara Cipriano e Vasco Sousa - que compunham

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



brilantemente toda a cartilha brechtiana. Nem tão pouco todos os outros artistas e técnicos envolvidos na criação do espectáculo, com substantivo destaque para a excelente música de Shahryar Mazgani e para os figurinos de Bernardo Monteiro.

Mas: e o Miguel Guilherme? O actor Miguel Guilherme conseguia ser o pivô da argumentação política. Consequia ser o elo (mais) visível da incrível ginástica do espectáculo em divertir nunca perdendo o ângulo ideológico nem a sua espessura temática. A riquíssima paleta expressiva de Miguel Guilherme – que temos podido ver em acção em vários palcos nacionais e em diferentes registos: na publicidade, no cinema, na televisão, e que fazem de Miguel Guilherme um dos actores mais completos e mais versáteis da cena nacional – era aqui posta ao serviço de um gesto maior. Num espectáculo que durava um pouco mais de duas horas, Miguel Guilherme estava quase sempre em cena e quase sempre apresentando uma personagem ébria, febril e centrífuga, dominando exemplarmente o registo e o tempo cómicos, e aliando a isso uma compreensão precisa da densidade do discurso do espectáculo.

Num texto muito pouco visitado em Portugal, Miguel Guilherme ofereceu-nos uma interpretação verdadeiramente histórica, de qualidade superlativa, de argúcia felina e inteligência maior; ofereceu-nos um

Senhor Puntila composto com brilho e excelência, articulando a alegria do contacto síncrono com o público, num movimento de temperatura popular que visa divertir, com um entendimento vasto do gesto e da necessidade do projecto.

O corpo de Miguel Guilherme parecia saber intuitivamente que, tal como Brecht afirmava, "a causa dos divertimentos é, de entre todas, a que menos necessita de ser advogada" (Brecht 1964: 163). Simultaneamente, a partitura global do actor mostrava claramente que nunca perdeu de vista que "todas as artes contribuem para a maior de todas as artes – a arte de viver" (*Ibidem* 1964: 215).

É por estas razões que foi da mais elementar justiça atribuir ao actor Miguel Guilherme uma Menção Especial da Crítica.

Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt (1964), *Estudos sobre teatro*, coligidos por Siegfried Unseld, tradução Fiana Hasse Pais Brandão, Lisboa, Portugália Editora.
- KELLEHER, Joe (2009), *Theatre & Politics*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- PAVIS, Patrice (2003), *A análise dos espectáculos* (1996), trad. Sérgio Sálvia Coelho, S. Paulo, Editora Perspectiva.

Corpos abalroados / Palavras suspensas

Alexandra Moreira da Silva



<
*Mulheres profundas /
 Animais superficiais,*
 de Howard Barker,
 enc. Rogério de Carvalho,
 As Boas Raparigas..., 2010
 (Carla Miranda
 e Maria do Céu Ribeiro),
 fot. As Boas Raparigas.

1. B / B (de Barker e de Boas...)

1998, *As possibilidades*. 2000, *(Tio) Vânia*. 2006, *Mãos mortas*. 2009, *Os europeus*. 2010, *Mulheres profundas / Animais superficiais*. Há já vários anos que *As Boas Raparigas...* nos surpreendem com interpretações irreprensíveis e perturbadoras de um vasto leque de personagens do não menos perturbador universo de Howard Barker. A surpresa é tanto maior quanto o percurso se adivinha discreto, de uma discrição feita de cumplicidades intensas e seguras (com Rogério de Carvalho, com Paulo Eduardo Carvalho, com Miguel Eloy ou Wagner Borges...), cujo lastro, igualmente intenso e seguro, se traduz em ações concretas: no convite, em 2006, a Howard Barker para assistir, no Porto, ao espectáculo *Mãos Mortas* – memorável, a conferência do autor a que tive oportunidade de assistir no Estúdio Zero – e na publicação das traduções portuguesas dos textos do autor inglês.

A atribuição de uma das Menções especiais do júri da APCT ao elenco do espectáculo *Mulheres profundas / Animais superficiais* (encenação de Rogério de Carvalho, tradução de Paulo Eduardo Carvalho, produção As Boas Raparigas..., Porto, 9 de Junho de 2010) talvez não seja, por isso, uma surpresa. Mas é concreta, segura e na sua

origem estará, certamente, o intenso entusiasmo com que assistimos às notáveis interpretações de Carla Miranda, Maria do Céu Ribeiro e Miguel Eloy.

2. C / C (de Carla e de Céu)

Duas mulheres – Strassa, a antiga senhora, e Card, a antiga criada – um cão, um cenário de mudança, de destruição, uma paisagem devastada onde (re)nasce o desejo, a perversão, a violência contida nos corpos hirtos e revelada no excesso da palavra. Corpo, palavra e silêncio estão intimamente ligados, na obra de Howard Barker, e também neste espectáculo. Obedecem ao mesmo ritmo, criam uma partitura simultaneamente lírica, intelectual e visceral onde se cruzam o íntimo e o político, numa constante deslinearização da narrativa. O elenco de *Mulheres profundas...* faz uma leitura justíssima desta partitura, aliando rigor e instinto num trabalho de invulgar qualidade, quer na composição física (com destaque para Miguel Eloy na inquietante personagem do cão), quer no domínio da palavra ritmada e tensa (ao qual nos habituaram já as muito barkerianas Carla Miranda e Maria do Céu Ribeiro) deixando em suspenso as mais variadas "possibilidades".

Maria do Céu Ribeiro é Strassa, mulher desapossada do seu estatuto, inquieta no seu corpo desejado e desejan-

>
*Mulheres profundas /
 Animais superficiais*,
 de Howard Barker,
 enc. Rogério de Carvalho,
 As Boas Raparigas..., 2010
 (Maria do Céu Ribeiro
 e Carla Miranda),
 fot. As Boas Raparigas.



firme na sua voz transgressora, disposta a oferecer-se ao antigo servo (ou à sua mulher? ou aos dois? ou às suas próprias fantasias e imaginação?); "As minhas peças passam-se em paisagens imaginárias", afirma Barker (1998b: 25). Carla Miranda é Card, a esposa do servo, dominada pelo ciúme (do marido? de Strassa? dos dois?), extasiada com a sua nova posição. Mas tudo isto é "não-dito", (talvez inventado? insinuado? sugerido?). Na verdade, as duas atrizes mostram-nos, sobretudo, de "onde nos falamos", e não tanto aquilo que nos poderíamos dizer. E o lugar de onde nos falamos é o corpo. O corpo transformado na única e mesma fonte do gesto e da palavra, o corpo lugar da erotização da morte e da dor, o corpo que se deixa investir – abalroar – pela palavra, o corpo sensual onde se inscrevem simultaneamente o trauma, a crueldade, o sadismo e a inocência – o "corpo-paisagem". No teatro, como refere Howard Barker, só o actor tem o poder de "tornar humanos os elementos ostensivamente inumanos da peça *Catastrófica*" (1993:111). Conscientes de que a palavra deve ser reveladora, Maria do Céu Ribeiro e Carla Miranda transferem para o espectador toda a tensão poética e psicótica da escrita barkeriana através de uma gestualidade ritualizada, de movimentos controlados, de olhares fixos e inquietos que procuram, talvez, a impossível

suspensão do tempo. Mas o que mais sobressai no trabalho das duas atrizes talvez seja o domínio desse "excesso de linguagem" de que fala o autor britânico, a forma como abalroadas pela palavra, a seguram e mantêm suspensa sem nunca se deixarem intimidar.

3. E / E (de Encontro e de Eloy)

Barker parece ser o ponto de encontro de Miguel Eloy e de *As Boas Raparigas...* Na verdade, os espectáculos *Mãos mortas* e *Os europeus* contaram já com a participação do actor. Em *Mulheres profundas / Animais superficiais* Miguel Eloy tem uma das suas mais inquietantes e rigorosas interpretações. A personagem do cão intercepta o diálogo das duas personagens femininas. Emissário eventual do antigo servo, o cão vem perturbar e, ao mesmo tempo, acentuar a tensão erótica e fetichista que gradualmente se vai instalando entre as duas mulheres. Da mesma forma que uma voz é um corpo que não vemos, o corpo visível diz sempre o silêncio da voz. O cão "ladra, mia, levanta uma pata, sai, entra, prende e leva peças de roupa", escreve Rogério de Carvalho no programa do espectáculo, ou seja, invade de forma ambígua um "mundo de onde os homens talvez tenham desaparecido". Miguel Eloy faz um trabalho



<
v
*Mulheres profundas /
Animais superficiais*,
de Howard Barker,
enc. Rogério de Carvalho,
As Boas Raparigas..., 2010
(< Maria do Céu Ribeiro
e Carla Miranda;
v Maria do Céu Ribeiro),
fot. As Boas Raparigas.



gesto vertiginoso de entrega e de revelação, encorajando-nos, a nós, público pouco avisado, a seguir a vertigem, a "errar sem mapa", num simples e contagiante desejo de teatro. "D" de Desejo, portanto. E de Decisivo – porque decisivo é, certamente, o trabalho que *As Boas Raparigas...* e todos os seus colaboradores têm vindo a realizar para a divulgação da obra de Howard Barker em Portugal. Obra densa, musculada, que o elenco de *Mulheres profundas / Animais superficiais* investe anatómica e organicamente, subscrevendo a máxima barkeriana de que "a tragédia é uma forma de arte para aqueles que amam a vida" (1998a: 23).

físico irrepreensível. Graças ao domínio de uma rigorosa codificação do gesto, Eloy reorganiza o olhar do espectador, colocando-se como elemento-chave de uma inusitada triangulação.

4. D / D (de Desejo e de Decisivo)

"Este teatro do Não-Reconhecimento é um teatro da emoção, da irracionalidade e da beleza, e não um teatro da ordem, da disciplina e da vontade colectiva (...)" (1993:144); estes actores sabem-no e afirmam-no num

Referências bibliográficas

- BARKER, Howard (1993), *Arguments for a Theatre*, Manchester /UK, Manchester University Press.
 — (1998a) "Mon théâtre parle de secret", *Alternatives Théâtrales*, Howard Barker, nº 57, Maio, pp. 24-29.
 — (1998b) "La tragédie: Une forme artistique pour ceux qui aiment la vie", *Alternatives Théâtrales*, *Ibidem*, p. 23.

>
Húmus,
 de Raul Brandão,
 enc. Luís Castro,
 Karnart 2010
 (André Uerba),
 fot. Patrícia Rego.



Evocar em *perfinst* a dor dos deserdados

Maria Helena Serôdio

O júri do Prémio da Crítica (da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro) declarava na sua nota para a imprensa que a Menção Especial que atribuía a Luís Castro / Karnart se devia à inspirada e brilhante teatralização do universo de Raul Brandão no espectáculo *Húmus*, afeiçoando a estética da *perfinst* a uma evocação compadecida dos humildes que habitam a obra de Raul Brandão.

Usando de forma criativa os vários espaços da Galeria Monumental (em Lisboa, no Campo Mártires da Pátria), Luís Castro concebeu – com a assistência plástica de Vel Z e a banda sonora de Adriano Filipe – um percurso de acções que os actores/*performers* André Uerba, Bibi Perestrelo, Fernando Grilo, Mariana Lemos, Sara Carinhas e Vel Z iam executando de forma rigorosa e ordenada, mas paredes meias com a evocação do onírico, esconjurando, assim, fantasia e dor, desejo e medo, vida e morte.

Partindo de três textos de Raul Brandão – *Húmus* (1917), *História dum palhaço: A vida e o diário de K. Maurício* (1896) e *A morte do palhaço* (1926) – o espectáculo estava escandido em várias partes e cada cena decorria em lugares diferentes da Galeria: Sala 1, Sala 2, Sala do fundo, Galeria, Pátio, Sala Preta. O que isso sinalizava era não apenas a possibilidade de criar diferentes atmosferas nos enquadramentos que a arquitectura permitia e a iluminação modalizava, mas também a deambulação que se oferecia ao público, que podia, a partir da 4.ª cena, ir escolhendo

a acção a que queria assistir, podendo a qualquer altura passar de um lugar para outro.

A narrativa poética de assombração e piedade, que marca a obra de Raul Brandão, era dita, na maior parte do espectáculo, em voz *off*, e o espectáculo, no seu conjunto, apresentava-se numa hábil sobreposição entre essa palavra dita e as acções que os actores cumpriam manipulando objectos em vários lugares da Galeria, o que torna possível não apenas referir o espectáculo a uma "especificidade do lugar" (*site specificity*), daquele lugar concreto, mas reconhecer nele também uma outra forma de apresentação e valorização do trabalho dos actores.

Nesse último sentido poderíamos invocar os conceitos que Erika Fischer-Lichte usou¹ para distinguir o funcionamento do corpo do actor em cena: "corpo semiológico", quando o actor "encarna" uma personagem ("sinalizando" uma outra realidade para que remete), e o "corpo fenomenológico", quando a presença do actor se reporta a uma estética que sublinha a importância do corpo físico do actor como elemento que vale por si e não como representando um outro corpo ou uma personagem.

Poder-se-ia argumentar que, pelo menos, são duas as personagens que no espectáculo são referidas às figuras concretas das actrizes: D. Restituta (da 1.ª cena) e Teodora. Mas um outro elemento do espectáculo ajuda a manter separada esta sobreposição: as actrizes não falam nestes dois casos, e é o "narrador" que as apresenta, de forma

¹ A professora da Universidade Livre de Berlim explicou melhor esta diferença nos seminários que deu na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, de 14 a 16 de Fevereiro de 2011, no âmbito do curso "As ciências das artes performativas" organizado pelo Centro de Estudos de Teatro.



<>
v
Húmus,
de Raul Brandão,
enc. Luís Castro,
Karnart 2010
(< André Uerba;
> Mariana Lemos;
v Sara Carinhas),
fot. Patrícia Rego.



compadecida, como é, aliás, a voz que acompanha os actores (e o público) em quase todo o "processo" do espectáculo.

Essa voz *off* (a de Luís Castro) ia dizendo o texto de forma pausada e clara, visando uma modulação relativamente neutra, evitando, assim, uma leitura de – eventual – indignação arrebatada ou piedosa lamúria. Mantinha, por isso, para o espectador, uma atenção disponível, mas não orientada, o que se reforçava ainda com a partitura sonora (num excelente arranjo de Adriano Filipe) que, de um modo geral, evocava música sacra e criava uma atmosfera de recolhimento e melancolia.

Apenas num caso – na narrativa do amor – era consentida a voz da actriz Sara Carinhas, que a dizia em cena, repartindo-se entre a razão do palhaço e a loucura apaixonada do *clown*. Mas, também aqui, texto e figuração pareciam "confrontar-se", não só porque eram duas as figuras evocadas por uma só actriz, mas também porque se jogava com a dualidade: por debaixo da longa capa preta surgia a roupa vermelha da actriz e, uma vez sentada de frente para o público, jogava com as mãos, erguidas à altura da cara, e que tanto podiam recordar duas possíveis marionetas, como figuras aladas que pareciam dialogar/discutir entre si.

>
Húmus,
 de Raul Brandão,
 enc. Luís Castro,
 Karnart 2010
 (Sara Carinhas),
 fot. Patrícia Rego.



O espectáculo não visava, de facto, "ilustrar" o texto dito, mas antes, de forma rugosa e inesperada, apontar para acções e quadros, de recorte humano, e que, ao lado do texto, iam criando focos de atenção e justificando o percurso que o público escolhia fazer.

E se as cenas iniciais na Sala 1 (com mãe e filho) e Sala 2 (na cena do palhaço e *clown*) se ofereciam como foco único de atenção, a galeria e a sala do fundo instalavam no espectáculo o lugar da deambulação, embora oferecendo-se em contraste claro. Com efeito, na sala ao fundo podia identificar-se, de forma naturalista, o interior de uma casa rústica, com a cozinha – onde não faltavam utensílios reconhecíveis e mesmo um forno para fazer pãozinhos – e a evocação, pela cama de ferro, de um quarto onde se deita a "Majestosa Teodora".

De forma diferente, a galeria instalava três mesas onde Mariana Lemos, Sara Carinhas e André Uerba iam montando e desmontando instalações a partir de objectos que se diferenciavam, entre si, pelo material de que eram feitos, bem como pelas dimensões e sentido simbólico. De facto, panejamentos, *bibelots*, bonecas, toalhas, animais de plástico, *naperons*, até mesmo uma arrastadeira, etc. serviam as acções em que os *performers* trabalhavam com uma dedicação e espessura de gestos de grande expressividade.

Algumas das opções de enquadramento revelavam uma inteligente apropriação do lugar, de forma simples e sem imposição de sentidos, mas, ao mesmo tempo, criando o espaço para possíveis leituras, imaginação à solta a completar esse "espanto aos gritos" que é o lugar da fala e a raiz do sentimento de Raul Brandão. Foi o caso, por exemplo, da colocação da segunda cena no vão da janela / montra que dava para a rua: larga e alta e com parapeito à altura do joelho, oferecia-se como um possível altar lateral de uma igreja, mas onde a parede acolhedora deste era substituída pelo vidro que deixava ver o movimento de pessoas e carros na rua, a "realidade" que se torna a medida daquela renúncia. Uma mãe, cujo "nome"

traz a marca de uma tragédia grotesca – Restituta da Piedade Sardinha –, surge como uma possível inversão de uma *mater dolorosa* de um jovem que, embora criado a esmolas e côdea, subiu na vida e agora, prestes a casar rico, quer simplesmente que a mãe desapareça para que nada prejudique a sua imagem social.

Se quisermos procurar o lugar ideológico da voz que fala – a que Raul Brandão criou nesta obra em particular, mas que atravessa grande parte dos seus escritos –, teremos de juntar as razões do anarquismo (de sentido proudhoniano) a uma autêntica piedade cristã para com os humildes e ofendidos, bem longe da oligarquia mandante e dos rituais faustosos católicos; e ligar o horror pela violência e pela injustiça a uma meditação sofrida sobre a vida, o sonho, a morte. E esse é um legado político, cultural e artístico que resultou bem claro nesta produção do Karnart.

Preconizava Brandão, nos seus escritos, um teatro "simples e cavado fundo no coração humano", que nos fizesse sonhar ou pensar e onde se deveria discutir "um grande problema, psicológico ou social, mas sem frases: vendaval que arraste os espectadores [...] actos seguidos como uma faca que se enterra" (Brandão 1986: 173).

E, ao recordar neste *Húmus* a denúncia do sofrimento infligido pela sociedade aos mais humildes, a obra de Raul Brandão desdobra-se numa mistura de sagrado e desprezível, de choro e revolta, de real degradado e fiapos de sonho, e que ganharam forma e som neste espectáculo de *perfinst* do Karnart que, com a direcção de Luís Castro e as colaborações artísticas com que pôde contar, marcou o teatro português em 2010 e por isso bem mereceu a Menção Especial que a APCT lhe atribuiu.

Referência bibliográfica

BRANDÃO, Raul (1986), *Teatro*, Lisboa, Comunicação.

Oficina de fotografia de cena

Olhar o teatro através da imagem

Filipe Figueiredo e Paula Magalhães

Para apresentar os resultados da investigação desenvolvida ao longo de três anos no âmbito do projecto *OP SIS – Base Iconográfica de Teatro em Portugal*, o Centro de Estudos de Teatro promoveu no passado mês de Março o colóquio "Imagens de uma ausência: Modos de (re)conhecimento do teatro através da imagem". O objectivo, a par da apresentação da plataforma *online* da base OPSIS, que em breve estará disponível no sítio do CET da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, passava também por debater o contributo da imagem para o restauro do teatro ausente e para os modos de o conhecer.

Durante três dias estiveram reunidos quem estuda o teatro, quem o fixa através da fotografia e quem pensa o estatuto da imagem na cultura ocidental. Algumas das linhas orientadoras de um debate que envolveu investigadores, criadores, professores e até mesmo responsáveis por entidades detentoras de acervos de imagens foram: o (re)conhecimento de práticas teatrais através da imagem, o contributo da imagem como registo ou invenção do teatro, o olhar do fotógrafo, a resistência da matéria teatral e o sonho do historiador.

O programa integrou também uma *Oficina de fotografia de cena* conduzida por Pedro Soares, fotógrafo que há mais de trinta anos acompanha as artes de palco, alguém que assume, de forma clara, a perspectiva de "servir o espectáculo e quem dele participa".

Ao longo de cinco dias, 12 formandos (Agnela de Barros, Gonçalo Barra, João Nuno Caseiro, José Manuel Furtado, Luísa Augusta de Sá, Maria da Conceição Agostinho, Nuno Alexandre Mota, Ricardo Reis, Rui Gregório, Ruth Rafaela, Sara Gouveia, Vítor Letras) receberam ensinamentos sobre como compreender as circunstâncias concretas do espectáculo teatral para dele poderem fazer uma eficaz fixação de imagem. O conceito de espectáculo, o estatuto do fotógrafo perante a cena, a análise das variáveis em torno da luz (fontes de luz, quantidade/qualidade, temperatura de cor, P&B e cor), o espaço cénico e a relação do fotógrafo com os intérpretes e outros agentes do espectáculo foram alguns dos temas abordados nesta oficina.

A par dos fundamentos teóricos, os participantes puderam captar imagens de três espectáculos diferentes, em condições bastante distintas: no decorrer de um ensaio para a imprensa do espectáculo *A Cactua Verde*, de Arthur Schnitzler, em cena no D. Maria, (co-produção do Teatro da Cornucópia com o Teatro Nacional D. Maria II), no dia 14 de Fevereiro; durante o espectáculo *E não se pode matá-los?*, de Alicia Guerra, pelo e no Teatro da Comuna, no dia 16 de Fevereiro; e durante o aquecimento da actriz Elsa Valentim, antes do espectáculo *Demónios de Macbeth*, a partir de Shakespeare, uma produção do Teatro dos Aloés apresentada no Teatro da Trindade, no dia 17 de Fevereiro.

Algumas das centenas de fotografias reunidas foram apresentadas no último dia do colóquio, servindo de mote a um curto debate em torno de questões como o valor documental, artístico e expressivo das imagens e a eterna problematização sobre a fotografia de cena: quem deve servir e de que forma?

Aqui as imagens falam por si, apresentando diferentes olhares e perspectivas de quem, não sendo fotógrafo profissional, não quis deixar de mostrar as particularidades de uma modalidade com características muito específicas e que obriga a uma rigorosa disciplina.

O sentir geral dos que disponibilizaram uma semana à apreensão do "saber fazer" associado à fotografia de cena aponta para ganhos em vários sentidos, nomeadamente no entendimento das especificidades técnicas, mas também artísticas, intrínsecas à captação da imagem de cena.

A experiência, vivida com grande entusiasmo, tem-se manifestado como terreno fértil para gerar novas iniciativas, individuais ou a título colectivo.

Uma palavra de reconhecimento é devida ao fotógrafo Pedro Soares, pela forma empenhada como dirigiu esta oficina, assim como às companhias e aos seus actores, pela disponibilidade com que acolheram a *Oficina de fotografia de cena* e agora permitem a publicação de uma selecção dos seus resultados.

Filipe Figueiredo é Mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova Lisboa, foi investigador do Projecto OPSIS e é, actualmente, Doutorando em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Paula Magalhães é Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, foi investigadora do Projecto OPSIS e é, actualmente, Doutoranda em Estudos de Teatro na mesma faculdade.

Legendas

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8

A Cacatua Verde,
de Arthur Schnitzler,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia, 2011

1 > (Duarte Guimarães, Luís Miguel Cintra, Ricardo Aibéo, Tiago Matias, Sofia Marques, Vitor d'Andrade, José Manuel Mendes, Rita Blanco, Dinis Gomes, Miguel Loureiro, Nuno Casanovas, Cleia Almeida, Tobias Monteiro, Miguel Melo, Catarina Lacerda, Tiago Manaia, Gonçalo Amorim, Alice Medeiros, Neusa Dias Joana de Verona),
fot. Ricardo Reis;

2 > (Gonçalo Amorim, Tiago Manaia, Miguel Melo, Cleia Almeida, Catarina Lacerda, Tiago Matias),
fot. Ricardo Reis;

3 > (João Grosso (deitado), Rita Loureiro, António Fonseca, Catarina Lacerda, Luís Miguel Cintra),
fot. Vitor Letras

4 > (Ricardo Aibéo, João Grosso, Rita Loureiro, Luís Miguel Cintra, António Fonseca, Tiago Manaia, Duarte Guimarães, Luís Lima Barreto (deitado), João Villas-Boas, Gonçalo Amorim, Joana de Verona, Rita Blanco, Neusa Dias, José Manuel Mendes, Dinis Gomes, Nuno Casanovas),
fot. Rui Gregório;

5 > (Rita Loureiro)
fot. Maria da Conceição Agostinho;

6 > fot. Ricardo Reis;

7 > (Ricardo Aibéo, Luís Miguel Cintra, Gonçalo Amorim, Tiago Manaia, Miguel Melo, Nuno Casanovas, Catarina Lacerda)
fot. Nuno Alexandre Mota;

8 > (Vitor d'Andrade, Luís Miguel Cintra, Duarte Guimarães, António Fonseca, Miguel Melo, Tiago Matias, Luís Lima Barreto (deitado)),
fot. Nuno Alexandre Mota.

9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15

Demónios de Macbeth,
a partir de *Macbeth*, de Shakespeare,
enc. Sofia de Portugal,
Teatro dos Aloês, 2011
(Elsa Valentim)

9 > fot. João Nuno Caseiro;

10 > fot. Vitor Letras;

11 > fot. Ricardo Reis;

12 > fot. José Manuel Furtado;

13 > fot. Sara Gouveia;

14 > fot. Nuno Alexandre Mota.

15 > fot. Gonçalo Barra;

16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 |
26 | 27 | 28

Enão se pode matá-los,
de Alicia Guerra,
enc. João Mota,
Comuna - Teatro de Pesquisa, 2011

16 > (Álvaro Correia),
fot. Rui Gregório;

17 > (Carlos Paulo, Miguel Sermão),
fot. Sara Gouveia;

18 > (Álvaro Correia, Carlos Paulo),
fot. José Manuel Furtado;

19 > (Álvaro Correia, Maria Ana Filipe, Joana Sapinho, Tânia Alves),
fot. José Manuel Furtado;

20 > (Tânia Alves, Maria Ana Filipe, Joana Sapinho, Álvaro Correia),
fot. Vitor Letras;

21 > (Tânia Alves, Maria Ana Filipe, Joana Sapinho, Álvaro Correia),
fot. Vitor Letras;

22 > (Maria Ana Filipe, Álvaro Correia),
fot. Rui Gregório;

23 > (Joana Sapinho),
fot. Ruth Rafaela;

24 > (Carlos Paulo, Álvaro Correia),
fot. Ruth Rafaela;

25 > (Maria Ana Filipe),
fot. Maria da Conceição Agostinho;

26 > (Maria Ana Filipe, Álvaro Correia),
fot. Ruth Rafaela;

27 > (Tânia Alves),
fot. José Manuel Furtado;

28 > (Álvaro Correia),
fot. Nuno Alexandre Mota.











10



11



12



13





16



17



18





21



23



22



24



25



26





<
José Luís Ferreira,
fot. João Tuna.

José Luís Ferreira: O território da intervenção

João Carneiro e Alexandra Moreira da Silva

Do teatro Gil Vicente, passando pelo Teatro Nacional São João, até à actual direcção do São Luiz Teatro Municipal, o percurso profissional de José Luís Ferreira é, segundo o próprio, tão circunstancial quanto o título do ensaio ("Não é fácil") que escreveu e publicou em 2009, em conjunto com Fernando Mora Ramos, Américo Rodrigues e Manuel Portela. Talvez "os acasos" tenham ajudado, mas o que mais se destaca nesse mesmo ensaio é a determinação, a clareza de pontos de vista, e a persistência informada que estarão na origem não só da sua reflexão sobre política cultural e de programação, como também da sua ampla actividade no âmbito do teatro. Programador, director de produção e de projectos internacionais, assumido defensor de projectos em rede, José Luís Ferreira coordena, até 2010, o Departamento de Relações Internacionais do TNSJ, e inscreve no seu percurso várias experiências de dimensão nacional e internacional, das quais destacáramos o Festival PoNTI, a programação da Capital Europeia da Cultura – Porto 2001, o Festival da União de Teatros da Europa, o Portugofone (showcase de teatro português e encontro internacional de criadores e profissionais de teatro), o fórum Teatro Europa, e mais recentemente o projecto de "investigação, formação, criação e mediação" Odisseia. Em Dezembro de 2010 é classificado em primeiro lugar no Concurso para o cargo de Direcção Artística do SLTM. Foi, precisamente no SLTM que José Luís Ferreira nos recebeu e respondeu às nossas questões com a determinação, a clareza e a persistência informada que o caracterizam – ainda que, como deixa escapar, na base de tudo isto possa estar "uma ideia relativamente romântica sobre a criação".

Alexandra Moreira da Silva: No livro *Quatro ensaios à boca de cena* o título do teu texto é "Não é fácil". De acordo com a tua biografia não foi fácil chegar aqui. Passas por várias etapas no teu percurso, que são também etapas geográficas, de Coimbra para o Porto, do Porto para Lisboa. Começemos pelo princípio: como é que chegas ao teatro?

José Luís Ferreira: Já que começaste pelo título do ensaio, pode fazer-se outro paralelo: o meu percurso é tão

circunstancial como o título desse ensaio. O texto começa com as palavras "não é fácil falar de cultura em Portugal" e o *word* assumiu "não é fácil" como título do documento. O meu percurso, também, não sei se alguma vez procurei construí-lo de maneira muito sustentada. Acho que ele tem muito a ver com os acasos de tudo o que se faz em Portugal. Tem a ver com uma professora de filosofia que tive no liceu e que achava que a expressão dramática era um meio excelente para tratar de certos temas que ela tinha de tratar nas aulas. Daí à constituição de um grupo

<
C'est magnifique,

de Jérôme

Deschamps/Macha

Makeieff,

enc. Jérôme

Deschamps/Macha

Makeieff,

Deschamps et Deschamps,

PoNTI 1997,

fot. João Tuna/TNSJ.



<
Trys seserys,

de Anton Tchekhov,

enc. Eimuntas Nekrosius,

PoNTI, 1997,

fot. João Tuna/TNSJ.



>

Amleto,

de Romeo Castellucci,

a partir de Shakespeare e

Grammaticus,

enc. Romeo Castellucci,

Societas Raffaello Sanzio,

PoNTI 1997,

fot. Societas Raffaello

Sanzio.

de teatro no liceu foi um pequeno passo. Isto passou-se em Leiria. Deu-se a coincidência de o Teatro Experimental de Leiria ter o seu espaço mesmo em frente ao liceu, de eu conhecer o filho de umas das atrizes, e de conhecer o encenador que era o Carlos Fragateiro. Depois o TEUC foi mais ou menos inevitável. Foi sempre um percurso um bocadinho marginal, foram sempre acontecendo coisas que fizeram com que o meu percurso não fosse muito central, como eu achar que na altura o TEUC estava num período um bocadinho conturbado. Nunca fui mesmo sócio do TEUC. Fiz só um curso de iniciação ao teatro. Depois tive a sorte de apanhar Coimbra num dos momentos mais efervescentes que aquela cidade teve nas últimas décadas, no final dos anos oitenta e início dos anos noventa, o que acabou por dar origem a duas companhias de teatro: a Escola da Noite, que ficou em Coimbra, e a Visões Úteis que acabou por migrar para o Porto. Também por coincidência a Universidade de Coimbra decidiu abrir um concurso para a direcção artística do Teatro Gil Vicente e o António Augusto Barros ganhou esse concurso. Eu tinha acabado de trabalhar com ele na bienal de Coimbra, em 1991 e ele tinha sido nomeado director artístico do teatro Gil Vicente. Como ele geralmente pensa os seus projectos em várias frentes, inclusive como distribuir os seus recursos no território, para garantir a sua realização, achou que eu poderia ser um recurso importante para não afectar os restantes projectos que tinha entre mãos. É evidente que sempre tive muito prazer com o teatro: as pessoas que eu conhecia pertenciam a este universo. Tive uma filha muito cedo e precisei de começar a trabalhar, e o primeiro trabalho que arranjei foi nesta área.

¹ Ricardo Pais foi director do TNDMII entre 1989 e 1990.

² O PoNTI – Porto. Natal. Teatro. Internacional. teve quatro edições: em 1997, 1999, 2001 e 2004.

³ O FIT – Festival Internacional de Teatro teve quatro edições anuais de 1991 a 1994.

AMS: Continuaste, de facto, nesta área, e em 1997 vais para o Teatro Nacional São João.

JLF: Ao longo desses anos foram acontecendo algumas coisas em por lá, como Coimbra – Capital do Teatro, em



1992–93. E conheci o Ricardo Pais, que foi comissário dessa iniciativa. Isso permitiu a transição, um ano e tal depois de o Ricardo ter sido nomeado director do São João, para o Porto. De início as minhas funções eram relativamente indeterminadas: tratava-se de uma assistência de direcção, portanto, secundá-lo e ajudá-lo em várias coisas, coisas básicas. Foi exaltante porque o teatro estava em construção. Era a invenção de uma possibilidade de negar a herança mais ou menos errática do Teatro Nacional D. Maria II¹, e comprovar que era possível construir uma outra matriz de teatro nacional. Um pouco por acaso, também, logo de início deu-se uma dimensão internacional ao projecto do S. João, através da realização do PoNTI², que nasceu de um desejo conjunto do Ministério da Cultura e do S. João, retomando uma tradição, uma prática, interrompida com o fim do FIT³, em Lisboa; o PoNTI deveria ser um festival que pusesse o Teatro S. João nas rotas internacionais de circulação do teatro. Na altura o projecto foi feito sob pressão, entrei no teatro em 1997, o festival foi decidido em Maio e realizou-se em Dezembro. Reuniu-se na altura aquilo que já era a capacidade de realização do teatro e a colaboração de alguns amigos com alguma experiência internacional evidente e reconhecida. Isso para além da aventura fantástica que foi criar o festival, pôr uma cidade como o Porto em contacto frenético e imediato com áreas da criação que eram bastante desconhecidas do público. Foi o primeiro passo para se começarem a construir relações internacionais constantes: quer com criadores, quer com companhias, produtores ou festivais. Isso foi-se constituindo, por tentativa e erro, como uma área de trabalho mais concreta dentro do São João, que eu fui ajudando a construir.

João Carneiro: Desde então ficaste também ligado a uma articulação entre a componente artística e administrativa? Como foi isso?



JLF: A minha inscrição nos projectos foi sempre bastante intuitiva, por isso eu agora enfrento desafios bastante duros. Tivemos a percepção, na altura, que aquele festival, para além do que significava como festival, tinha um significado também na via do trabalho, e que essa via tinha de se estruturar dentro do teatro. Apesar de eu ter outras atribuições, essencialmente na área da comunicação, a área das relações internacionais tornou-se mesmo uma realidade. Isso gerou sempre um movimento que implicou um raciocínio de produção num sentido mais administrativo, mas simultaneamente a tentativa de exploração de relações reais ao nível artístico, implicando não apenas a recepção de projectos vindos de fora, como também a circulação de projectos do São João, ou a realização de projectos conjuntos, de criação ou de produção, em que essas duas dimensões nunca estiveram desligadas. Se eu comecei por dizer que essa minha aproximação intuitiva me traz problemas hoje, porque me obriga a estruturar um raciocínio de gestão ao assumir a direcção artística de um teatro como o São Luiz, isso também não me é totalmente estranho, porque venho de uma escola em que esses dois aspectos não estão separados, quer dizer, o modo como se cria uma obra e o modo como se gere a possibilidade de a fazer.

AMS: Quando pensamos no JLF associado a uma estrutura como o Teatro Nacional São João pensamos em três coisas, essencialmente: internacionalização, festivais e projectos em rede. Sempre foste um grande defensor desta última ideia: é algo que surgiu, que abraçaste e que tentaste implementar. O que é que isto significa em termos de dinâmica para um Teatro Nacional?

JLF: É difícil dizer se ela nasceu de mim, isto sem falsa modéstia. Durante esse período, em que estávamos muito concentrados na construção de um projecto de teatro, era muito difícil dizer de onde vinham as ideias. Elas



<
Abraço ao teatro,
noite de 26 de Março
de 1997,
fot. Lucília Monteiro.



>
Buchettino,
a partir de Charles
Perrault,
enc. Chiara Guidi,
Societas Raffaello Sanzio,
PoNTI 1997,
fot. João Tuna/TNSJ.

vinham e eram sedimentadas pela consciência geral do projecto e pela energia do Ricardo [Pais], e depois por contributos singulares de todos nós. A ideia que o Ricardo tinha para um Teatro Nacional era uma ideia muito centrada num centro de criação. Não era nem muito viável nem muito desejável ter uma companhia permanente, embora ele tivesse procurado ter um elemento constante, e transformar aquilo que era a programação numa prática de repertório e quase uma prática formativa. E isso implica métodos que são muito orientados para dentro, para a sala de ensaios, para a construção de projectos, etc. Era necessário ter alguém dentro do teatro que pudesse articular esse aspecto com o lado de fora. Dado este conjunto de coincidências e porque a direcção artística achava que isto era um aspecto lhe competia acompanhar, mas que não tinha tempo para o fazer sozinha, eu fui desenvolvendo trabalho aí. Nunca tive formação em nenhuma destas áreas, nunca tive experiências de transmissão muito estruturadas, de maneira que foi uma realidade que foi sempre sendo conquistada, construída....

AMS: E destes projectos em rede, que projecto citarias como grande exemplo do que acabas de dizer?

JLF: É um pouco estranho começar pelo fim, mas o Projecto Odisseia (2011) é o grande exemplo. Nunca tinha havido possibilidade de fazer um projecto em rede no plano nacional e no plano internacional, confluindo para uma mesma realidade. Isso permitiu também incrementar bastante o orçamento do teatro neste tempo de crise, através da compreensão do que pode ser a complementaridade entre aquilo que são os fundos habituais do teatro e aquilo que são os fundos de desenvolvimento regional, no momento em que o norte quer afirmar-se como lugar de excelência no plano internacional no âmbito das indústrias criativas, com tudo o que esse facto significa para as instituições culturais do Porto, nomeadamente perceberem como é que o seu

>
Measure for Measure,
de William Shakespeare,
enc. Stéphane
Braunschweig,
Edinburgh International
Festival/Nottingham
Playhouse/Barbican
Centre, PoNTI 1997,
fot. João Tuna/TNSJ.

>

Voices,
a partir de textos de
Pier Paolo Pasolini
e Cor Herkströter,
enc. Johan Simons,
Theatergroep Hollandia,
PoNTI 1999,
fot. João Tuna/TNSJ.



<

Makbetas,
de William Shakespeare,
enc. Eimuntas Nekrosius,
Meno Fortas, PoNTI 1999,
fot. João Tuna/TNSJ.



>

Some Explicit Polaroids,
de Mark Ravenhill,
enc. Max Stafford-Clark,
Out of Joint, PoNTI 1999,
fot. João Tuna/TNSJ.



>

The Days Before,
de Robert Wilson,
a partir de *A Ilha do Dia*
Antes de Umberto Eco,
enc. Robert Wilson,
Change Performing Arts,
PoNTI 1999,
fot. João Tuna/TNSJ.

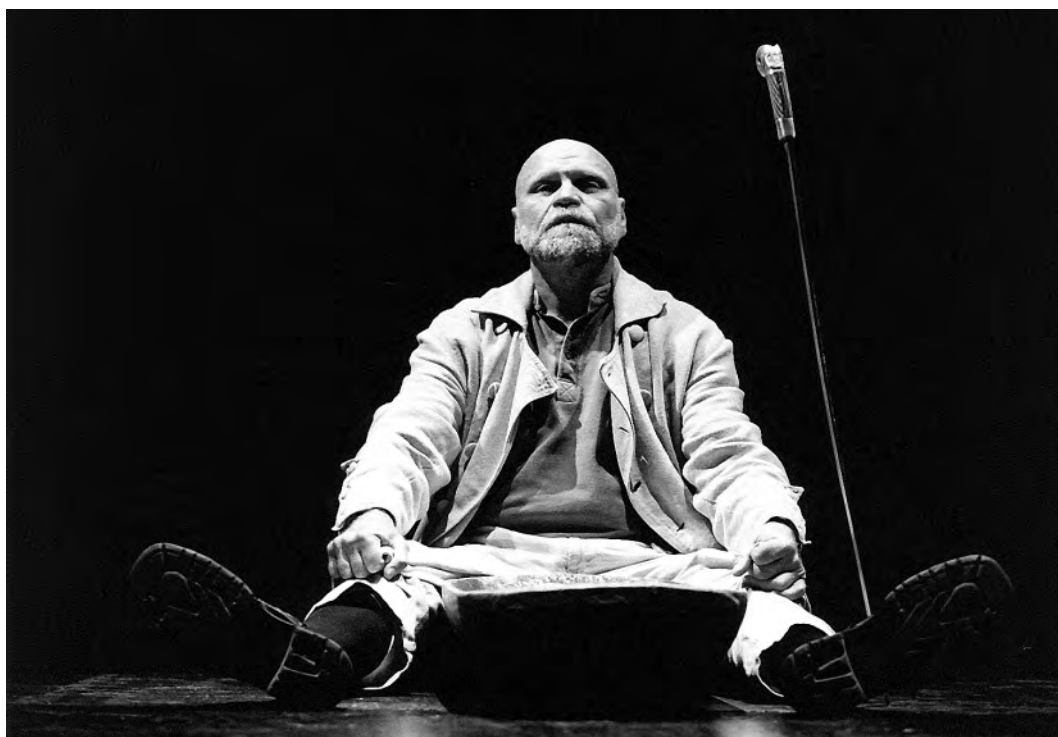
trabalho se pode inscrever no futuro mais ou menos radioso que se anuncia. Portanto, isto foi bonito, porque permitiu num mesmo projecto tentar perceber como é que se trabalha em conjunto, como é que o São João pode trabalhar em conjunto com três teatros municipais, ensaiar o que podem ser mecanismos de cooperação numa perspectiva da tal rede nacional de teatros, perceber como é que, em conjunto, companhias internacionais, artistas, formadores se podem inscrever naquele espaço sem ser só no Porto, mas num espaço regional, o que é que isso pode trazer a cada um deles, e ao mesmo tempo aproveitar a inscrição numa rede europeia, a UTE [Union des Théâtres de l'Europe], que, para além do valor institucional que tenha, permite contacto directo e permanente com vinte ou trinta pessoas do espaço europeu. Isso faz com que, quando começa a esboçar uma ideia, haja rapidamente contributos que tornam essa ideia mais densa e interessante para toda a gente, mesmo que depois isso não se venha a concretizar com um determinado parceiro.

AMS: Em que é que consiste este projecto?

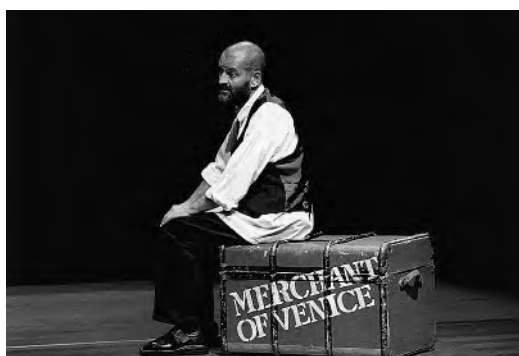
JLF: O projecto *Odisseia* tem um subtítulo relativamente pomposo, que é "investigação, formação, criação, mediação". E tendo nós procurado fazer um projecto internacional modelar, enquanto projecto em rede, enquanto raciocínio que alie dimensões de formação e criação, para qualificar as práticas de criadores, principalmente no plano local, como é que se pode usar isso para comunicar com os públicos e mostrar e perceber que o exercício teatral não é um exercício desligado da realidade, mas um exercício que reflecte sobre a realidade e procura caminhos de compreensão da realidade. Assim, o projecto é também concebido como um percurso que vai da ideia inicial de investigação até à ideia final de mediação das criações com os públicos. E como projecto também académico começou com um colóquio em que se discutiu não só a temática específica do projecto, ou



seja, a *Odisseia* de Homero e a ideia do homem em viagem à procura de si próprio, em confronto com a sua identidade e em confronto com a alteridade, de um ponto de vista aliás bastante truculento e não necessariamente correcto politicamente, que é o da figura de Ulisses. Não estamos com um herói modelar no sentido de compreensão do outro: vai-se enriquecendo, mas é sempre um homem centrado em si e, quando regressa a Ítaca, é o homem europeu moderno, se se pode dizer, o que também vai fazer os descobrimentos, conquistar o oeste, colonizar, ocupar, etc., ou seja, há também um lado irónico e auto-reflexivo na escolha deste tema. Foi assim, pensar a *Odisseia* enquanto um texto matricial da nossa cultura e na maneira como na Europa contemporânea os projectos internacionais na área do teatro podem contribuir para que a Europa seja algo mais do que um território da economia e das finanças, e seja uma realidade cultural que tem vinte e três línguas oficiais, três alfabetos, dezenas de dialectos, uma grande diversidade cultural, e em que também se podem empreender projectos em conjunto. Podemos perguntar o que é que essa dimensão internacional traz de concreto a cada um desses projectos de criação. Começámos por investigar o que é a *Odisseia* numa possível relação com a natureza de projectos internacionais na



<
Otelas,
 de William Shakespeare,
 enc. Eimuntas Nekrosius,
 prod. Aldo Grompone,
 PoNTI 2001,
 fot. João Tuna/TNSJ.



<
Shylock,
 de Gareth Armstrong,
 enc. Frank Barrie, prod.
 Gareth Armstrong,
 PoNTI 2001,
 fot. João Tuna/TNSJ.

área do teatro. Depois passámos para uma segunda fase, essencialmente de formação, ou seja: para corresponder aos objectivos do *cluster* das indústrias criativas, fazer aquilo a que chamamos criação em laboratório, ou seja, processos que vão da formação pura até à experiência que, sendo de transmissão e de formação, acabam por provocar fenómenos de criação. Isso implica que a aprendizagem se transforme em novas coisas, como foi o projecto do Jean-Pierre Sarrazac. E este processo de criação em laboratório, que procura transformar o processo normal de criação, fez confluír estudantes, naquele caso um conjunto de alunos da ESMAE (Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo) que seguiu todo o processo, num estágio intenso de cerca de dois meses. Uma outra experiência, a da companhia teatral europeia, um projecto de futuro, de momento em esboço, que está ainda de tal modo sem forma que pode vir a ser tudo, e que permitiu incluir actores portugueses numa produção plurinacional dirigida por um encenador escocês, num processo que se passa essencialmente no Porto mas que depois irradia para outros espaços, do país e de fora. Depois chegamos à dimensão da mediação, e aí não nos interessava fazer um modelo de festival clássico essencialmente centrado no acolhimento e na difusão: já tínhamos feito o PoNTI,

em quatro edições, uma aventura fantástica. Agora, interessava-nos mais um modelo em que a presença de criadores e companhias no Porto permitisse deixar — junto de companhias, de espectadores, da comunidade e dos poderes públicos — a ideia de que, quando estamos a falar de investimento público na criação artística, principalmente no domínio do teatro, estamos a falar de algo mais do que estar a subsidiar, com actos de príncipe, coisas que são mais ou menos bem sucedidas do ponto de vista estético. Queremos provar que estamos a investir num tecido, numa rede de povos/pontos suficientemente fortes, suficientemente autónomos, que possa fazer crescer o nosso universo simbólico, que possa fazer perceber a relação entre estas coisas e o exercício da cidadania.

AMS: Isso significa que os participantes neste festival, para além de apresentarem espectáculos, participam também nessas dimensões de criação, de formação e de mediação do projecto.

JLF: Em geral todas as companhias têm um momento de contacto quer com os jovens estudantes de áreas artísticas, quer com jovens profissionais dessas áreas, porque uma das muitas preocupações que confluíram neste projecto foi a consciência de que a profissionalização é muito difícil,

>
Visage de feu,
 de Marius von
 Mayenburg,
 enc. Alain Françon,
 Théâtre National de la
 Colline,
 PoNTI 2001,
 fot. João Tuna/TNSJ.

>

Roulette,
de Raimondo Cortese,
enc. Adriano Cortese,
Ranters Theatre,
PoNTI 2001,
fot. João Tuna/TNSJ.



<>

Les cantates,
de François Tanguy,
Théâtre du Radeau,
PoNTI 2001,
fot. João Tuna/TNSJ.



e a passagem da profissionalização para uma vida profissional real não é nada fácil e faz-se muitas vezes de descontinuidades e inconsistências. Há exceções, talentos que têm logo um raciocínio que transporta uma ideia de produção, mas em geral o que espera os jovens artistas, depois da formação, são projectos frágeis, descontínuos, que não permitem crescimento, nem sequer acumulação de experiência. Portanto, uma das principais ideias de pôr estas companhias internacionais a trabalhar no terreno é a de partilhar métodos, fazer com que esses jovens artistas tenham uma experiência acelerada que lhes permita abrir horizontes, despertar a curiosidade, aumentar a possibilidade de prosseguirem a sua formação, partilhar métodos, mostrar que não há só uma via de prosseguirem as suas vidas.

JC: Antes de um momento inicial, entre o primeiro PoNTI e a Odisseia, entre um primeiro festival, que é uma apresentação de espectáculos relativamente informal, e a Odisseia, que tem estratégias muito próprias e definidas, o que é que se passa na tua maneira de olhar para a criação artística?

JLF: Tenho uma ideia relativamente romântica sobre a criação: continuo a achar que, no limite, o que é importante

é conseguir meios e criar oportunidades para deixar as pessoas prosseguirem tranquilamente os seus processos artísticos, e investirem na partilha desses processos de criação artística, dado que o teatro é uma arte colectiva. Mas fui amadurecendo uma ideia que não será original: a de que os objectos, que resultam desses processos de criação artística, só são importantes se conseguirem acrescentar algo à experiência do mundo e se conseguirem estabelecer um diálogo real com pessoas reais, e que isso é mais interessante se se passar ao nível intelectual, de raciocínio sobre o real, por detrás do qual está o social e o político. Ou seja, quando estamos a fazer arte — e com isso a alterar a cultura — estamos também a alterar a nossa visão do mundo e a alterar o mundo, a intervir nele, a alterar e aprofundar os nossos modos de intervenção.

JC: Uma actividade como a tua envolve reflexões estratégicas e noções sobre aquilo que é ou deve ser o teatro. Uma delas, por exemplo, é a noção de abertura de horizontes, a noção de inclusão, artística e social, num universo complicadamente em expansão. Até que ponto esse discurso sobre abertura e inclusão não implica uma conformação, uma configuração da criação artística?



<
Die Glasmenagerie,
 de Tennessee Williams /
Zerbombt, de Sarah Kane,
 enc. Armin Petras,
 Schauspiel Frankfurt,
 PoNTI 2004,
 fot. João Tuna/TNSJ.

JLF: Ainda bem que me perguntas isso, porque há um risco muito grande de confusão entre as duas coisas. Os termos da tua questão lembram-me os termos em que a Comissão Europeia lançou há uns quatro ou cinco anos o projecto da agenda cultural para a Europa, que era um esboço das grandes traves de uma política cultural europeia, e nesse sentido os objectivos de então eram os da coesão social, o diálogo intercultural, a promoção externa da imagem da Comissão Europeia, entre outros. E sim, claro que acho que esse caminho é uma perversão da ideia ou raciocínio que eu expus antes.

JC: Ou não....

JLF: Trata-se de uma forma muito clara de evitar aquilo que não se compreende, que é a realidade específica dos fenómenos de criação artística, e a vontade e o desejo político de os estados os integrarem enquanto política pública, de apoiar instituições públicas que se dedicam a essa área, ou seja, ao não se conseguir compreender o que é a realidade específica e concreta da criação, instrumentaliza-se o que é o apoio, o financiamento público da criação. Porque as pessoas tocam um instrumento, ou pintam, isso pode resultar num mundo melhor, mas isso é sempre um resultado de fim de linha, não sindicável. Há uma instrumentalização no uso que se faz deste discurso das indústrias criativas e culturais, que deixa de lado o centro que é a criação artística. E contra isso já me fui manifestando, quer por escrito, quer pela maneira como vou organizando os projectos. É que do outro lado da questão existem duas realidades: por um lado, a dos criadores que têm uma responsabilidade social e, na minha avaliação do que são os projectos reais, estes são tanto mais consistentes quanto mais incorporam o que é e a experiência do mundo no seu trabalho; por outro lado, no que respeita a instituições como o São Luiz, por exemplo, há uma responsabilidade acrescida, e agora ainda mais com a crescente asfixia de recursos, e dado que cada

decisão tem de ser pesada de acordo com os efeitos que produz no tecido de produção e de criação, uma necessidade acrescida de que cada gesto de programação, cada investimento em cada projecto, procure não só densificar e aumentar a experiência de cada projecto artístico, mas estabelecer um diálogo real com uma cidade real, com um país real. É um jogo relativamente complexo entre as tentações mais ou menos economicistas, ou de desenho das intervenções no mundo das artes, que tem de se jogar com uma consciência que vem do lado da criação. Há uma citação do Bernard Stiegler no meu artigo, mal transcrita até, segundo a qual recusar jogar esse jogo corre o risco de transformar a cultura e as artes numa espécie de reserva de índios, um espaço desvitalizado.

AMS: Passamos a Lisboa. Concorreste a este lugar. Disseste que foi importante o processo do concurso público pelo qual foste escolhido. Em quê que se traduz essa importância?

JLF: Acho que isso tem importância pessoal e política. Por um lado aponta um método, um processo, um processo relativamente neutro e essencialmente bem construído. Começa com a encomenda, elaboração e publicação de uma estratégia cultural para a cidade, que é um documento aceitável e legível por todos, elaborado pela Câmara Municipal de Lisboa, que passa por usar essa estratégia para apontar caminhos concretos para aquilo que é investimento da CML na área da cultura. Depois há um passo a seguir, e esses princípios são para ser aplicados; e diz-se ainda que os directores artísticos dos equipamentos municipais devem ser escolhidos por concurso público. Foi aberto um concurso público e isso permite, para além da justiça democrática do processo – até por estar mais sujeito a uma sindicância pública – que aconteça o improvável: vir eu a assumir um projecto deste tipo, no teatro municipal porventura mais exposto de Lisboa e do país. E improvável porque eu nunca tinha vivido nem

<
La simmia,

a partir de

Tommaso Landolfi,

enc. Emma Dante, CRT-

Centro di Ricerca

per il Teatro/Teatro

Garibaldi/Union des

Théâtres de l'Europe/La

Biennale di

Venezia/Compagnia Sud

Costa Occidentale,

PoNTI 2004,

phot. João Tuna/TNSJ.



<
Gertrud,

de Einar Schleeff,

enc. Thomas Bischoff,

Düsseldorfer

Schauspielhaus,

PoNTI 2004,

phot. Ana Pereira.



>
A Illiada: Canto XXIII,

a partir de Homero,

enc. Anatoli Vassiliev,

Teatro de Moscovo -

Escola de Arte Dramática,

PoNTI 2004,

phot. João Tuna/TNSJ.

trabalhado em Lisboa, nunca tinha dado provas nesta cidade, apesar de um percurso profissional com já alguns anos.

JC: E o teu projecto para este teatro implica grandes alterações relativamente ao que tem sido o São Luiz?

JLF: Não, ruptura não, acho que este teatro, desde que passou a ter uma direcção artística continuada e com objectivos claros, foi afirmando uma imagem de relação com a cidade e de transparência com o trabalho das comunidades artísticas de Lisboa e do país com a qual não faria sentido nenhum romper. E apesar de poder utilizar palavras diferentes para chegar a objectivos idênticos ou semelhantes, eu penso que o Jorge Salavisa concordará comigo: penso que um teatro municipal, e sobretudo este teatro municipal, dado o lugar que tem na estratégia cultural da CML, é necessariamente um espaço popular, um espaço eclético, que procura construir uma identidade não a partir de linhas programáticas que o façam diferente, mas por corresponder ao mesmo tempo a necessidades do público e a necessidades do tecido artístico. Portanto, às necessidades da cidade. E isso implica a pluridisciplinaridade, a busca de projectos que queiram comunicar com públicos mais alargados, porque nem todos os projectos de criação o querem, e nem todos os projectos são válidos por corresponderem a este desenho. Mas finalmente neste momento na cidade de Lisboa há uma rede de espaços que permite uma diferenciação de programação a esse nível. Este é, de alguma maneira, ou gostaria de ser, um teatro nacional popular, um pouco à imagem da ideia do teatro nacional popular francês.

JC: Que ideia de cidade é que uma pessoa tem ou precisa de ter para assumir a direcção deste teatro?

JLF: Quanto mais profunda e ancorada for essa ideia, ou percepção da cidade, melhor. Isso pode ser um *handicap*, para mim, ou talvez não. Não conhecia a cidade, mas o



país não é tão grande que não tenhamos todos uma certa relação com Lisboa. Mas conhecer a cidade, o que são as suas populações, o que é que as aproxima ou afasta dos objectos estéticos que aqui podemos apresentar, o que é que falta aqui para aquilo que os criadores querem dizer, o que é que o facto de essencialmente trabalharmos para uma percentagem ínfima da população significa, como é que se rompe com essa realidade protegida e burguesa em que os teatros em Portugal geralmente vivem, sem cairmos num populismo de índole comercial, nem num outro populismo que recorra a um multiculturalismo fácil, ou em situações do tipo infantilizar um segmento da população e chamar-lhe comunidade, coisas desse tipo. Não quero dizer que não possa cair num destes precipícios, mas estou a tentar perceber como é que se rompem paredes, como é que o teatro transborda e traz pessoas para dentro, sem deixar de conferir atenção ao que são os projectos de criação e aquilo que se gera a partir daí.

AMS: O teu projecto apresenta, e estou a citar, "uma valoração máxima em todos os critérios de valoração enunciados". Os dados tal como são apresentados parecem referir um projecto denso e coerente. Propões "uma programação pluridisciplinar", que "embora dando prioridade à difusão, não descarta a criação", apostando numa "relação muito clara com a comunidade urbana, e não só". Podes concretizar um pouco o que aqui se diz?

JLF: Isso que estás a ler são argumentos que o júri utilizou no relatório final do concurso, e correspondem àquilo que eram os objectivos que estavam no caderno de encargos da EGEAC [Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural], não é do meu projecto que eles extraem isso. Começando pelo fim: a pluridisciplinaridade é uma evidência, porque isto não é um teatro de criação, não é um centro coreográfico, é um teatro municipal. De alguma maneira, a utopia seria tentar criar com públicos



<

mPalermo,

de e enc. Emma Dante,

Teatro Garibaldi/Union

des Théâtres de

l'Europe/Compagnia Sud

Costa Occidentale,

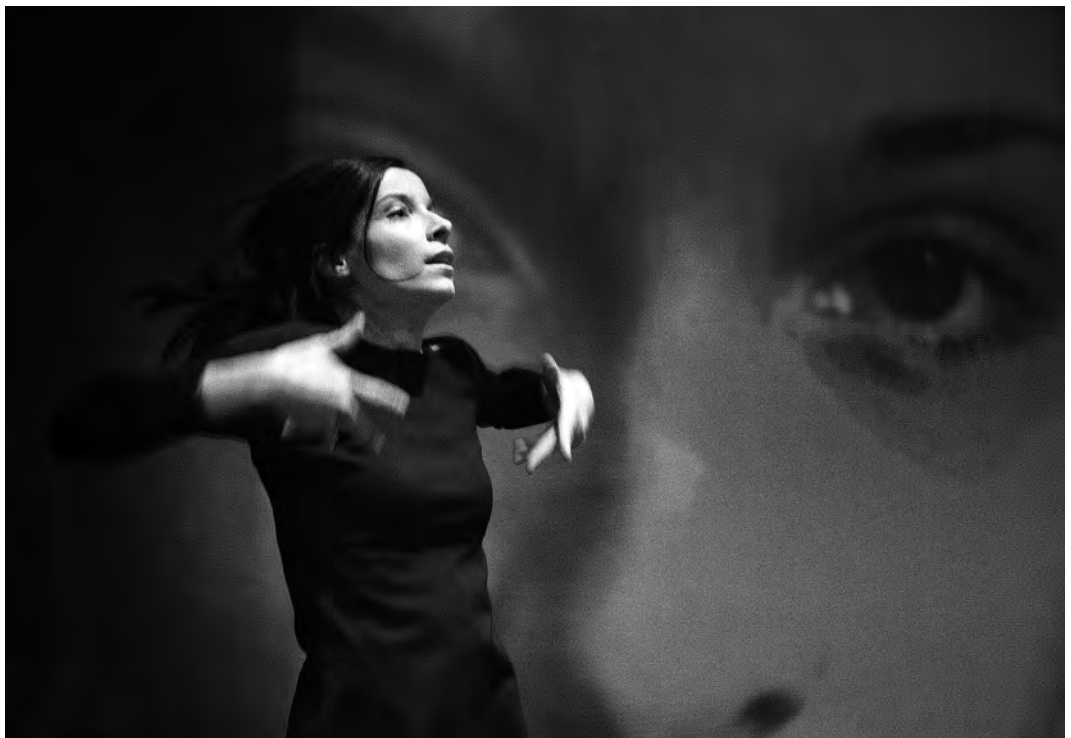
PoNTI 2004,

fot. João Tuna/TNSJ.

concretos mas o mais alargados possível, uma espécie de relação total, que permitisse ao público, ao município de Lisboa, ter essa experiência toda no São Luiz. Mas a segmentação decorrente da existência de espaços e instituições como a Gulbenkian, o S. Carlos, faz com que haja territórios em que não vale a pena sequer entrar. E, contudo, o desejo é esse: que uma pessoa que estabeleça uma relação com esta casa possa acompanhar a criação nas suas diversas linguagens, perceber o que são os caminhos contemporâneos de cruzamento dessas linguagens. Mas eu sempre fui mais atento ao exercício das linguagens do que ao cruzamento dessas linguagens, acho que é importante haver territórios em que as linguagens também se possam continuar a desenvolver em si. A pluridisciplinaridade é uma necessidade aqui, neste teatro, e tem a ver não apenas com a pluralidade das linguagens artísticas como com a exploração de possibilidades da relação deste espaço com a cidade. É o caso, por exemplo, daquilo a que se chama a área do pensamento: a discussão, o debate, a audição em conferência de pessoas cuja visão do mundo pode mudar a nossa, as artes visuais, a literatura e os modos que ela tem de se dar, a leitura em conjunto, os debates sobre a obra e sobre o autor. Este não é, em primeiro lugar, um espaço de criação artística: é um espaço de relação entre a criação e a comunidade, como realidade abrangente, incluindo todas as pessoas que um dia aqui podem entrar. O projecto é mais um conjunto de interrogações do que afirmações, ou melhor, um conjunto de afirmações que tentam mostrar-se como questões a resolver para chegar a um fim. O que eu fiz não foi apresentar um projecto de programação para uma temporada, foi antes enunciar mais ou menos exaustivamente aquilo que seriam os objectivos estratégicos, aquilo que seriam as formas de relação para chegar a esses objectivos estratégicos, o modo como eu vejo o tecido artístico da cidade e do país, sem ter a presunção de o conhecer todo, claro. O projecto

que eu apresentei é um enunciado complexo disto: é um conjunto de princípios com os quais concordo plenamente, mas que não sei sempre como é que se transformam em realidades concretas. Um dos primeiros princípios, e pode não parecer ser um princípio importante para um teatro municipal, será o de tentar que a possibilidade de utilização da expressão artística entre dentro do corpo de cada cidadão, pondo-o a cantar, pondo-o a dançar. Não que isso substitua aquilo que é uma prática profissional e exigente das artes, mas porque isso pode tornar mais claro e transparente que, quando estamos a falar de cultura em geral, de domínio intelectual, de criação artística, não estamos a falar de nada que exista para elites ou para um nicho segregado da sociedade, mas estamos antes a falar de qualquer coisa que deveria ser uma linguagem comum, de qualquer coisa que nos diferencia e nos torna humanos. Quanto mais armas tivermos para o desenvolver e compreender, melhor. Acho que a capacidade para o exercício real da expressão artística altera os processos mentais de reflexão, de raciocínio. Há vários projectos de que posso falar, como, por exemplo, um projecto da Anne Teresa de Keersmaeker, da companhia Rosas, *Dancing Kids*, que ela própria anima em Bruxelas, um espaço para miúdos que não dançam, mas que vêm fazer um *workshop* de um dia, e aprender a usar o corpo com algumas regras, mas em liberdade. Pode parecer paradoxal, mas é libertar o uso do corpo aprendendo algumas regras básicas do uso do corpo. Depois disso já não passa propriamente por um projecto artístico em si próprio, porque eu não acredito que haja fórmulas feitas para alargar o território do destinatário, não é propriamente popularizando a programação no mau sentido que isso se consegue, mas criando mecanismos reais de comunicação para atingir públicos que eventualmente ou habitualmente não vêm cá. Esta é uma ambição desmesurada, numa sociedade contemporânea em que os centros estão vazios e gentrificadas, as orlas estão massificadas e é cada vez

>
A Short History of Crying,
 de Sanja Mitrovic,
 Stand Up Tall Production,
 hetveem theater,
 Centre for Cultural
 Decontamination,
 Odisseia: Teatro do
 Mundo, 2011
 (Sanja Mitrovic),
 fot. Laurent Liefoghe.



<
Policarpo Quaresma,
 de Lima Barreto,
 enc. Antunes Filho,
 Grupo de Teatro
 Macunaíma,
 Odisseia: Teatro do
 Mundo, 2011,
 fot. Emídio Luisi.



>
Médée,
 de Max Rouquette,
 enc. Jean-Louis Martinelli,
 Théâtre Nanterre-
 Amandiers, Odisseia:
 Teatro do Mundo, 2011.

mais difícil viver numa cidade destas. Achar que as pessoas, que normalmente não vêm ao Chiado, vão passar a vir ao São Luiz é uma ambição enorme. Mas é tateando este tipo de caminhos que se pode encontrar a relação com a cidade.

AMS: Voltamos à questão da rede...

JLF: Para terminar a relação com a cidade: a relação com a cidade passa pela relação com os artistas também, que não deixam de ser cidadãos. Uma espécie particular de cidadãos, mas tão cidadão como os outros, com uma actividade específica que tem aqui a sua fábrica. Mas isto para dizer que não acredito num programador ou director artístico de um espaço destes como uma espécie de *designer* da experiência estética da cidade, que de repente vai decidir o que é que o cidadão vai conhecer ou saber. A programação real faz-se a partir daquilo que são os desejos dos artistas, que podem ser confrontados com propostas, um diálogo ou comentário que pode influenciar o seu trabalho, mas o ponto de partida - e ponto de chegada - é o trabalho deles. A cidade é a cidade, Lisboa é a capital do país, e há que saber ser capital. Há um raciocínio um bocadinho mecânico, que se vê muito nesta área, e que diz que o que se passa na capital é nacional,

o que se passa noutros sítios é regional. Não concordo com este raciocínio, qualquer coisa que se passa em Freixo de Espada-à-Cinta pode ser nacional, regional, local ou inexistente, e Lisboa como capital tem de saber reconhecer aquilo que tem expressão nacional e dar-lhe condições para alcançar essa dimensão nacional. O que se passa num sítio qualquer, se encontrar formas de relação com públicos alargados na capital, alcança uma expressão nacional diferente. E se Lisboa tem mais recursos e consegue captar, ou atrair, as forças criativas do país todo, isso também lhe confere uma obrigação de devolução desse capital ao resto do país. E também não acredito no ensimesmamento: acho que a partilha de investimento é cada vez mais a única maneira de romper o confinamento a que os projectos estão cada vez mais votados. Quer dizer: é preferível fazer um projecto em co-produção com outros teatros e permitir assim uma certa difusão, permitir que o projecto atinja uma certa escala, a fazer solos com todas as companhias e com todos os criadores, porque é a única coisa que se pode produzir sozinho. E se há coisa que aprendi no meu percurso, é o de ignorar aquilo a que se chamava fronteira. O país é um território para muita coisa, há muitas coisas que só existem aqui, mas o cosmopolitismo é exactamente saber trabalhar sobre e



<
Bamboo Blues,
 de Pina Bausch,
 Tanztheater Wuppertal,
 Odisseia: Teatro do
 Mundo, 2011,
 fot. Angelos Giotopoulos.



<
Sweet Mambo,
 de Pina Bausch,
 Tanztheater Wuppertal,
 Odisseia: Teatro do
 Mundo, 2011,
 fot. Oliver Look.

com coisas que só existem aqui, mas com os outros, e de um modo aberto.

E acredito na Europa, apesar de parecer estranho e improvável, e acho a Europa uma aventura francamente excitante. E tal como relativamente ao país, a Europa funciona com a responsabilidade de todos, não apenas graças a terceiros, constrói-se com todos, com os cidadãos e com muitas formas de intervenção que estão para além de sistemas mecânicos de funcionamento, de consumo político normal. E os artistas e as práticas de criação artística situam-se sempre na vanguarda das mudanças

que podem depois acontecer a nível social mais profundo. Daí essa relação internacional e não a consideração de fronteiras para a realização de projectos.

JC: Um teatro nacional ou municipal abre as portas e quase só por isso tem público garantido. Achas que é verdade?

JLF: A resposta situa-se em dois planos. À partida, diria que tem obrigação disso. Por outro lado, que isso tem de ser visto em função da singularidade dos projectos. Isso tem de ser associado a uma ideia de risco e de espaço

>
Lamartine Babo,
 de Antunes Babo,
 enc. Emerson Danesi,
 Grupo de Teatro
 Macunaíma,
 Odisseia: Teatro do
 Mundo, 2011,
 fot. Emídio Luisi.

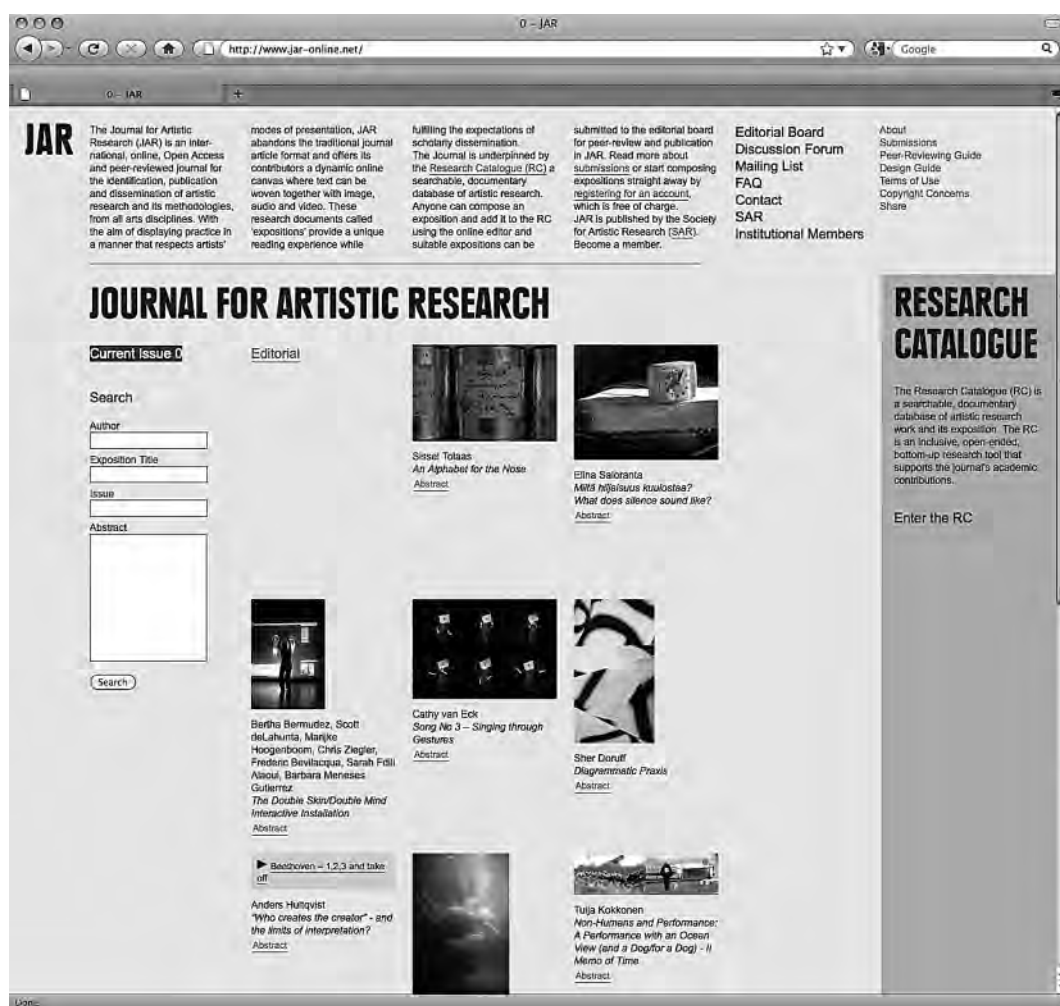


>
Les Corbeaux,
 Josef Nadj e Akosh S.,
 Centre Chorégraphique
 National d'Orléans,
 Odisseia: Teatro do
 Mundo, 2011,
 fot. Rémi Angeli.



para fazer aquilo que à partida não tenha garantido esse sucesso. Se a ambição utópica do São Luiz for gerar uma relação forte de confiança e potencialmente total com públicos concretos, isso significa que, passado algum tempo de desenvolvimento do projecto, haja uma inércia de públicos, uma capacidade de confiança de públicos mais ou menos alargados para virem satisfazer a sua curiosidade perante projectos que à partida poderiam ser considerados minoritários, que isso contribua efectivamente para o enriquecimento da experiência dessas pessoas e que isso faça com que projectos de menos público, eventualmente, conheçam a experiência de um grande público. Mas tudo isto é tendencial e isso tem sido corroborado nesta experiência, que ainda é muito curta, pela experiência de popularidade aqui, nomeadamente em projectos relacionados com música, e pela reacção do público relativamente a projectos talvez mais obscuros, considerados à partida mais difíceis, que não tiveram a mesma procura. Acho que a vida do teatro se faz com as duas coisas. Quando digo que é essencial ter uma relação com a cidade, isso não exclui a consciência de que há

domínios da criação que, por muitas razões, não chegam, não querem, ou não têm o desejo de chegar a um grande público, mas que são tão pertinentes como os outros, e que uns só podem existir porque os outros também existem. Há uma analogia fácil de fazer recorrendo a um argumento popularucho: por exemplo, Sarah Palin quando faz comentários sobre a verba exorbitante que se investia no campo da investigação referente à mosca do vinagre, não sabia que foi essa investigação que permitiu saber coisas essenciais sobre o genoma humano. Há que tentar perceber em que é que aquilo que, sendo minoritário, sendo pequeno, contribui para aquilo que é maioritário, ou maior. Este espaço do Jardim de Inverno tem características particulares, é muito convivial, onde se podem fazer espectáculos, mas também outras coisas. Estamos a tentar ver, com a EGEAC, como fazer aqui um investimento para qualificar este espaço, com um sistema móvel, de modo a que receba também espectáculos, de pequena escala, para que seja um pequeno auditório, mas com exigências que neste momento não podem ser satisfeitas.



JAR

Janela aberta para a pesquisa artística

Ana Pais

Ainda são relativamente raras as plataformas de articulação entre a teoria e a prática artística que resultem em objectos não-formatados pela investigação académica ou que incluam os artistas, respeitando as suas modalidades específicas de saber e os seus modos de apresentação. Todavia, a ideia de interdisciplinaridade é antiga e há muito que proliferam os cruzamentos entre a teoria e a prática. Também a comunicação em rede, que tornou acessíveis e manipuláveis muitos recursos textuais e audiovisuais, é hoje parte do nosso quotidiano. Porém, a distância entre modos de produção artística e teórica ainda prevalece. A arte tem sido mais permeável à mudança e mais convicta na exploração de diferentes formatos, deixando-se inspirar por outras formas de conhecimento. Embora a academia venha acolhendo cada vez mais artistas nos seus programas de estudo – alguns desenhados especificamente para eles, tais como os mestrados ou os doutoramentos em artes – as suas leis prevalecem sobre a natureza dos objectos e a prática do saber que lhes é

inerente. Encontrar métodos e formatos que possibilitem associar a teoria e a prática fundada em premissas que valorizem a sua natureza estética é, sem dúvida, um dos desafios da actualidade.

O recente *Journal for Artistic Research (JAR)* é uma publicação *online* que promete colmatar esta lacuna. Interdisciplinaridade, pesquisa artística, produção ensaística, base de dados, artigos com arbitragem científica ou “revisão por pares” (*peer reviewed*), optimização de recursos digitais, estão no centro das linhas programáticas do *JAR*. Lançado o número zero em Março do presente ano, o *JAR* está disponível para consulta e aberta a propostas de artistas e investigadores de todas as disciplinas artísticas em: <http://www.jar-online.net>.

Apresentando-se como uma “tela *online* dinâmica”, esta revista (fará ainda sentido aplicar este termo?) propõe-se criar um modelo de publicação que aproxime objectos e métodos de pesquisa artística, optimizando os recursos digitais na composição de artigos com texto, imagem,

Ana Pais
é bolsreira de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia e autora do livro *O discurso da cumplicidade: Dramaturgias contemporâneas* (Lisboa, Colibri, 2004).

som e vídeo, atribuindo aos investigadores a responsabilidade de definir possibilidades de pesquisa para os seus objectos a partir do que cada um reclama especificamente. Este é o maior desafio do *JAR*, como afirma, no editorial, o seu director Michael Schwab, artista visual e professor no Royal College of Arts (Londres).

Apostando nos recursos multimédia disponíveis em rede, o *JAR* cria um espaço interdisciplinar que, simultaneamente, publica "exposições" (nova nomenclatura que visa demarcar-se dos tradicionais artigos académicos), e reúne trabalhos de pesquisa artística numa base de dados – o *Research Catalogue (RC)*. Enquanto as "exposições" são revistas por pares (sendo a sua assinalável diferença o facto de os pares serem não só académicos mas também artistas), o *RC* é um catálogo de pesquisa artística aberto à participação de todos os interessados, com possibilidade de publicar, depositar e partilhar um número potencialmente infinito de documentos. Este último é o aspecto mais inovador do *JAR*. O *RC* constitui uma base de dados cujo conteúdo pode ser lido, escutado ou visionado. O conjunto desta documentação serve igualmente de pilar de sustentação para as "exposições" mais académicas, em circulação nas futuras edições. Assim que acedemos ao site, o *design "user friendly"* da página demonstra as suas potencialidades de utilização. No topo, encontra-se informação variada sobre a publicação. No centro, o *puzzle* das "exposições" da edição actual evidencia-se pela imagem que as identificam, junto da qual podemos ler os respectivos nomes dos autores e os títulos e clicar numa conveniente sinopse do artigo. Do lado esquerdo, existe uma zona de consulta para as "exposições" ou edições publicadas pelo *JAR* e, do lado direito, o *link* de acesso ao *RC* e subsequente pesquisa. Para além de clara e funcional, a imagem imediata da página traduz a dinâmica e a articulação desejada para a pesquisa artística em si: acessibilidade de conteúdos, registo e arquivo de documentação, abertura a uma participação horizontal, modelos de pesquisa artística em relação directa e pertinente com a natureza dos objectos criados, valorizando, portanto, o saber artístico. Em caso de dúvida relativamente à pluralidade e versatilidade desejada, veja-se o repto lançado aos artistas por Michael Schwab (também no editorial), estimulando a instauração da reflexividade no interior e por meio da prática artística: "Dependendo do seu campo, a palavra "exposição" pode nem sempre ser adequada. Por isso, incentivamo-lo a acreditar que, em vez de expor a prática como pesquisa, a poderá também encenar, interpretar (*perform*), organizar, traduzir, desvendar ou reflectir sobre ela. A operação que escolher aqui é menos importante do que o papel que a sua duplicidade reflexiva pode ter ao criar distância dentro da prática artística, permitindo-nos compreendê-la" (trad. minha). Com esta abertura e instigação à criação de

formatos, o *JAR* desafia os artistas a explorar formas de reflexão e documentação do seu trabalho, respondendo igualmente às necessidades das comunidades (académicas e, em alguns casos, museológicas) no que toca à produção e disponibilização de arquivos e materiais de reflexão.

Dramaturgista e investigador na área da dança, Scott deLahunta é um dos autores publicados na edição zero. Respondendo por *email* à minha curiosidade sobre a relevância da publicação, deLahunta é categórico: "*JAR* é a primeira plataforma séria de publicação para desenvolver o potencial desta forma de pesquisa". A razão para esta afirmação prende-se, segundo ele, com "o nível de experiência dos seus fundadores. Eles compreendem as limitações inerentes à proposta, mas também o seu potencial ao estabelecerem critérios num contexto de produção de saber emergente" (trad. minha). Como seria previsível, no corpo editorial do *JAR* encontramos artistas e académicos e, frequentemente, artistas-académicos. Esta pluralidade de competências não só credibiliza o projecto, como também se torna imprescindível para fazer face a semelhantes ambições. Maioritariamente associados a instituições europeias, os colaboradores do *JAR* reúnem valências díspares e complementares. Por exemplo, um dos seus fundadores, Michael Schwab, formado na área das artes visuais e da filosofia, explora a utilização da tecnologia em vários meios expressivos, desde a fotografia à instalação; Henk Borgdorff (Arts at the Royal Academy in The Hague, Holanda) é professor de estética e teoria da música e é autor de uma vasta colecção de artigos sobre o tema da pesquisa artística; ou ainda, Annette Arlander, uma das pioneiras da *performance art* finlandesa (anos 80), formada em teatro e filosofia, combina, actualmente, a prática pedagógica na Academia de Teatro de Helsínquia com a pesquisa teatral como encenadora.

Uma publicação desta natureza é, sem dúvida, um acontecimento entusiasmante, uma janela aberta para novas possibilidades de criar, pensar, partilhar e articular mundos de hábitos, territórios e ferramentas bastante distintos. Será, pelo menos, o início de uma reflexão de fundo sobre as potencialidades de cruzar saberes, acompanhada por muitos e ansiada por outros tantos. Muito justamente, a sua grande preocupação reside em querer escutar os artistas. O seu modo de pensar é importante para todos e não deve ser moldado aos trâmites e critérios existentes nas academias, o lugar onde, supostamente, o conhecimento é sério e rigoroso. Os artistas promovem um saber que nem todos estão dispostos a ouvir e a considerar como útil ou pertinente para a sociedade, mas é urgente começar a valorizá-lo. Eles, como ninguém, sabem onde procurar o mistério profundo das coisas e dos seres, e, sem eles, ficaremos reduzidos à superfície dos fenómenos e das experiências.

Onde colocar um pé quando uma mão esvoaça?

Diálogo performativo e comunitário entre culturas

Anabela Mendes

A canção abandonou o seu espaço contínuo.

Que se pode fazer? - ¿Apenas um encontro de objectos; um degrau, outro e outro degraus onde ninguém assenta o pé - por onde se não sobe para assistir ao braço que torcendo laçasse o corpo todo num umbigo incandescente, por onde ninguém sobe para sentar-se ao órgão e discutir em música as proporções? Aquele que disse: eu tenho a temperatura de Deus - era um louco meteorológico. Mas se afinal se entende que numa resposta se oculta uma pergunta do mundo, mas se afinal a substância de alguém que põs a mão no fogo é igual à substância do fogo enquanto grita. A substância de um homem e de uma estrela; a mesma.

Herberto Helder (2009: 442)

1. Materialidade e consubstanciação – questionação ao corpo

Será que a expressão “Onde colocar um pé quando uma mão esvoaça?” pode conter qualquer coisa de inquietante e peculiar? Qualquer coisa que prenuncia ao mesmo tempo a procura de uma superfície estável para um pé, o apoio de que ele precisa para manter o corpo em equilíbrio, enquanto a mão exaltante parece estar a querer separar-se, num gesto libertador, da estrutura fisiológica de que é inteira parte? Onde se reflecte então essa visível dicotomia? Duas partes distintas do corpo que criam uma postura em sentidos opostos como se a experimentação de movimento no tempo e no espaço mais não fosse do que uma coincidência insuportável entre membros que ora se suspendem na ideia enganadora de um aparente estatuto de independência em relação ao corpo de que dependem, ora confirmam que o desregramento é ele também parte do querer desse corpo.

Entre um pé e uma mão existe, sem que o vejamos, o ar que se respira, o espaço de muitos fôlegos de um corpo, um tempo vivenciado que pode traçar-se, nesse exacto momento, como uma imaginária linha longitudinal ou transversal, ou ainda como uma sucessão de linhas em feixe de incerto rumo. Essas linhas poderão ser tantas quantas as tentativas de atribuímos a essa escultura de carne em movimento, entre terra e céu, aquele desenho a que a notação para dança consegue dar a ver o processo a partir do qual um pólo e outro de um mesmo corpo constroem o seu equilíbrio. Desenho e realidade não são

coincidentes. O primeiro regista a hipótese ou o conjunto de hipóteses que o corpo como matéria e figura consubstancia e impulsiona; a segunda abre-se à experimentação que o corpo deseja e para a qual está apto, em variações performativas que produzem, também elas e só elas, a expressão de medo, distância, proximidade, interrogação.

Conhecermo-nos e expormo-nos como carne e mente pressupõe que estejamos atentos à dúvida de termos de suspender uma respiração para que aumente a concentração de produzirmos visualmente um desenho entre o pé, que experimenta a pequena porção de lugar a que se agarra, e a mão. Esta, porém, ao manifestar-se como em vôo, parece pretender-se quase que desligada do corpo a que pertence. Nesse sentido mão e pé permanecem insondáveis nos seus limites e resistências.

2. Inclinação, autêntico rumo – dançar, dançar, dançar

Numa variante desta imagem sobre a racionalidade discursiva e o conhecimento intuitivo, encontrei um testemunho de Karlheinz Buchwald (se for vivo terá setenta e tal anos), um dos vinte e seis seniores escolhidos por Pina Bausch para integrar o elenco de *Kontakthof - com senhoras e cavalheiros de mais de 65 anos de idade*, projecto artístico em formato especial que a coreógrafa abraçou nos últimos anos da sua vida.

“Se eu me concentrava no braço, logo o pé ficava mal” (*Konzentrierte ich mich auf den Arm, stand der Fuß*

Anabela Mendes é germanista e professora doutorada do Departamento de Estudos Germanísticos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Integra a equipa de investigadores do Centro de Investigação de Comunicação e Cultura (CECC) da Universidade Católica Portuguesa. Investiga e lecciona sobre Literatura de Expressão Alemã (séc. XVII até à contemporaneidade), Cultura Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Literatura de Viagens, Ciência e Literatura, Teoria e Estética do Teatro, Sociologia das Artes do Espectáculo. Participa regularmente em colóquios nacionais e internacionais, tendo co-organizado ou organizado, entre 2005 e 2010, diversos encontros científicos e artísticos em Lisboa, Berlim e Goa.

>

v

Kontakthof para damas e cavalheiros de mais de 65 anos de idade,
 coreografia de Pina Bausch,
 Tanztheater Wuppertal,
 Barbican Theatre,
 Londres, 2010,
 fot. Thierry Zoccolan.



falsch) (apud Bausch, 2007: 62), escreve Karlheinz Buchwald, que, de atentíssimo e regular espectador das produções artísticas do Tanztheater Wuppertal, se transforma num activo *performer* da cena bauschiana. Este desabafo de Buchwald nada tem a ver com o medo de não ser capaz de dançar como um profissional. Ele sabe que o não é, e não é isso que o preocupa. A sua frase revela antes aquilo que a mente e o corpo envelhecidos de Buchwald assinalam como reconhecimento de uma inevitabilidade lógica, mas também do seu confronto com um processo de inclinação e abandono que poderá fazer dele um homem feliz. Ser-se velho no corpo e ao mesmo tempo criativo em ideias e projectos pode propiciar uma cadeia de meios e fins em estado crescente que conduza a uma reconciliação entre partes, capaz de transformar o medo e a previsibilidade numa emanção do ser, qual mão esvoaçante à espera da firmeza de um pé.

Buchwald e todos os seniores da produção *Kontakthof* aprenderam que mais importante do que imaginarem-se como bailarinos ou actores da companhia bauschiana, era criarem arte em cena a partir de fragmentos das suas próprias vidas e dos seus corpos individuais, procurarem uma relação de contacto (*Kontakthof* tem essa conotação) uns com os outros, mostrarem-se como eram, fazerem confluir no espaço e no tempo a coragem da sua diferença, impregnando em si mesmos a possibilidade de uma plenitude.

Nesta acepção, o espectáculo criado por Pina Bausch, em 1978, para bailarinos e actores profissionais, foi-se transformando progressivamente numa produção, primeiro para seniores e depois, mais recentemente, para jovens. O estatuto de performatividade e autenticidade que *Kontakthof* adquiriu ao longo do tempo insere-se numa linha de acção que a bailarina-coreógrafa desejava implementar com os habitantes de Wuppertal, a cidade com a qual se envolvera artística e afectivamente e que a impregnava.

Através destes elencos não profissionais Bausch reconhecia a presença e a frescura da ideia de uma primeira vez e valorizava o optimismo da experimentação que envolvia todos os participantes. *Kontakthof* passou a consubstanciar-se em inteireza como espaço onde uma cidade pode renascer e nela se fermentam as emoções. A comunidade de espectadores e bailarinos podia agora reconfigurar-se através de outros ritmos musculares emergentes de corpos naturais, onde havendo lugar para a técnica, ela não abafava nem suprimia a realidade diferenciada de cada *performer*. A materialidade de cada corpo era também a história desse corpo e a sua pertença a uma comunidade que extravasava as portas do teatro de Wuppertal.

No domínio de compreensão da *performance* verifica-se nesta aposta de Bausch a valorização da ideia de performatividade como demonstração de inusitados poderes físicos e mentais daqueles que conseguem captar a atenção e o maravilhamento de um público para uma polivalência artística conhecida mas igualmente outra (Fischer-Lichte 2008: 14).

A passagem dos 26 seniores de espectadores a *performers* define um novo âmbito de pertença até então não experimentado por nenhum deles. A partir do momento em que aceitam o desafio proposto por Bausch, a identidade destas pessoas passa a manifestar-se em três registos de mútua convivalidade: o de habitantes de Wuppertal, o de espectadores do Tanztheater, o de intervenientes artísticos em *Kontakthof* (não se apresentam nem como actores nem como bailarinos, têm ou tiveram outras profissões, desejam experimentar as normas e as regras da arte que se apura através da vida de todos os dias). Estes *performers* trabalham entre imperativos estéticos e éticos que são em si a legitimação dos seus mais íntimos desejos.

Quanto à relação entre espaço cénico e sala para o público, o Tanztheater de Wuppertal apresenta em



< >

Os Henriques,
As Avozinhas,
Grupo de Teatro
Comunitário de
Palmela,
Teatro O Bando,
Vale de Barris, 2005.

Kontakthof uma estrutura mista para o palco e uma opção tradicional para os espectadores. A proximidade física entre estes dois espaços não é intencionalmente criada nem se verifica como necessária. A separação formalizada pode até ser benéfica, na medida em que o espectáculo *Kontakthof* põe em confronto, numa maratona de movimento e quietude, a fragilidade dos corpos, a sua sexualidade, a ternura ausente e quase em perda, a vontade de enfeitiçar e de se ser enfeitiçado, as memórias que a rememoração fortalece, em suma, comportamentos nos quais o público também se revê.

Qualquer grupo de espectadores encontrará neste *Kontakthof* também aquele que integra o repertório da companhia desde 1978. Mas, e sobretudo, o seu comprometimento perante a versão sénior advirá da dilaceração que o seu próprio ser sofre, quando reconhecer que diante de si velhos e velhas legitimam a sua existência através da arte, defendendo assim que o mundo ainda não está a morrer. A vida de cada um está ali em carne e osso a pedir alívio do que é causador de distância e se deixa modelar pela solidão. Ser-se velho e ao mesmo tempo belo num sentido de verdade faz cintilar aquilo que espera poder sempre cintilar.

3. Indomável despertar – a pele, a voz, o organismo que ferve

Os criadores são como os deuses que tornam possível o utópico, que do nada geram matéria, mas as suas representações simbólicas só têm algum efeito quando conseguem entrar em comunicação com os seus semelhantes.

João Brites (AA.VV. 2009: 41)

Têm sorte aqueles velhos que, depois de abandonados a si mesmos e às suas rotinas, descobrem um dia que a vida não é só ter medo de morrer, nem continuar a apertar as

mãos uns aos outros com a sensação de estarem a executar um gesto desgastado e não espontâneo. Os seniores de *Kontakthof* são um exemplo daquilo que a criatividade performativa pode alcançar no seio de uma comunidade artística e urbana.

Irmãs na velhice mas agindo noutra lugar, *As Avozinhas*, Grupo de Teatro Comunitário dirigido por Dolores de Matos e João Brites, transforma desde há sete anos o município de Palmela em Portugal numa realidade diferente. Como o nome do grupo indica, trata-se de mulheres entre os 70 e os 85 anos, muitas delas analfabetas ou com rudimentares conhecimentos da escrita e da leitura. Vergadas pela vida doméstica e por um ser-se mulher de alguém a tempo inteiro, *As Avozinhas* descobrem no avançar da idade que seriam capazes de corresponder àquele chamamento de uma encenadora, disposta a transformar-lhes os dias e as noites em expressão autêntica de arte, a partir da sede de viver que em nenhuma ainda tinha esmorecido.

A Associação de Reformados de Palmela, a que *As Avozinhas* recorriam para passar o tempo, começa por oferecer surda resistência a este projecto performativo e teatral. A pouco e pouco, a instituição e toda a comunidade apercebem-se da importância social e cultural da arte praticada por este grupo de mulheres. Seja através da mudança de atitudes dentro da faixa etária mais velha e, em particular, entre homens e mulheres, seja pelo desempoeiramento dos afectos entre diferentes gerações, o facto é que estas *jóvens* actrizes ganham publicamente o direito a poderem enfrentar e partilhar os seus problemas através de um trabalho artístico regular e estimulante.

O recurso a textos não dramáticos, mas susceptíveis de salientarem questões dramaturgicamente pertinentes, é opção estética do encenador João Brites. A ela se adaptam *As Avozinhas* que também aprenderam que os papéis teatrais podem ter funções discursivas dramatúrgicas diversas e, nessa medida, tornarem-se energias circulantes.

>
 Ensaio de Tapati,
 poema em língua
 Rapa Nui para ser
 interpretado por músicos,
 cantores e bailarinos,
 Hanga Roa,
 Ilha da Páscoa, 2010,
 fot. Anabela Mendes.



O desejo de recriarem e apresentarem as suas próprias experiências de vida através das palavras de reconhecidos autores – Natália Correia, Alexandrina Pereira, Gonçalo M. Tavares – não as impede de mostrarem como o estarem sós a pensar nos maridos e nos filhos desgasta a humanidade das suas pessoas. Postas a uma janela ou caminhando por um corredor, elas ladram literalmente o seu abandono até que alguém as oiça. Às vezes vestem-se com a pele dos seus homens e dão aos corpos os trejeitos do álcool, do arroteo alarve, da velhice que não sendo a sua por elas também passa.

A performatividade artística do trabalho destas mulheres pressupõe que possa verificar-se com ele uma mudança cultural e comportamental na comunidade onde vivem, sendo elas próprias parte integrante do efeito formativo que sobre as suas identidades se exerce. Este grupo de *performers*, mesmo que de forma inconsciente, opera transformação sobre as relações individuais e colectivas e influencia modos de ser como um designio, sem talvez saberem muito bem como nem porquê. "Temos de sentir o que estamos a fazer, temos de ter orgulho em nós. Eu gosto de sentir ferver o meu organismo, porque uma pessoa em palco é feliz!" (Declaração de uma Avozinha em 5.12.2009, depois de ter sido um Henrique a partir do texto *O senhor Henri*, de Gonçalo M. Tavares.)

As Avozinhas não são atrizes amadoras nem profissionais. Elas beneficiam de um estatuto híbrido que se pauta pelo rigor e minúcia da preparação dos projectos, pela paciência e amor que lhes devotam os seus encenadores, ao mesmo tempo que as suas *performances* resplandecem como hinos de vida em corpos que já se sentiam perdidos para a morte. A experiência artística destas mulheres nasce para elas, fazendo-as gostar de si mesmas como nunca antes. Os seus conterrâneos dialogam com elas em palco ou em qualquer espaço não convencional, quando a isso solicitados, ou depois dos espectáculos movidos por indefectível curiosidade.

Subversivas nas posturas e nos discursos, as *performers* não se cansam de agitar algumas mentes mais conservadoras e inflexíveis nos seus juízos preconceituosos. Com elas em cena o conelho de Palmela mudou para sempre. Não que a cultura e as artes estivessem num evidente grau zero. Não é esse o caso. Esta região possui uma vasta tradição de cultura popular e associativa que remonta aos finais do séc. XIX.

A herança social e cultural da região de Palmela, durante séculos considerada uma sociedade rural fechada e fortemente hierarquizada, passa hoje por fortes transformações que a colocam entre uma semi-ruralidade ou uma quase urbanidade com tudo o que de bom ou de menos bom esses conceitos referenciem.

O grupo de teatro As Avozinhas veio ocupar na região um lugar até então inimaginável (mulheres velhas não se juntam para fazer teatro e muito menos com regularidade) e com um tão forte sentido de cumplicidade pedagógica (a resistência da vida à morte não parece conhecer nelas mediação). Este pequeno fenómeno transgressor de natureza artística extravasou há muito as fronteiras regionais do município. A descoberta simultânea da solidão de vários eus, que pode descer sobre qualquer um de nós, acabou por criar a única forma possível de comunidade, aquela em que a experiência de si próprio para além de sentida criou razões também para ser mostrada e partilhada.

4. Ser pássaro é ser-se deus, ou como entre homens os deuses caminham

Haverá alguma relação no âmbito da cultura e das artes que se possa estabelecer entre o 'umbigo do mundo', a ilha dos gigantes de pedra, mais conhecida por Ilha da Páscoa, e o multissecular Estado do Kerala na Índia? Aparentemente nenhuma. E só por absurdo se poderia admitir que a distância física e geográfica que separa estes dois territórios pudesse ter sido encurtada, por



<

Ensaio de Tapati com músicos e cantores Rapa Nui em Hanga Roa, Ilha da Páscoa, 2010, fot. Anabela Mendes

<>

Ensaio de Tapati: entrada e posicionamento de raparigas, de várias nacionalidades, no início do canto e da música em língua Rapa Nui, Hanga Roa, Ilha da Páscoa, 2010, fot. Anabela Mendes.

hipótese, porque o oceano Pacífico tinha abraçado o oceano Índico! e, nessa medida, tornara possível um roteiro comunicacional entre manifestações artísticas e de culto de um povo antigo como os Rapa Nui (hoje sabe-se que são originários da Polinésia) e os espectáculos multi-artísticos designados por *Kathakali*, representados por actores-bailarinos com aprendizagem profissional desde a infância.

É justamente do enorme fosso que separa e se constitui como diferença entre o Tapati Rapa Nui (festival sazonal na Ilha da Páscoa, desde o final dos anos 60) e o *Kathakali* (representação desde o séc. XVI de histórias inspiradas em temas mitológicos e divinos da cultura hindu) que irrompe um sentimento de estranheza que se pode transformar em júbilo. A estranheza é causada pelo nosso olhar europeu em processo de aprendizagem. O júbilo manifesta-se quando percebemos que estamos perante acontecimentos performativos que se convertem em modos de exprimir resistência estética, política, religiosa e comunitária ao silenciamento provocado pelo domínio generalizado de outras formas de cultura e arte. É por isso que factores como a padronização do gosto, a circulação globalizada de modelos culturais e artísticos preponderantes, a acessibilidade quase sem fronteiras aos meios de disseminação tecnológica, a desterritorialização do corpo individual e colectivo de práticas performativas executadas e preservadas desde tempos imemoriais unem o Tapati e o *Kathakali* num princípio de luta pelo não esquecimento.

A escolha destes casos não é, porém, aleatória. É verdade que podemos encontrar neste nosso planeta muitos outros exemplos de culturas e manifestações artísticas performativas que estrebucham e fenecem, porque de si se sentem para sempre roubadas. A voragem ultrapassaria em muito os dedos de duas mãos abertas e viradas para o céu. Mas esta escolha, diga-se, atravessa a minha experiência de viajante e, nessa medida, implica que eu queira legitimar haver aqui continuidade entre poder recordar e querer não esquecer.

Tapati e *Kathakali* emergem assim em nome de uma reconversão de valores e práticas culturais milenares que trabalham e implicam a presença do corpo de um modo distinto. O Tapati faz-nos sentir como se o corpo do performer-bailarino fosse um barco à vela, através do qual aquilo que ele nos quer transmitir resultasse do próprio movimento da embarcação. No *Kathakali* o corpo do performer-bailarino emite sinais e executa movimentos para um corpo que o observa e que procura activamente descodificar o que lhe é apresentado. Neste caso, o observador está no porto e não chega a embarcar, mesmo que o exercício contemplativo seja coroado de muito êxito. Estas duas distintas artes performativas implicam respectivamente a estimulação desencadeada pelo conhecimento intuitivo e pela racionalidade discursiva, se bem que a normatividade de critérios que orienta as capacidades performativas dos bailarinos e actores-bailarinos não possa nunca ignorar a vocação de cada corpo-cultura-aprendizagem. Nesta medida Tapati e *Kathakali* enquanto arte respondem pela sua origem e pertencem a uma ordem mais elevada do que a da beleza e que congrega o desafio de comunicar segundo, por exemplo, a hipótese da nossa metáfora de partida, agora formulada do seguinte modo: quando uma mão esvoaça, onde colocar um pé?

Para os Rapa Nui o corpo activo e celebrante significa mostrar ao mundo aquilo em que a sua pátria matricial, aquela que Hotu Matu'a, um rei lendário, descobriu e fez povoar, é devedora de uma cultura e de uma arte que na sua especificidade foi capaz de sobreviver às lutas entre tribos, ao abandono de séculos, aos efeitos pontuais da missionarização, às doenças que dizimaram várias vezes grande parte dos habitantes, à ganância desmedida de empresários e fazendeiros e, finalmente, à anexação da ilha, desde 1888, pelo Chile.

Nenhum apanhado de etapas da História de um povo pode alguma vez explicar aquele sentimento paradoxal

<
Ensaio de Tapati:
raparigas e rapazes a
dançar, Hanga Roa,
Ilha da Páscoa, 2010,
fot. Anabela Mendes.



Ensaio de Tapati: grupo
de raparigas a dançar,
Hanga Roa,
Ilha da Páscoa, 2010,
fot. Anabela Mendes.



<>
Ensaio de Tapati:
mulheres em dança e
concentração pelo povo
Rapa Nui, Hanga Roa,
Ilha da Páscoa, 2010,
fot. Anabela Mendes.



que faz viver os Rapa Nui entre um destino adverso e de isolamento e uma luminosa, doce e transbordante alegria. Os corpos dos Rapa Nui são uma língua que só eles entendem. Em cada Tapati que nasce simbolicamente no início da Primavera, multiplicam-se em competição os ensaios para eleger uma nova rainha, símbolo de beleza, fertilidade e agilidade. Mulheres, homens e crianças dançam como o vento que dá forma aos ramos das árvores, ou como os peixes que ondulam no fundo do mar. Em Hanga Roa, a capital, ecoa dia e noite o som de instrumentos tradicionais que durante semanas acompanham os ritmos das canções cantadas na língua Rapa Nui. Às vozes de cantores e bailarinos respondem os seus corpos que desenham em si mesmos a estilização e movimento dos poemas cantados e tocados, transformando, assim, num jogo contrapontístico espaciotemporal de diálogo artístico e festivo, as memórias dos nativos da Ilha da Páscoa que não querem que pereça a sua nação de cultura.

Preparar esta festa significa estar pronto para a chegada da próxima eleita, aquela que irá ensinar a magia da dança e do canto, o louvor à terra e às suas bênçãos e que deixará testemunho a todas as outras mulheres que depois de si vierem.

Neste acontecimento anual participa a comunidade Rapa Nui inteira bem como aqueles que, não pertencendo a este povo, habitem a ilha e desejem integrar a celebração. O Tapati pretende celebrar o passado mas com um olhar sobre o futuro democrático. Os Rapa Nui não querem continuar a viver a clausura de uma geografia adversa nem o abandono do mundo. Numa estratégica acção de se promoverem como povo e cultura, os Rapa Nui abrem este festival de artes performativas e desportivas aos turistas que os procuram, vindos de todas as partes do planeta, aos chilenos com quem partilham um Estado, e a todos aqueles que encontram na Ilha da Páscoa a vontade de aliarem a descoberta das belezas naturais ao conhecimento legítimo do povo que aí habita. Ser espectador do Tapati quer dizer ter toda a liberdade para dar ao corpo um renovado alento. Não é possível assistir ao ar livre ao desfile dos bailarinos das diversas formações sem que pés e mãos entrem na dança, incitando toda a nossa restante natureza a participar em tudo o que nos impulsiona: movimento, canto, música, sorrisos nos quais nos atravessamos, olhares que cativam a nossa cumplicidade e que, de repente, tornam aquele lugar menos inóspito. O barco à vela está à nossa espera para nos embalar. Esta experiência contagia e cria afecto. Talvez



<

Kathakali: tempo para a construção da máscara facial, Cochim, 1983, fot. Eva Kato.

os Rapa Nui possam outra vez voltar a ser homens-pássaro para com os deuses manterem conversação.

Enquanto na Ilha da Páscoa o festival Tapati leva um ano a preparar e se desencadeia sob um ciclo sazonal e transumante, no Estado do Kerala na Índia os actores-bailarinos, que se preparam para a arte do *Kathakali* desde a infância e para toda a vida, com rigor e disciplina, realizam inúmeras apresentações em cada ano e até que a sua perícia física e destreza mental o permitam. Nesta arte o corpo performativo mantém-se intimamente ligado a uma mente performativa. Quer isto dizer que o virtuosismo alcançado por estes *performers* está directamente relacionado com o exercício aturado das suas capacidades físicas e de coordenação neuromuscular. Quanto mais expressivo e claro for o desempenho orgânico do *performer*, maiores são as possibilidades de o espectador conseguir encontrar o fio dominante e o sentido comunicativo das narrativas dos clássicos da literatura indiana (Mahabharata, Ramayana ou estórias dos *puranas*), que são mostradas sem que o *performer* jamais fale. A expressividade da sua actuação é sublinhada pela arte com que o seu rosto é pintado e pelo figurino que enverga. Cada personagem tem idêntico tratamento, o que faz com que o ser carne das personagens, isto é, a sua condição de *persona*, se sobreponha à percepção de ocultação-mostração a que o espectador se sujeita.

O carácter performativo do *Kathakali* está intimamente associado à presença e desempenho de um conjunto de artes (movimento, dança, narração, canto, execução de música instrumental, caracterização, concepção de figurinos) que se juntam, cada uma com valor autónomo, para a produção de um espectáculo. O modo de apropriação e recepção culturais que o *Kathakali* proporciona reflecte um processo de reconstituição de manifestações religiosas e celebratórias aos deuses e demónios hindus e que tinha lugar à entrada dos templos, em palácios ou em casas de famílias abastadas. (Zarrilli 2000: 6)

De certo modo, o *Kathakali* mantém-se hoje como um género regional apreciado e respeitado, a que se atribui a vocação de ser um reservatório da tradição literária indiana, ao mesmo tempo que implementa um trabalho artístico de elevada exigência com o corpo dos *performers*.

A sobrevivência do *Kathakali* como arte compósita não deverá ignorar a sua dependência de um enquadramento político – a sua história está directamente relacionada com o interesse que foi capaz de suscitar entre as castas mais poderosas no Kerala e que financiavam este tipo de espectáculo. A contestação a que esta arte poderá estar

a ser sujeita nas últimas décadas está intimamente relacionada com um processo de democratização cultural e social em curso, que tanto pode ser favorável à manutenção deste tipo de representação – em particular, pelo interesse que desperta em profissionais e formandos estrangeiros na área das artes performativas, ou enquanto atracção turística cultural –, como pode vir a ser relegada para um destino museológico. É de crer que o *Kathakali* irá sobreviver como reservatório artístico se for capaz de potenciar as suas características e técnicas performativas.

5. O labirinto é o lugar da performance

Esta viagem pelos interstícios da *performance* artística tem o modesto mérito de evidenciar qualquer coisa que a teoria desde há muito reflecte e com a qual continua em permanente debate: onde se 'arruma' este género?

Provavelmente ele não pretende ser arrumado em lado nenhum nem tão pouco o deseja. A qualificação mais interessante que poderemos encontrar para satisfazer a vontade de quem pensa que o género se arruma, é atribuir-lhe um lugar que responda por si a todo o questionamento: o labirinto e o seu pulsar.

Referências bibliográficas e videográficas

- AA.VV. (2009), *Teatro O Bando - Afectos e reflexos de um trajecto*, Palmela, Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- BANDO, O (2005), Materiais de apoio e divulgação ao espectáculo *Os Henriques*, interpretado pelo Grupo de Teatro As Avozinhas, 2005.
- BAUSCH, Pina (2007), *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over "65"*, a piece by Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, Paris, L'Arche, DVD included (149')
- CLIMENHAGA, Royd (2009), *Pina Bausch*, London and New York, Routledge.
- CUEVAS, Mónica (2010), "Rapa Nui de fiesta", in *Moe Varua Rapa Nui: Los jardines de roca*, enero.
- DAVIS, Tracy C. (2008), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge, University Press.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance – A New Aesthetics*, translated by Saskya Iris Jain, London, New York, Routledge.
- HELDER, Herberto (2009), *Ofício cantante: poesia completa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SERVOS, Norbert (2001), *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche.
- (2003), *Pina Bausch: Thanztheater*, München, K. Kieser.
- ZARRILLI, Phillip B. (2000), *Dance-Drama: Where Gods and Demons Come to Play*, London and New York, Routledge.

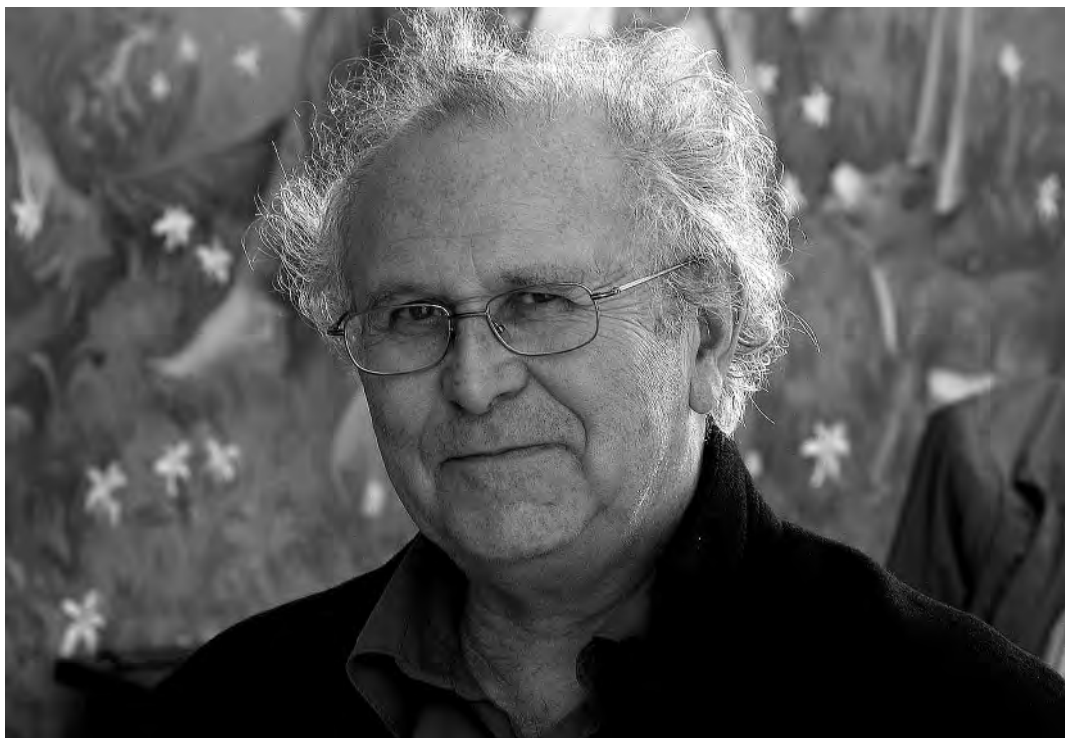
Ciências das artes performativas

Interpelações ao século XXI

A visão de Jean-Pierre Sarrazac

Ana Sereno

Jean Pierre Sarrazac,
fot. Paul Fave.



¹ O curso, que teve apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, integrou ainda a colaboração de Erika Fischer-Lichte (para a Estética do Teatro), Roberto Alonge (para a História do Teatro) e Georges Banu (para a Análise do Espectáculo).

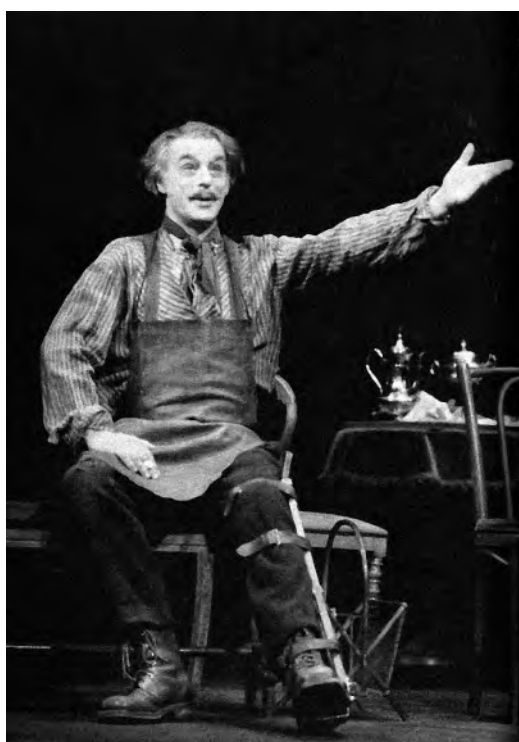
Ana Sereno é licenciada em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Mestre em Teoria e Crítica da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Colaborou na organização do Arquivo Osório Mateus e fez um curto estágio no Centro de Estudos de Teatro (FLUL).

Jean-Pierre Sarrazac conduziu dois seminários – de quatro horas cada – na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no âmbito do curso “Ciências das artes performativas: Interpelações ao século XXI”, organizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa¹.

Jean-Pierre Sarrazac é professor no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III, onde desenvolve a sua teorização sobre a dramaturgia contemporânea, e tem já uma vasta experiência de trabalho como encenador, dramaturgo e teórico no domínio da estética teatral e da análise do espectáculo.

Neste breve encontro, Sarrazac optou por seleccionar, para objecto de reflexão, o trabalho de alguns dramaturgos que considera paradigmáticos de uma nova estética, na medida em que permitiram – ou agenciaram – um aprofundamento e alteração da experiência teatral. Essa alteração – que marca hoje o teatro moderno e contemporâneo – revela um distanciamento cada vez maior dos pressupostos canónicos que marcaram, durante muito tempo, a produção teatral do Ocidente.

De facto, o exercício de estética teatral levado a cabo por Sarrazac faz-se, marcadamente, em oposição à estética clássica, que Aristóteles expõe na sua “poética”, enquanto construção de estruturas *a priori* que visavam garantir a transmissão de uma determinada “moral” (que não “moralista”). Consta-se, de facto, que Aristóteles na sua *Poética* procede à divisão em géneros – ou modos literários bem determinados – das diferentes formas de exercício da *mimesis* por parte do poeta. Mas, embora Aristóteles venha restabelecer a importância da capacidade de representação inerente a todo o ser humano, “contrariando”, de certo modo, a ideia de deturpação do real pela sua representação na arte, que fora a opinião expressa antes por Platão, o drama aristotélico vai tentar estabelecer a “boa” forma de imitar no seio de cada modo de representação. A tragédia e a comédia através da acção – e a epopeia através da narração – devem estar estruturadas para que, dessa forma, possam cumprir o seu efeito pedagógico. Dando primazia à tragédia relativamente às restantes representações, o drama aristotélico, como foi sublinhado por Sarrazac, é uma



concatenação de acontecimentos em que se torna possível identificar perfeitamente o seu princípio, meio e fim. Todos esses acontecimentos "esgotam" o seu significado na medida dessa mesma extensão, já que a acção deve ser una, ou seja, reflectir uma unidade de tempo e espaço. Não existe, como tal, acção que possa escapar ao olhar do público, que possa pôr em causa o que é representado diante dos seus olhos, porque deverá, por outro lado, estar subordinada aos princípios da verosimilhança e de relações necessárias que permitam um avançar, digamos, linear, nessa ideia de início seguido de um meio – que é deste consequência – e de um fim resultante das acções desencadeadas nos momentos anteriores.

A ideia de "belo animal", metáfora que Aristóteles usa, é ilustrativa dessa forma de estrutura lógica, ou seja, de um todo orgânico perfeitamente integrado:

Uma coisa bela – seja um animal seja toda uma acção – sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem [...] um animal belo não

poderá ser nem demasiado pequeno [...] nem demasiado grande (a visão não abrange tudo, e assim, escapa à observação de quem vê a unidade e a totalidade). (Aristóteles 2004: 51, 52)

Sarrazac em contraponto à *bienséance* aristotélica – modo como se refere à estética do filósofo – apresenta-nos a *malséance* ou o trabalho de autores como Strindberg ou Ibsen, que fizeram a cena do teatro considerado moderno, assim como Pirandello, Beckett e Koltès no que se refere ao teatro contemporâneo. Estes autores, segundo o ensaísta, levaram e levam progressivamente a uma desconstrução explícita de muitos dos pressupostos da estética aristotélica. Anunciariam, desse ponto de vista, o fim da forma canónica, ou mesmo a sua "explosão".

Utiliza ainda o professor a noção de macro e microcosmo de modo a explicitar com maior clareza duas dimensões da própria existência na representação: o "macrocosmo" constitui um feixe intrincado de relações sociais e é metáfora do mundo no qual o microcosmo está inserido; o "microcosmo" constitui-se a partir da própria condição humana, representada nos pequenos detalhes do quotidiano. Haveria, ainda, uma ideia de interpenetração ou relação dialéctica entre Marx e Freud, que corresponderiam, então, aos dois termos operatórios atrás referidos. A noção de cosmo é igualmente importante, na medida em que quer a dimensão social quer a esfera individual estão muitas vezes condicionadas, digamos que de forma algo enigmática, por forças que escapam à compreensão ou ao enquadramento dessas duas dimensões da existência humana, bem como às forças do universo.

Mais marcante pela forma como apresentam determinados temas, o conteúdo das peças de Ibsen, a título de exemplo, anuncia problemáticas vividas pelas suas personagens relacionadas com a psique humana, que, de facto, excedem toda a racionalidade formal de uma peça de teatro dita bem-feita. Sarrazac indica a existência de uma verdadeira relação dialéctica entre *le moi – la maison – le monde* explícita nas peças naturalistas, que dificilmente é traduzível para português sem que haja alguma perda de significado (ao cair a anáfora do "m" inicial).

A título de exemplo, é possível referir a personagem Hedda Gabler, da peça com o mesmo nome, como um ser perturbado pelo absurdo da existência. Para além de uma condição social descrita como ilusória, pelo facto de depender de projectos que não passam disso mesmo, e por isso ter o casal Tesman que viver dependente

<
Espectros (*Gengangare*),
de Henrik Ibsen,
enc. Ingmar Bergman,
Dramaten, 2002
(Örjan Ramberg),
fot. Dramaten.

financeiramente da reforma de uma tia de Jorgen, a sua vida demonstra-se como perfeitamente inútil porque é forçoso que socialmente assim seja. Para além de alguns pressupostos do naturalismo justificarem o determinismo presente nesta peça, os vários actos algo irracionais de Hedda vão anunciando a tragédia. O ambiente, que serve esse propósito, é transmitido por meio de indícios e presságios, que conferem uma atmosfera "sobrenatural" àquele quotidiano, bem como uma dimensão simbólica fortíssima. A loucura de Hedda – que é simultaneamente um estado de lucidez relativamente à sua condição – excede uma acção do presente. A este respeito, acrescenta-se um outro aspecto extremamente importante que é já algo de sintomático no teatro moderno e que tem que ver com o facto de existirem "meta-personagens", ou seja, personagens que surgem como uma espécie de significado que é transversal a toda acção presente e ausente. São uma espécie de personagens-sintoma, pois deixam adivinhar a catástrofe, ainda num momento inicial do enredo, ou o carácter estático da acção, no caso de peças como as de Ibsen ou mesmo as de Tchekov.

Estas personagens, aparentemente elevadas pela sua condição social, transmitem valores que primam pelo seu carácter decadente, aspecto que desconstrói um dos pressupostos fundamentais da estética aristotélica. Por outro lado, o passado destas tem um peso extraordinário na vivência de cada um e contribuem decisivamente para o fim trágico: surgem como sonhos não superados ou mesmo fantasmas que as perseguem. É nesta medida que também no teatro moderno se verifica a visão prismática referida por Sarrazac, muito embora esta questão – e outras anteriormente mencionadas – tenha sido levada ao limite pelos dramaturgos contemporâneos, na medida em que, na contemporaneidade, a dimensão formal da peça corresponde mais coerentemente ao tipo de problemáticas que o "dramaturgo-filósofo" vai expor para objecto de reflexão de um receptor que, evidentemente, será o público. O público torna-se, assim, uma espécie de testemunha que vai reconstruindo como pode cada crime se tratasse. É neste sentido que se actualizaria / renovaria a ideia de naturalismo em Antoine na contemporaneidade.

Pirandello foi um autor bastante mencionado durante o seminário, pois, no seguimento dessa mesma ideia de "poeta-filósofo", terá sido o que mais explicitamente invoca, nas suas peças, problemáticas que se prendem a questões existenciais intimamente ligadas à percepção humana e, consequentemente, às suas representações do outro e do mundo. Pirandello em *Seis personagens à procura de autor*, a título de exemplo, mostra o teatro por dentro, ao expor e complexificar o estatuto da representação: é a questão de uma existência múltipla, ou seja, uma existência em diversos planos de real de um

mesmo indivíduo em permanente mutabilidade e na impossibilidade de acesso a um tipo de realidade exterior às suas próprias representações, o que impossibilita a comunicação com o outro, bem como com o real em si. Esta é uma mega-questão que foi mais profundamente analisada por Kant e que funda a modernidade estética.

Para Sarrazac, contudo, o teatro e a ciência poderão constituir instrumentos de aproximação a esse mesmo real aparentemente inacessível. Nessa medida, as problemáticas expostas por Pirandello são uma concretização da explosão do microcosmo num plano mais metafísico e de demonstração de uma desconstrução que se opera por dentro, quer do indivíduo, quer do teatro. Assim sendo, poderemos compreender a relação que Sarrazac estabelece entre o conceito de *mimesis* e o de *diegesis*, ou seja, a indistinção que estes dois modos de representação vão sofrer no teatro contemporâneo. Como no teatro expressionista, em que as vozes e/ou os fantasmas proliferam, também no teatro contemporâneo podemos verificar uma fusão ou alternância entre o modo narrativo e o modo lírico, e entre a voz das personagens e outras vozes que integram a sua existência, incluindo a do próprio autor da peça. São personagens em migração, como as designou Sarrazac, pelo facto de atravessarem diversos papéis no interior de um só corpo, e a fragmentação – que daí decorre – impossibilita a formação de uma personalidade. Daí surgir o "impersonal" / impessoal e a "impersonagem", se quisermos traduzir à letra *impersonnelle* e *impersonnage*. Outro conceito poderá ser o de "transpersonagem", ou *transpersonnage*, devido ao seu percurso transformista ao longo do drama tornando-se então recorrente a figura do estrangeiro. Este aspecto marca, de forma evidente, o teatro de Bernard-Marie Koltès, em particular a peça *Dans la solitude des champs de coton*, na medida em que, as duas personagens deste drama parecem estar num contínuo monólogo em que o seu discurso é invadido por existências diversas sem aparente relação de umas com as outras e que transportam para aquela representação problemáticas várias de carácter existencial, relações humanas, questões de género, problemas familiares, e que simultaneamente descrevem ambientes e sensações completamente enigmáticos.

Em Beckett, outra referência que o professor propõe, toda a filosofia da existência transbordará igualmente para a linguagem através do silêncio, ao contrário de Koltès, que usa a palavra de forma verdadeiramente excessiva. Se em Pirandello, como já em Sartre, temos a imagem de um tratado filosófico quando lemos as suas peças, em Beckett essa filosofia concretiza-se mesmo, isto é, ganha sentido também pela forma como as personagens, os objectos, o silêncio e a acção circular parecem personificar o absurdo. Já não é possível estabelecer uma diferença entre forma e conteúdo, como se fizera até então. Daí que a analepse, a prolepse e a elipse surjam



<

Espectros (Gengangere),
de Henrik Ibsen,
enc. Ingmar Bergman,
Dramaten, 2002
(Pernilla August,
Jonas Malmström),
fot. Dramaten.

como processos que, ao desferirem cortes na linha narrativa do drama, constituem formas de representação que mais explicitamente contrariam um tipo de construção narrativa total, ou seja, em que as partes estão linearmente concatenadas entre si enquanto relações necessárias e que conferem verosimilhança a toda a narrativa. O teatro contemporâneo faz-se de reminiscências e retrospectão, do reviver ou rememorar de aspectos da vida das personagens, ou seja, de uma apresentação de fragmentos. Sublinha continuamente este mesmo processo – comparável ao da montagem fotográfica – e que assume a forma de uma descontinuidade no drama a que se assiste. Nesta medida, o significado do trabalho dramático não é dado *a priori*, nem em sequências lógicas, nem tão pouco num final em que se resolveriam os momentos negativos anteriores que são as suas contradições internas, tal como a dialéctica hegeliana prevê na concepção que apresenta de História. As relações dialécticas, apesar de conterem o seu negativo, são uma ideia de avanço sucessivo para um determinado fim, uma vez resolvidas as contradições que lhe estão na origem.

<

Fragmentos,
de Samuel Beckett,
enc. Peter Brook,
TThéâtre des Bouffes
du Nord, Paris, 2006,
fot. C.I.C.T.

É por este motivo que Sarrazac referiu o drama aristotélico-hegeliano em oposição ao drama rapsódico, pelo facto de este último ser mais livre, trabalhar o fragmento, e nele ser possível uma ambivalência e/ou reversibilidade dos acontecimentos. No texto de Platão *Ion* temos uma crítica extremamente contundente ao rapsodo pelo facto de este, por um lado, citar trechos de textos como a *Iliada* e a *Odisseia* e não a sua totalidade, e, por outro, pelo facto de o rapsodo perder momentaneamente a razão devido ao entusiasmo que lhe provocam os trabalhos poéticos. Platão não considera o trabalho do rapsodo uma forma de conhecimento, mas um acto que apela aos sentidos e, por isso, à irracionalidade.

Pois é precisamente a figura do rapsodo que Sarrazac vai buscar para caracterizar de modo transversal o teatro moderno e contemporâneo, formulando alguns termos bastante operativos para explicitar este tipo de teatro, substituindo-se estes à clássica *mise en scène* e figurando com bastante clareza em toda a cena moderna e contemporânea: uma *mise en désordre* ou *mise en morceaux*.

Em suma poder-se-á dizer que é possível reconhecer alguns traços que marcam um dado tipo de dramaturgia para que esta possa ser designada como moderna e/ou contemporânea sem que a especificidade de cada autor aí se perca ou por aí se esgote.

<

John Gabriel Borkman,
de Henrik Ibsen,
enc. Thomas Ostermeier,
Schaubühne, Berlin, 2009,
fot. Brigitte Enguerand.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES (2004), *Poética*, trad. Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

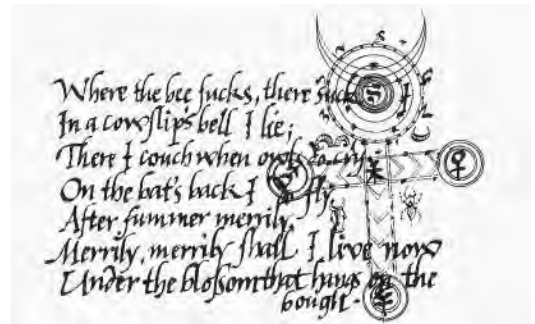
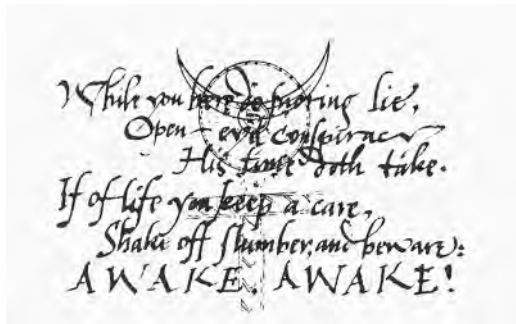
Lady's voice em encontro de náufragos

Eugénia Vasques

Texto dedicado a Frei José Augusto Mourão, dominicano, semiólogo e poeta que nos deixou no dia 5 de Maio de 2011.

<>

Apontamento em
Prospero's Books, London,
Chatto & Windus, 1991
(< p. 116;
>p. 155).



Próspero morreu, de Ana Luísa Amaral é, no quadro da criação poética contemporânea no feminino, um caso particular de escrita dramática fundada em processos de intratextualidade e intertextualidade literárias sobre fundo mitológico. Este procedimento é recorrente em parte substancial do imaginário cénico das novas gerações, mas enuncia-se em modos mais diversificados do que os que foram utilizados por dramaturgos e dramaturgas das duas metades do século XX. Lembro, a título de exemplo, a escrita dramática mais experimental de poetas como Jorge de Sena, Natália Correia, Fima Hasse Pais Brandão ou, mais actualmente, a escrita mitocrítica de Armando Nascimento Rosa e a escrita cenocentrada de Carlos J. Pessoa, para citar exemplos opostos.

Esta peça (no prelo), dedicada a Paulo Eduardo Carvalho (falecido subitamente, no mar, em Maio de 2010), teve já duas leituras públicas e uma gravação radiofónica. *Próspero morreu*, que se define, internamente, um "contrato de voz" (p. 24)¹, fala justamente de náufragos, "convoca vozes vindas de tempos diferentes e tradições diversas, que falam do amor, do poder, da ambição e da magia", segundo palavras de apresentação do próprio Paulo Eduardo Carvalho. O texto, definido pela autora como "drama poético", tem a forma externa, convencional, do "acto único" e ostenta sete personagens, caracterizadas por deterem poderes de modos vários mágicos, figuras oriundas de diferentes universos e estatutos dos dois lados, nas duas barricadas, da poesia: criadores e criaturas. São elas: Ariel e Caliban, de *A tempestade* de Shakespeare (1, 2); Penélope e Ariadne, da epopeia e dos mitos clássicos; Bárbara escrava e Luiz, do universo camoniano; e Teseu, da mitologia e também da poesia dramática shakespeariana.

As suas vozes respondem-se (dramaticamente) ou interpolam-se (poeticamente) numa tecedura de versos que em muitos momentos, metalinguisticamente, nos falam, pela voz das criaturas, do próprio trabalho da poesia em exercício e dos seus universos diferenciados, como o fazem Bárbara ou Penélope. Esta refere mesmo:

Afastai-vos daqui!

Não chega o que dissestes,
que aqui fomos chamados para velar aquele
que tanto tempo escravizou Caliban?
Porque havia de ser que aqui viemos
velar junto à maldade e ao poder?

É pouca a explicação que ofereceis, Ariel!
Porque nos encontramos todos nesta ilha?
Foi um naufrágio, o que aqui nos guiou?

Ou cápsula de luz,
que, transportada aos trambolhões no tempo,
aqui nos reuniu?

Gregos e outros, vindos de outros tempos,
e esse, escuro e informe,
mas amado,

forjado por um sonho isabelino...

O que nos une aqui?, perguntarei.

Terá de me caber a mim, Penélope,

que sequer emergi de bastidores

e nem conselhos sei,

mas pressinto o que vem desde o princípio,

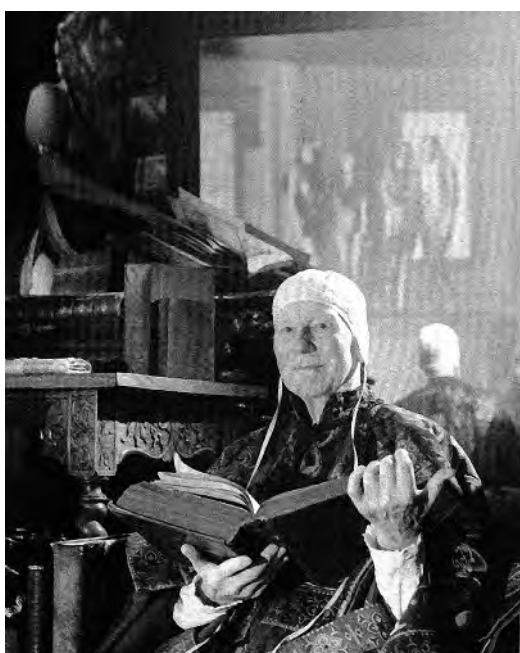
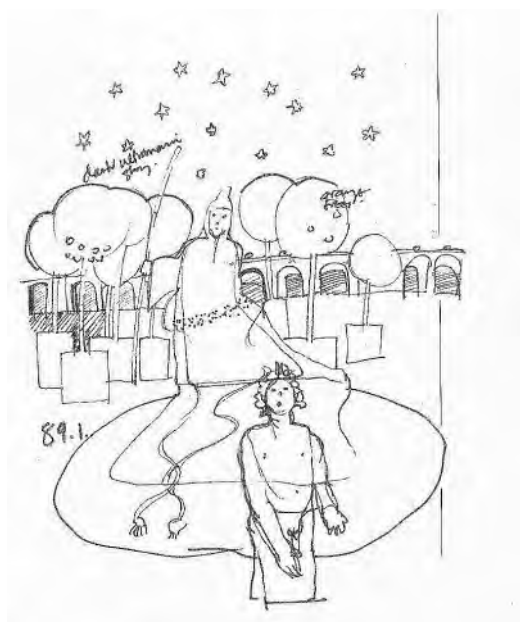
o início de tudo? (p. 24)

A reunião, de ressonância pessoana, destas figuras que são colocadas na cena, desde a 1ª didascália, de modo significativo e assimétrico (p. 2), parece ser devida à morte de Próspero, aquele que deixou de herança a morte do amor (p. 25) e cujo corpo talvez estejam ali para velar: "aqui fomos chamados para velar aquele//que tanto tempo escravizou Caliban?//Porque havia de ser que aqui viemos//velar junto à maldade e ao poder?" (p. 24).

Trata-se igualmente de uma peça que, como uma tragédia antiga, revela configuração cíclica – um dia (da alvorada ao cair da noite) – e cuja acção, de contornos incertos, um tanto enigmáticos para as próprias figuras intervenientes, se passa numa ilha, à volta de uma fogueira. Em cena, porém, na cena imaginada por Ana Luísa Amaral, estas figuras reúnem-se, em planos diferenciados do palco

¹ A paginação referida neste artigo está conforme versão dactiloscrita disponibilizada pela autora.

Eugénia Vasques é investigadora, crítica de teatro e Professora-Coordenadora da Escola Superior de Teatro e Cinema/ Instituto Politécnico de Lisboa. Entre alguns dos livros que publicou estão *Jorge de Sena: Uma ideia de teatro* (1938-71) [Cosmos, 1998]; *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal* [Colibri, 2001]; *João Mota, pedagogo teatral (metodologia e criação)* [Colibri/IPL, 2006], *Para a história da encenação em Portugal: O difícil progresso no conceito de encenação no teatro (1837-1928)* [Sá da Costa, 2010].



"à italiana", e a sua existência não é autónoma pois está já, no imaginário colectivo, para sempre ligada, emparelhada, a poderosas histórias de amor/poder/traição/perda: Ariadne/Teseu, Ariadne/Caliban, Penélope/Ulisses (que é somente referido), Bárbara/Luiz (de Camões).

Ariel mantém, aqui, o que é a sua origem etimológica hebraica, o ser duplo (ele/ela), "figura [que] parece saber das vidas todas" (p. 2), "fantasia, mais real que sonho" (p. 5) e que celebra a diferença:

Nem homem nem mulher,
nem gente nem criança,
mas tudo, e ainda o resto,
Do éter e do ar,
da água e fogo, eu sou diferente.
Mas sinto como vós,
de humano nada sinto.
Sou ser vindo do caos e do abismo. (p. 14)

É igualmente um ser não omnisciente, como parecia ser ao assumir o papel semelhante ao de Prólogo, embora esteja consciente do que não é nesta ficção: "Não é minha função adiantar, // mas perguntar: // Quem viverá? // Ou quem irá morrer?" (p. 24). Ariel é ainda um contraponto, presencial, da ausência de Próspero, morto, cujo caixão fechado é trazido para cena, símbolo, mas mudo, do poder que ninguém chora. E como Próspero é símbolo opressivo do poder: "Ninguém chora o poder // Sem liberdade é o poder um monstro" (p. 15). Próspero será, assim, desigual, em monstruosidade, de Caliban que, ao contrário desse símbolo da repressão sem voz, pela magia do amor será libertado (p. 15) e dotado da sensatez do verbo, da fala: "Traz-me uma escada // que me faça subir a paraíso, // . . . meu olhar" (p. 16).

Do ponto de vista do trabalho poético sobre os elementos dramáticos, para além da perturbação permanente do diálogo dramático – por processos como a já referida interpolação – ou da constante alteração da estabilidade das falas das personagens que se confundem ou fundem intertextualmente com discursos vindos – tal como estas figuras – de "desvairadas partes", há ainda a evidente reconfiguração dos apartes que, nesta peça, se transformam e amplificam em solilóquios de grande impacto lírico como ocorre com Ariadne nas sequências que antecedem a sua confissão a Teseu (pp. 7-9).

Concluindo – e para usar um adjectivo caro a Ariadne e Caliban –, direi que esta peça, de grande cultura e sensibilidade poéticas, se auto-enuncia como um texto da pós-pós modernidade, tecida de fios, literalmente, de memórias, literalmente, de bocados e de "síncopes longas", de exercícios de memória e de histórias de e para recordar. "E não é já assombro um feito tal?" (p. 31) como interroga Ariel?

Ariadne – como os nossos amados irmão e amigos que partiram – também morreu. "Que mais [a] desejar senão memória?" (p. 30)

<
Esboço em *Prospero's Books*, London, Chatto & Windus, 1991, p. 153.

<
John Gielgud em *Os livros de Próspero* (1991), de Peter Greenaway.

>
*Leituras performativas
dentro e fora do SLTM,*
com textos inéditos de
A. Da Silva O., Alice Zeniter,
Cristián Soto,
Jorge Humberto Pereira,
José Maria Vieira Mendes,
Mickael de Oliveira,
Miguel Castro Caldas,
Tiago Rodrigues
e Ronan Chéneau,
dir. Nuno M. Cardoso,
2010 (Luísa Cruz),
fot. Colectivo 84.



Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas 2010

Mickael de Oliveira | Diego Barros | Nelson Guerreiro

1. Um projecto com nomes e percursos Mickael de Oliveira

Ninguém, e ainda menos os encenadores, tem o direito de dizer que não há autores. Claro que não os conhecemos, porque não são encenados, e o facto de serem montados hoje e em muito boas condições é considerado uma oportunidade única; quando é, afinal, o mínimo que se pode fazer. Como querem que os autores se tornem melhores se nada lhes é pedido e quando não existe a preocupação de tirar deles o seu melhor. Os autores da nossa época são tão bons quanto os encenadores da nossa época.

Bernard-Marie Koltès (*apud* Ryngaert 1998: 217-218)

Foi em 2007 que recebi o Prémio Nova Dramaturgia Maria Matos com o texto *O que é teu entregou aos mortais*. Estava de saída da Faculdade de Letras da Universidade da Coimbra, no último semestre da licenciatura em Estudos Artísticos (variante Teatro) e com vontade de continuar o meu interesse académico sobre a dramaturgia portuguesa contemporânea, contra o espanto de alguns colegas que não viam onde estava a dramaturgia portuguesa, viva. Nessa altura, eu também não via muito bem quais eram os seus contornos. Recebido o prémio, havia a ideia de me mudar para a capital, perante o facto óbvio de que o teatro, num Portugal pouco descentralizado, passava-se em Lisboa, praticamente a única zona do país onde se poderia averiguar a existência de uma "comunidade teatral". Nesse mesmo ano, inscrevi-me na Faculdade de Letras da

Universidade de Lisboa com vista a preparar um doutoramento que teria por base um levantamento, mapeamento e reflexão sobre a dramaturgia portuguesa do pós-25 de Abril. Nesse mesmo Verão, antes de começar a *rentrée* escolar, participei enquanto observador num festival de dramaturgia contemporânea, em Pont-à-Mousson – La Mousson d'Été, sob direcção de Michel Didyme. Entretanto, o texto que havia sido premiado foi traduzido para francês depois de a Isabel Alves Costa o ter entregue à Marianne Clévy, directora artística da plataforma de partilha de nova dramaturgia europeia – *Corps de Textes*. Participei enquanto autor na edição *Corps de Textes* 2007, na altura em que o projecto tinha passado em Portugal pelo Porto, no Teatro do Campo Alegre. Comecei muito rapidamente a pensar numa eventual "escala" do projecto em Lisboa suportada pelo recém-criado Colectivo 84, que entretanto havia formado com o John (Romão), em 2008. Aos poucos, fui conhecendo os parceiros da rede *Corps de Textes*, iniciava em Lisboa o meu doutoramento, descobrindo quem escrevia e quem fazia teatro, digerindo a ideia de um festival de dramaturgia europeia em Lisboa, com a participação e ajuda clara da Isabel. A digestão de um ideário programático para o festival era lenta e acompanhada pelas recordações que me tinha deixado a Mousson d'Été. Entretanto, esperávamos uma resposta importante de Bruxelas (estávamos então em 2009) à candidatura conjunta que tínhamos entregue, com o Théâtre de La Place (Liège,

Mickael de Oliveira é licenciado e mestre em Estudos Artísticos – Variante Teatro, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e está a finalizar o seu doutoramento na área da dramaturgia contemporânea portuguesa e europeia, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É dramaturgo, dramaturgista e co-director do Colectivo 84 (Lisboa).



Bélgica), Scène Nationale de Petit-Quevilly Mont-Saint-Aignant (França) Centro Dramático de Plovdiv (Plovdiv, Bulgária) e o Teatro da Armada Búlgara (Sofia, Bulgária). Tornava-se urgente encontrarmos uma casa para sediar *Corps de Textes* em Lisboa e ainda mais urgente pensar a programação, sobretudo num contexto português que não possuía nenhuma montra regular em Lisboa para a dramaturgia portuguesa contemporânea. Assim, enquanto pensava na pertinência de alargar o futuro festival de dramaturgia contemporânea a autores portugueses, a Isabel telefonou ao director artístico do São Luiz Teatro Municipal de então, Jorge Salavisa. Recebeu-nos, a mim e ao John, ao lado da Aida (Tavares), para explicarmos o projecto. Tentei explicar a importância de um festival desta natureza, baseado em leituras encenadas, em seminários, debates, oficinas de tradução¹, bem como sobre a necessidade de criarmos um acontecimento que envolvesse, claro, a comunidade teatral, mas igualmente as escolas profissionais e superiores com cursos em Artes Performativas e Estudos Artísticos de todo o país, para criar um efectivo projecto educativo. Adiantei ainda que íamos trazer cerca de 60 alunos de todo o país, custeando-lhes as despesas para poderem assistir a este surto de três dias de nova dramaturgia. Apresentei-lhe alguns autores portugueses e europeus, um orçamento, um desenho de programação com os encenadores que pretendia envolver. O Jorge Salavisa mostrou desde logo o seu interesse com entusiasmo, por acreditar em "projectos novos com gente nova". Passado pouco tempo, o Jorge confirmava a nossa presença na sua programação, entregando-nos o Jardim de Inverno e a Sala Principal (com restrições devido a um espectáculo que já lá estava montado), sabendo que passado pouco tempo ser-nos-ia comunicado o apoio financeiro da Europa. Podia então concretizar a programação.

Após alguns encontros com o John e o Rui Pina Coelho que ajudaram a arrancar com algumas ideias para a programação, surgiu um imperativo para a constituição desta primeira edição: era necessário criar uma espécie de painel da nova dramaturgia portuguesa e da dramaturgia contemporânea nacional, em geral. Para os novos autores (cuja "novidade" remonta ao início do século XXI) pensei encomendar textos breves para contextos / lugares específicos. Lancei um desafio a cada autor, dando-lhe um contexto de escrita: a leitura do texto partilharia um percurso pela cidade com outros textos (leituras em centros comerciais, em lojas abandonadas, nos bombeiros, em museus, etc.), assim como a equipa que iria assegurar a leitura (encenador e a maioria dos actores). Desse modo, deu-se início à linha dramática que iria sustentar a primeira edição: os escritores / as escritas de palco.

Este conceito que nasce sobretudo na senda da conceptualização do teatro contemporâneo elaborada, em parte, por Hans-Thies Lehmann, foi definido e usado pelo pensador e académico belga Bruno Tackels para caracterizar uma prática de "escrita" que vários artistas partilham, tais como Pippo Delbono, Romeo Castellucci e Rodrigo Garcia. Tackels define as escritas de palco como uma escrita não-dramática (e não exclusivamente literária) em que "o texto provém da cena e não do livro" (Tackels 2007: 21)

O momento tornava-se oportuno para convidarmos Tackels com o propósito de "abrir" os três dias do festival que acabaria por ficar com o simples nome de Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas. O mote estava então lançado: a dramaturgia contemporânea é antes de mais uma espécie de literatura aplicada, cujas contingências de grupo e de produção se sobrepõem às necessidades do autor. Assim sendo, pensámos na elaboração de três seminários que poderiam prolongar

¹ Durante o festival, criámos duas oficinas de tradução, uma de português para alemão, francamente apoiada pelo Goethe Institut de Lisboa, coordenada por Vera San Payo de Lemos e Marianne Gareis, outra de português para francês coordenada por Ilda dos Santos. Saliencia-se ainda o trabalho impar que muitos tradutores fizeram para os encontros: todas as traduções do francês para português foram trabalhadas pela Alexandra Moreira da Silva, a tradução do dinamarquês pelo Pedro Fernandes, a do búlgaro pela Zlatka Timenova-Valcheva e pela Emilia Yanakieva. Todo este trabalho de tradução, ao qual o John Romão e eu nos juntámos, teve como objectivo traduzir de português para as outras línguas os textos curtos portugueses e estrangeiros encomendados e dois textos de formato longo.

esse mote para o espaço português e desafiámos três autores para nos contar o modo como escrevem para os seus espectáculos: Carlos Costa (*Visões Úteis*), Carlos J. Pessoa (Teatro da Garagem) e José Maria Vieira Mendes (Teatro Praga). Longe de uma prática de escrita solipsista, esta tríade entende que o seu trabalho deve partir da elaboração do dispositivo cénico e nutrir-se dos demais materiais, assim como do discurso (estético e político) do colectivo artístico.

Todos os jovens autores estrangeiros que fizeram parte da programação estrearam-se no nosso território, e enquanto que Alice Zeniter [França], Cristián Soto [Chile], Françoise Berlinger [Bélgica], Ronan Chéneau [França], Zachary Karabashliev [Bélgica], nos ofereceram textos curtos (à semelhança dos portugueses), Frédéric Sonntag [França], assim como Christian Lollike [Dinamarca] entregaram-nos textos longos. Como convidados da nova dramaturgia nacional, estiveram presentes autores com regularidade laboral como Ana Mendes, André Murraças, Armando Nascimento Rosa, Miguel Castro Caldas, Tiago Rodrigues, Luís Mestre, Paulo Castro, Pedro Eiras, e eu próprio. E outros mais discretos no panorama nacional dramático, mas não menos interessantes, como Jorge Humberto Pereira, João Santos Lopes, Da Silva O. Para além das encomendas a esta "nova" geração de criadores, outras figuras ligadas à nossa dramaturgia estiveram presentes, cujos textos foram lidos, tais como Abel Neves, Eduarda Dionísio, Luísa Costa Gomes, Jorge Silva Melo e o já referido Carlos J. Pessoa, entre muitos outros. Além destes últimos autores mais maduros, cujos trabalhos, na sua maioria, marcaram principalmente a década de 80 e 90 do século passado, outros vieram juntar-se através da abertura de um "concurso para a novíssima dramaturgia", lida na última noite do festival, momento em que conhecemos algumas das novas sensibilidades da escrita teatral, passando a nomear os que foram seleccionados num total de mais de 60 textos recebidos e lidos pelo

nosso júri: A. Branco, Cláudia Lucas Chéu, Hugo Siroco, Paulo Castro de Oliveira.

Constaram no projecto mais de vinte e cinco autores vivos portugueses, e vários foram os encenadores e criadores que se associaram, tais como John Romão, Miguel Loureiro, Pedro Gil, Nuno. M. Cardoso, Nelson Guerreiro, Martim Pedroso, Francisco Salgado e Jorge Silva Melo. Associaram-se ainda os imprescindíveis leitores, dezenas de actores profissionais e em formação, que fizeram com que o festival se realizasse em muito boas condições, entre os quais Albano Jerónimo, António Simão, António Fonseca, Inês Vaz, João Lagarto, Luísa Cruz, Mónica Garnel, Rita Loureiro, Sandra Roque, Sílvia Filipe, Sylvie Rocha, Teresa Tavares.

Para o leitor, que ainda tenha dúvidas sobre a existência de uma (nova) dramaturgia nacional, poderíamos contra-argumentar a velha ideia garrettiana segundo a qual o nosso país não possui uma *tête dramatique*. Esta enumeração (a que poderíamos acrescentar muitos outros nomes) dá a sensação de ter havido nestes últimos anos uma espécie de ânimo à volta de autores para a cena. Porém, tais painéis – que originaram e justificam em boa parte a criação de um festival sobre dramaturgia contemporânea – são o fruto de um longo e profundo trabalho que várias estruturas têm feito em torno da dramaturgia contemporânea portuguesa e internacional, citando duas experiências que vale a pena destacar: uma interrompida e sem sucessor, o DRAMAT – Centro de Novas Dramaturgias, projecto sediado no Teatro Nacional São João, organizado por António Mercado, Fernando Mora Ramos e Maria João Vicente, e uma outra dirigida e mantida pelos Artistas Unidos, com direcção de Jorge Silva Melo.

Criado em 1999, o DRAMAT tinha como objectivo principal a produção, divulgação editorial e montagem dos textos de jovens autores que frequentavam o Centro. Adoptando uma postura radical em relação à nova



<
 Conferência-Performance
Guerrero Notebook:
de voyeur a diseur,
um olhar agudo sobre os
 Encontros de Novas
 Dramaturgias
 Contemporâneas ou,
por outras palavras, sobre
tudo aquilo que se disse,
mas também sobre tudo
aquilo que se disse e não
se ouviu e, ainda, sobre
tudo aquilo que nunca se
disse mas que se vai dizer
porque devia ter sido dito
 e é para ser ouvido,
 dir. Nelson Guerreiro,
 2010
 (Ágata Alençã, Nelson Guerreiro e Martim Pedroso),
 fot. Colectivo 84.

dramaturgia, o TNSJ de Ricardo Pais apresentou um equilíbrio surpreendente no seu repertório entre 1994 e 2004, tendo acolhido na sua sala quase tantos autores pertencentes ao "grande" repertório (indo ao encontro da sua missão de base), como contemporâneos, incluindo portugueses. A dramaturgia portuguesa destacou-se assim no TNSJ como uma característica fundadora do projecto portuense e sinal da importância que a nossa dramaturgia obteve desde então. Jacinto Lucas Pires terá sido o resultado mais visível desse incentivo, tendo a sua carreira sido impulsionada pelo Nacional do Porto. O DRAMAT, juntamente com o TNSJ, conseguiu apoiar institucionalmente autores que continuam a trabalhar no ramo da dramaturgia até hoje, como acontece com Pedro Eiras ou Jorge Loureiro Figueira, entre outros. Quase em simultâneo, em Lisboa, a recém-criada companhia Artistas Unidos, sob os desígnios do seu director, autor, encenador e produtor, Jorge Silva Melo, empreendia um projecto igualmente peculiar dedicado às novas dramaturgias europeias e portuguesas. Se é facto que o repertório dos Artistas Unidos se funda (ainda hoje) na dramaturgia estrangeira de textos escritos, com um intervalo menor em relação à sua montagem portuguesa (à semelhança do Novo Grupo nos anos 80 e 90), Silva Melo, para além de promover o seu próprio trabalho dramaturgicamente, deu lugar à escrita de jovens que vieram a tornar-se autores regulares da cena portuguesa, destacando-se claramente José Maria Vieira Mendes. Posto isto, é pertinente observarmos como as instituições têm um papel chave na criação de autores e na legitimação das suas escritas. Os dramaturgos precisam, nos seus textos, não só de palavras assinadas por si, mas da assinatura de outros autores, no sentido foucauldiano, desde a do encenador à do programador/director. Esta acumulação valorativa contempla também um fenómeno que marcou a década de 90 e o início do século XXI, com a criação de pequenas e novas companhias independentes que continuam um

projecto de dramaturgia de cena (literária ou não) própria, cujos artistas chave constaram em grande parte da nossa programação.

A própria figura do autor-encenador tornou-se uma presença mais visível no panorama do nosso teatro, presença que a socióloga Vera Borges quantificou. Nos inquéritos empreendidos entre 2000 e 2002 para o seu trabalho, *O mundo do teatro em Portugal*, concluiu que 29% dos encenadores inquiridos eram simultaneamente os autores da escrita dos seus próprios espetáculos e que 26% dos actores inquiridos também estavam ligados à dramaturgia dos seus projectos (Borges 2007: 116). Porém, não podemos afirmar de um modo leve que vivemos um período próspero no que diz respeito à dramaturgia contemporânea. Num recente estudo que empreendi (*Para uma cartografia da criação dramática portuguesa contemporânea [1974-2004]*), pude verificar que em 30 anos (1974-2004) de actividade teatral profissional, a dramaturgia portuguesa viva representada pela maior parte das companhias históricas do teatro independente, numa visão de conjunto, havia mantido uma percentagem estável, entre 16% e 18 %, em relação ao repertório "clássico" ou contemporâneo estrangeiro dramático e não-dramático. Se, por um lado, devemos olhar com entusiasmo para o terreno que os autores conquistam de projecto em projecto, por outro, não podemos fugir ao reconhecimento da posição "menor" que tem ocupado no seio das companhias que mais financiamento têm tido para a produção teatral. De facto, "menor" seria a palavra que melhor poderia definir a condição da dramaturgia portuguesa contemporânea, indo ao encontro do termo de Gilles Deleuze e Félix Guattari quando caracterizavam a língua/linguagem na obra de Kafka:

A desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo da enunciação. O mesmo será

>

*Leitura performativa da
novíssima dramaturgia*

portuguesa,

com textos de A. Branco,

Cláudia Lucas Chéu,

Hugo Siroco e Paulo

Castro de Oliveira,

direcção de John Romão,

2010

(Paulo Castro de Oliveira,

Pedro Lacerda,

Sílvia Filipe,

Cecília Henriques,

Miguel da Cunha,

João Lagarto,

A. Branco,

Cláudia Lucas Chéu),

fot. Colectivo 84.



dizer que 'menor' já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida) (...) Até aquele que por desgraça nascer no país de uma grande literatura tem de escrever na sua língua (...) Escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E, por isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento. O seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto" (Deleuze / Guattari 2003: 41-42).

2. Notas sobre o processo de produção Diego Barros

O que é novo na fase da cultura de massas em comparação com a fase do liberalismo avançado é a exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco. (Adorno / Horkheimer 1943: 63)

Acredito que, no âmbito da chamada indústria cultural contemporânea, os projectos artísticos devem reflectir cada vez mais o posicionamento dos criadores diante dos desafios impostos pelo contexto. Desta maneira, cada acção proposta será a materialização de uma insatisfação particular, em função do carácter deficitário do que já é o panorama socio-económico que permeia o marco-zero de qualquer proposta. Para que isto seja formulado de maneira sólida, um dos caminhos pode ser a observância do seguinte conceito: de que um projecto cultural deve ser, desde o início, um reflexo da integração, entre o aspecto demonstrativo-financeiro formal e as pretensões artísticas em plena concepção. Isto sem que o primeiro aspecto estrangule uma ideia mas sim que seja uma estrutura potencializadora das acções ainda intencionadas, para que o espírito inquieto da proposta artística se projecte, como protagonista que é, e encontre seus respectivos ecos no entorno. Ou, num contexto mais

desfavorável, que sirva de base para que a ideia original seja transmutada em algo que ao mesmo tempo seja possível realizar, e que respeite os objectivos iniciais. Para que este procedimento seja possível, o primeiro passo é, a despeito do nosso costume de criar dualidades ou antagonismos, entender que a formalidade demonstrativa-financeira e o conteúdo artístico são formas complementares – ainda que distintas – de formular uma proposta.

Na concepção do projecto Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas estes preceitos receberam atenção especial. No intuito de encontrar os já referidos ecos, vários elementos foram cruzados, a começar pela inevitável – e, ainda assim, não-óbvia – localização geográfica. O projecto foi realizado no coração do Chiado, sediado no São Luiz Teatro Municipal, ocupando também outros locais do bairro. Realizou-se um movimento cíclico que, ao mesmo tempo, apresenta e representa, ou seja, dá a conhecer o espaço ao redor sob diferentes olhares, a partir de possibilidades distintas, mostrando uma conjuntura única de percepções provenientes de autores, actores, encenadores, teóricos, tradutores e outros variados intervenientes nacionais e internacionais, através da ênfase clara na dramaturgia portuguesa contemporânea ao longo dos três dias do festival, ocorrido entre os dias 15 e 17 de Novembro de 2010.

Uma vez determinado o seu lugar no espaço, no tempo e o seu *corpus* criativo preliminar, o passo seguinte foi a percepção das afinidades que esta proposta poderia ter com os objectivos institucionais de diferentes estruturas culturais, no sentido de conceber a rede de cooperação necessária à concretização do evento, fazendo convergir patrocínios dentro de um conceito de viabilidade económica que qualifique o montante disponibilizado pela instituição – seja ela pública ou privada – enquanto um investimento, e não uma obrigação de atender o clamor dogmático de incentivo à cultura por si só. Acções como a busca de

Diego Barros
é administrador,
formado pela Faculdade
de Ciências da
Administração da
Universidade de
Pernambuco
(Fcap-UPE, Brasil), e
mestrando em Estudos
de Teatro na Faculdade
de Letras da
Universidade de Lisboa.
Foi o produtor
executivo dos
Encontros de Novas
Dramaturgias
Contemporâneas e do
Ciclo de Nova
Dramaturgia
Portuguesa, realizações
do Colectivo 84
(Lisboa).

novos públicos – através do subsídio oferecido a mais de 50 alunos oriundos de diferentes universidades do norte ao sul de Portugal –, a concretização de uma plataforma de reflexão teórica e de “encontros” entre diferentes criativos, a utilização de espaços alternativos no bairro do Chiado, as oficinas de traduções – do português para o francês e para o alemão, ocorridas durante o festival –, a possibilidade da edição de publicações bilingues, bem como a perspectiva de internacionalização do projecto, ou seja, todas estas acções, criaram em seu conjunto uma imagem que felizmente inspirou a associação de instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian, o Goethe-Institut Portugal, o Corps de Textes Europe – estrutura financiada pelo Programa “Cultura” da Comissão Europeia, da qual o Colectivo 84 é um dos associados – além do São Luiz Teatro Municipal e a EGEAC, e do Ministério da Cultura e a DGArtes – que apoia esta e outras actividades do Colectivo 84. Desde o princípio o intuito era que esta associação não se configurasse de forma apenas pontual, mas que oferecesse um indicativo de continuidade, através não só das próximas edições dos Encontros (que ocorrerão de dois em dois anos), mas também através de acções relacionadas, tal como o Ciclo de Nova Dramaturgia Portuguesa no exterior, que está em pleno processo de produção, estabelecendo parcerias em Berlim, Paris, Rio de Janeiro e São Paulo, entre outras cidades.

A aceitação e a consequente realização deste projecto pioneiro representam uma resposta à consideração feita por Adorno e Horkheimer, citada logo no início. Tal comentário, enquadrado em seu contexto particular, é de facto justificável. No entanto, não deve encontrar legitimidade ou adequabilidade no nosso contexto actual, ou então estaremos condenados à barbárie, comprovando a ineficácia das nossas acções perante um destino imutável. Aqui a intenção sempre foi – e sempre será – a de provar justamente o contrário.

3. Um balanço com duas de mão

Nelson Guerreiro

Este texto recorda, em breves palavras, o que terão sido estes Encontros – não longe do que entendemos como actos performativos –, mas não chega a ser uma cobertura total dos acontecimentos. Leia-se, por isso, este “resgate do efémero” a partir de uma vontade de inscrever para não esquecer, mas é sabido como a nossa capacidade de retenção é limitada, ao mesmo tempo que acreditamos que fixar e recordar também é fazer desaparecer.

Para fundamentar a probabilidade multiplicadora do acto discursivo, dever-se-á ter em devida conta as palavras de Peggy Phelan no seu incontornável texto: “Ontologia da performance: Representação sem produção”. A autora afirma que, à semelhança da *performance*, qualquer acto de fala é sempre um novo acto (Phelan 1998: 175). Assim sendo, qualquer descrição de uma qualquer *performance* não se assemelha nunca à experiência que os espectadores tiveram ao presenciá-la e esta não pode ser reproduzida como um quadro ou uma escultura. Acrescente-se ainda, e através de Phelan, que “tentar escrever sobre o evento indocumentável da *performance* é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo” (*Ibidem*: 173). Deste modo, a reprodução de uma *performance* por palavras torna-se numa nova acção e a escrita tem que encontrar uma forma de se tornar ela mesma performativa em vez de descritiva.

Começamos, então, pelo princípio dos princípios: era uma manhã de Outono: 15 de Novembro de 2010, segunda-feira, 10h39m, à porta do São Luiz Teatro Municipal. A cidade vivia a azáfama e o bulício de uma segunda-feira. Na verdade, à porta do teatro, parecia que estávamos na Islândia. Passo a explicar: a aglomeração de pessoas era semelhante à de uma noite de espectáculo desejado. Podíamos estar a fazer cinema através do efeito *day for night* (noite americana). Aquela manhã

Nelson Guerreiro é docente na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha nos cursos de Teatro e Som e Imagem. A partir de 2001 tem desenvolvido o seu trabalho como artista-investigador em vários projectos individuais e colectivos no campo da performance, teatro e dos cruzamentos disciplinares, destacando-se a série de conferências-performance *Guerrero Notebook*, a colaboração com o Teatro Praga, o Mundo Perfeito, a Truta e, mais recentemente, com Martim Pedrosa, como dramaturgo e dramaturgista dos seus espectáculos. Desde de 2009 é membro da plataforma de sinergias criativas: sindicato.biz.

transformar-se-ia, como se estivéssemos numa rodagem, numa noite através de um só filtro. Só que havia uma única diferença: eram pessoas que estavam à espera de entrar para dentro do filme e estavam carregadas de mochilas. Depois da obtenção da credencial, os participantes entraram e as portas da sala principal abriram-se para o seminário: "Práticas de escrita para a cena contemporânea portuguesa", orientado por Carlos Costa, das Visões Úteis.

Logo de entrada o criador / orientador propôs fazer uma viagem no tempo pelas escritas teatrais, desde a Antiguidade Grega – que até um determinado momento do século XX se continuam a denominar como escritas dramáticas – até aos nossos dias, mais concretamente até aquele "aqui e agora" que simultaneamente já era "ali e há bocado".

Rewind. As escritas dramáticas, assentes na poética aristotélica, foram apresentadas como "paradigma violento, já que condicionaram a emergência de novas formas."

Fast forward. Segundo Carlos Costa, entre os anos 80 e o princípio dos anos 90, existia um sentimento quotidiano de atrofiamento por parte dos autores. Com o fim da Galáxia Gutenberg, termo fascinante cunhado por McLuhan, em que o livro deixa de ser o principal veículo de transmissão e produção de conhecimento, abre-se espaço às novas escritas ligadas muito mais ao processo de criação de um espectáculo. Surgem, então, escritas fragmentadas que desobedeciam à lógica de uma peça "começar no amanhecer e acabar ao pôr-do-sol ou começar por nos dar conta das curvas das montanhas e acabarmos a contemplar as curvas das ondas do mar." Para fundamentar esta nova ordem dramática a nível europeu, foi referido Romeo Castellucci que, a este propósito, disse que, finda a criação e depois da sua estreia, se senta na plateia, no escuro, e sente que não sabe mais sobre o espectáculo do que o espectador que está ao seu lado, e que isso lhe abre a possibilidade de continuar à procura.

Em suma e parafraseando Carlos Costa:

As escritas de cena não fecham a narrativa num aquário, partem-no, mas vão à procura de água, para salvar os peixes entretanto moribundos, expondo o falhanço dos modos de reprodução da realidade. Pode correr mal porque os autores sabem que não dominam tudo. Por outro lado e a jusante, é aqui que se opera o cruzamento

entre a arte e a vida. Daí a abertura para o tratamento autobiográfico dos temas ser um passo natural, tal como a sua/nossa sede. Eis-nos no cruzamento entre a realidade e a ficção. Ou seja, a realidade é subvertida pela possibilidade de ficção. Ficção de si próprio e mera exposição de autobiografia, outro dos mapas de trabalho, ou melhor, de exploração das novas dramaturgias contemporâneas.

Um dos eixos definidos por Carlos Costa para a escrita de cena era "o desejo de parricídio das grandes referências dramáticas universais e dos modos de produção dominante. A nova dramaturgia descobre-se no processo criativo com todos os elementos nele participantes". Acresce ainda que tudo isto deve ser visto aos olhos da tensão entre a estética e as questões económicas e sociais. Ou seja, às vezes é mais caro fazer de novo, do que fazer com um texto que já existe e que, na maior parte dos casos, já não custa nada, por ser património da Humanidade.

Fast forward. Bruno Tackels, na sua comunicação intitulada "Do texto para palco ao palco como texto", começou por dizer que continuamos a querer responder à pergunta: "Em que é que o teatro pode transformar o mundo?" E respondeu a esta questão essencialista com uma sequência de outras perguntas:

Como é que se fala da Nike? Da deslocalização de empresas? Da mobilidade das pessoas por motivos de discriminação racial? Do norte e do sul? Do consumismo de pacotilha? Da McDonald's? Das Kardashians? Do Cristiano Ronaldo? Da Lady Gaga? Da desvalorização da família? Das sociedades sem futuro? Dos electrões livres? Da visão da História do nosso país? Das vidas que não se podem ter mas que se querem ter? Da descrença no amor para sempre? Das fantasias recônditas sem magoar a pessoa com quem vivemos? Da possibilidade de seduzir através da escrita? Da possibilidade da criação como um acto de reparação? De uma ideologia que não praticamos? Da vulgaridade da violência? Do mistério da vida? Da arte? Da utilidade ou da sua inutilidade? De levar o teatro ao seu grau zero? Do erro de Descartes e da consciência de si? Da impossibilidade de o tempo falar das suas coisas? Do que gostávamos de ouvir ou de escrever ou de ver feito? Como, quem, porquê?

Antes de fechar o texto, gostaria ainda de reproduzir uma citação de Tackels (integrada na folha de sala) que serviu de mote para a sua intervenção:



<

Leitura performativa da novíssima dramaturgia portuguesa, com textos de A. Branco, Cláudia Lucas Chéu, Hugo Siroco e Paulo Castro de Oliveira, dir. John Romão, 2010 (Cecília Henriques, João Lagarto e Pedro Lacerda), fot. Colectivo 84.

A nossa tradição teatral [...] é profundamente centrada no texto, o que nos leva a ocultar largamente a forma muito singular através da qual o texto se trabalha no teatro. Durante muito tempo, considerou-se que o texto precede o palco e que este chega apenas num segundo movimento. Ora a escrita de palco lembra-nos que, originalmente, tudo se passa da forma exactamente inversa: o texto teatral só se torna fecundo na estreita proximidade do palco e daqueles que o povoam. O palco está em primeiro lugar e engendra uma matéria proteiforme, que se torna no próprio texto de teatro, do qual podemos recolher os traços e imaginar que este se torna num livro – uma peça cristalizada num livro. Não podemos nunca esquecer que é o palco que premeia o livro e não o inverso.

Lendo-a, julgo que rapidamente se compreenderá a possibilidade de a encarar como uma das frases-chancela dos Encontros, quer no que diz respeito à sua componente teórico-reflexiva (seminários, conferências e mesas-redondas), quer no que diz respeito à componente prática (leituras encenadas e performativas de textos escritos por autores nacionais e estrangeiros). *Fast forward*. Estas foram as principais formulações-ocorrências – aqui compiladas em modo *best of* – do último seminário dos Encontros, orientado por Carlos J. Pessoa.

Todo o acto de criação é um acto de reparação.
O Teatro existe onde tudo o resto falha.
A escrita é um diálogo com a terra, mais do que uma auscultação do céu.
Contemporâneo quer dizer com o tempo, estar ou não estar com o tempo... (David Antunes *dixit*)
Quando tento falar com Deus ao telefone ele está sempre interrompido.
A vida como uma longuíssima paciência.
Os outros autores são os guarda-chuvas que nos protegem do sol.
Contemplan uma caveira é como contemplar uma fotografia.

A filosofia é como um livro policial: anda-se à procura do problema.
Não digo e não deixo de dizer e isso dá-me poder.
Não fazemos nada de original.
Na contemporaneidade o pénis é o radar da sociedade.
As coelhinhas afilidas já tentaram a sua sorte.
Não podemos resolver os problemas, podemos aprender a viver com os problemas.

No final do que foram os Encontros, talvez se possa olhar para estas palavras-ideias e chegar à conclusão que estes constituem alguns dos postulados com que gostaríamos de ficar até à próxima edição. *To be continued...*

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor / HORKHEIMER, Max (1985), *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*, 2ª ed., trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar.
- BORGES, Vera (2007), *O mundo do teatro em Portugal: Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (2003), *Kafka: Para uma literatura menor*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- OLIVEIRA, Mickael de (2010), *Para uma cartografia da criação dramática portuguesa contemporânea [1974-2004]*. Tese de Mestrado realizada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (texto policopiado).
- PHELAN, Peggy (1998), "A ontologia da *performance*: Representação sem produção", *Revista de Comunicação e Linguagens: Dramas*, org. Paulo Filipe Monteiro, n. 24, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 171-191.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1998), "Bernard-Marie Koltès: Sempre detestei um pouco o teatro", *Ler o teatro contemporâneo*, trad. André Stahel M. da Silva, São Paulo, Martins Fontes, pp. 216-218.
- TACKELS, Bruno (2007), *Écrivains de plateau*, vol. 4, *Rodrigo Garcia*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

Escritores de palco

Algumas observações para uma definição¹

Bruno Tackels

A discussão que surgiu ao longo da edição de 2005 do Festival de Avignon está muito longe de ser uma discussão recente. Podemos mesmo dizer que é tão velha quanto a invenção da encenação! Afinal, a encenação não corresponde a nada de verdadeiramente concreto e ainda assim está omnipresente no palco. Apesar de nada vermos de concreto, ela intervém no conjunto da composição dos jogos de cena, na maneira de dizer, no movimento dos actores, no espaço que os põe em situação de jogo e no universo sonoro que daí advém. De acordo com a teorização de Meyerhold, aquele que assina a encenação aparece como um autor invisível, responsável pelo espectáculo tal como o escritor dramático é o responsável pelo texto que entrega à cena. Mas, ainda que a peça seja entregue à cena, ela não deixa de estar incompleta: é o encenador que virá completar o seu sentido, trazer um sentido possível, através de um novo gesto de escrita, desta vez produzido no espaço da cena. O texto sai do livro para se entregar às forças e à ordem específica do palco.

Estas questões não variaram muito ao longo do século XX, e parece mesmo ter sido necessário, no início deste novo século, colocar a função de encenador em situação de crise para que estas questões pudessem tornar-se verdadeiramente sensíveis e públicas. É precisamente este o sentido das seguintes reflexões de Romeo Castellucci, quase um século depois das descobertas de Meyerhold:

Não são as palavras que me interessam no teatro. As palavras pertencem ao domínio da literatura. A natureza do teatro não é ser um ramo secundário da literatura. É a arte da carne, a arte mais próxima da vida, é a arte mais perigosa. Não existe nenhuma relação de perigo com um livro ou com a cidade, porque o que está em jogo é uma relação individual. O teatro faz apelo à comunidade, as suas apostas são outras, mesmo quando se trata de uma comunidade aleatória e instantânea. O teatro só é a ilustração de um livro à custa de uma mutilação. Contudo, no meu teatro, existe um trabalho imenso sobre os grandes arquivos das palavras, um trabalho de perfuração vertical, sobretudo nos sítios onde deixámos de as ouvir. Se o espectador deixa de ouvir as palavras, é porque elas se tornaram eficazes. (Castellucci apud Tackels 2005)

Versão optimista da discussão entre os defensores da imagem e os defensores do texto, e que tem o mérito de fazer compreender que o trabalho teatral a partir do texto nunca se coloca contra ou sem o texto, mas antes como o seu prolongamento – uma pesquisa em zonas onde as palavras já não têm de ser pronunciadas, porque estão de tal modo integradas no espaço do palco que acabam por se tornar activas, actos, movimento, força, tensão, gestos,

humores, ambientes, desejos...

O século XX teatral construiu-se com a invenção de uma nova profissão: a de encenador, artista total da cena, mediador omnipotente entre o texto lido e a cena vista. O encenador eleva o teatro à categoria de arte porque torna visível aquilo que leu, e eleva-a à categoria de obra legível porque a tornou visível. A encenação ascende à categoria de arte porque coloca o texto no centro do dispositivo teatral e a cena ao serviço de um sentido textual. Esta época não podia senão situar a disputa dos antigos e dos modernos ao nível do texto: repertório de ontem contra texto de hoje. Uma disputa como esta e uma época como esta já não correspondem, muito provavelmente, à nossa actualidade mais presente.

Imperceptivelmente, a encenação está a tornar-se numa profissão antiga, como testemunha o n.º 10 de *Théâtre aujourd'hui*, publicado pelo Centre National de la Documentation Pédagogique do Ministério da Educação francês. Que uma instância como esta ofereça à comunidade pedagógica a oportunidade de reflectir sobre a "era da encenação" induz claramente que esta realidade constitui, dentro da história, uma sequência que obedece a regras de funcionamento estabelecidas, precisamente porque estas já tiveram lugar em toda a Europa, desde os finais do século XIX (1880) até ao final do século XX.

Esta profissão antiga, como acima se referia, continua ainda imponente. Não fora o fel malévolo de uma crítica animada pelo puro ódio, poder-nos-íamos rir perante uma geração de observadores que se queixam do peso invasivo da figura do encenador, como aconteceu na edição de 2005 do festival de Avignon, quando os encenadores que criticam (pessoas tão diferentes quanto Romeo Castellucci, Jan Fabre, Jan Lawers, Jean-François Peyret ou Jacques Delcuvelierie) são, efectivamente, artistas ou criadores que têm em comum o facto de tentarem acabar com a figura dominante da encenação. A fórmula-choque "o Hamlet de Chéreau" ou "o Fausto de Stein", adulada e depois denunciada vem de uma geração que lamenta uma realidade (a deles!) que, na realidade, caiu em desuso...

Verifica-se, a respeito da encenação, que a sua sombra projectada deixa já entrever novas linguagens cénicas. Aqueles que as inventam ocupam de imediato a função de escritor, escritor de um género particular cujos intermediário e matéria provêm essencialmente do palco, ainda que numerosos elementos textuais possam aí manifestar-se organicamente. A verdadeira diferença está no facto de o texto resultar da cena e não do livro. Não se trata, obrigatoriamente, de improvisações, bem pelo contrário: as palavras inscrevem-se numa construção

¹ Este artigo resulta da conferência "Do texto para o palco ao palco como texto" proferida a 15 de Novembro de 2010 no São Luiz Teatro Municipal, integrada na iniciativa Encontros de Novas Dramaturgias Contemporâneas 2010.



<

Leituras performativas dentro e fora do SLTM com textos inéditos de Ana Mendes, André Murraças, Armando Nascimento Rosa, Françoise Berlinger, João Santos Lopes, Luis Mestre, Paulo Castro, Pedro Eiras e Zachary Karabashliev, dir. Pedro Gil (António Simão e Raquel Castro), fot. Mariana da Silva.

essencialmente amadurecida no espaço e no tempo do palco, a partir de tudo aquilo que se apresenta como matéria, a começar pelos actores. Porque são eles que, cada vez mais, transportam o texto que vem o mais longe possível, muito para além do dispositivo da encenação triangular, onde o encenador impõe a sua visão ao texto e aos actores: aos actores através do texto e ao texto através dos actores, num duplo movimento de instrumentalização recíproca do texto e daquele que o diz. Na escrita de palco, o actor é cada vez mais o mestre daquilo que se vai inscrevendo no palco, ainda que esta mestria possa assumir formas muito diferentes.

Ao procurar descrever a emergência destes escritores de palco, pensamos, obrigatoriamente, no conceito de *Teatro pós-dramático*, da autoria do dramaturgo alemão Hans-Thies Lehmann (2002), formulado nos anos 90. Para o observador dessa altura, este ensaio põe em prática uma gramática muito valiosa que cinzela o olhar e o conceito que podemos transportar para a cena contemporânea europeia do final do século XX, e para a que se prolonga neste início de uma nova era. O único ponto débil (que, felizmente, torna possíveis e necessários prolongamentos como o presente trabalho...) é o facto de Lehmann quase não abordar o teatro dos últimos quinze anos... é exactamente como se ele mobilizasse o conjunto das suas forças para preparar activamente um livro que ele próprio se impede de escrever a partir do momento em que dá o livro por terminado.

Esta reflexão tem como objectivo prolongar o gesto teórico do livro de Lehmann – escrever "depois" do *Teatro pós-dramático* – e pôr à prova algumas das suas hipóteses, a partir de experiências exclusivamente contemporâneas. Estamos todos de acordo quando dizemos que o século XX terá visto o teatro tremer sobre as suas bases mais sólidas: arte da representação por excelência, o teatro desenvolveu, ao longo do século e das suas sucessivas vanguardas, formas que se têm transformado em

profundidade, a ponto de contestarem ao próprio teatro a função de representação do mundo. De Artaud a Pina Bausch, de Kantor a Bob Wilson, passando pelo Living Theatre, Grotowski, Carmelo Bene e por todos aqueles que se aventuram nas suas brechas, as formas teatrais europeias mais marcantes abandonam a sua definição de origem, a de arte "dramática" *stricto sensu*. Saliente-se que Lehmann nos oferece uma lista impressionante dos termos que supostamente dizem o que de novo chega à arte: pós-moderno – ambiguidade, celebração da arte como ficção, celebração da arte como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não-textualidade, pluralismo, diversos códigos, subversão, desconstrução, anti-mimetismo e *performance* a meio caminho entre o drama e o teatro. Acrescente-se que, após mais de dois milénios de obediência aristotélica, o teatro já não é essencialmente construído em torno da noção de "drama", entendido como a fábula organizada segundo os princípios da narração e da figuração de personagens, e as posições mais inventivas do espaço cénico propõem-se assumir o estado de crise de tudo aquilo que define o teatro no interior dos esquemas do drama tradicional europeu. Todos os artistas se encontram, afinal, confrontados com a mesma dificuldade: como dar conta da situação actual – o drama político moderno, o que ensanguenta o século das guerras mundializadas – com instrumentos que já não são os mais adequados?

A questão torna-se paradoxal: como dizer, como escrever (com que palavras, com que tipo de palavras), depois do drama moderno, uma escrita literalmente pós-dramática? A questão da arte sempre foi encontrar os meios justos para dizer e traduzir aquilo que vivemos. Com esta constatação muito simples: aquilo que acontece não pode dizer-se com a linguagem com que se fala habitualmente – é preciso encontrar novas modalidades de palavras para dizer aquilo que nos acontece colectivamente. Acabar com a "galáxia Gutenberg" e a tirania do texto escrito sacralizado – ousar outros signos, e permitir-se dizer aquilo que nos

acontece com signos que vêm do palco. Acabar (verdadeiramente e radicalmente) com a tradição de um teatro dramático da *mimesis*, fundado sobre a tríade "totalidade, ilusão, representação do mundo" (Lehmann 2002: 27), o que pressupõe pôr em prática um novo vocabulário teatral posterior ao drama. Estas novas formas propõem uma nova organização da cena: a partir do momento em que o texto (enquanto drama) perdeu o seu papel hegemónico, o conjunto dos elementos teatrais tenta construir novas sintaxes cénicas. A língua pós-dramática é, antes mais, a de uma encenação de tudo aquilo que constitui a cena.

Os escritores de palco baralham e perturbam a lei dos géneros e das categorias. Despedindo-se da hierarquia dos géneros (que, justamente, traduz a hegemonia do texto prescritivo), o teatro escrito a partir do palco já não se preocupa com a defesa de um território puro. Pelo contrário, ele está permanentemente aberto às contribuições das outras formas artísticas, plásticas, visuais, musicais, coreográficas e tecnológicas. No fundo, defende o princípio de que todo e qualquer elemento significativo pode ter lugar no trabalho do palco. Acolhe as artes plásticas e as imagens filmadas como um verdadeiro agente de jogo teatral. Abre-se às formas híbridas (ainda balbuciantes) que misturam e põem em confronto corpos que falam e corpos que dançam. Acolhe todas as formas de música, do rock aos *lieder*, passando pelo canto, pela ópera e pelas músicas electrónicas. O seu credo não é, certamente, uma vontade de ruptura ou um desejo de *tabula rasa*. É o que nos é dado a ler nesta bela imagem de Lehmann:

Podemos descrever o pós-dramático da seguinte forma: os membros ou os ramos estão, mesmo como material moribundo, sempre presentes, e constituem o espaço de uma recordação que simultaneamente estilhaça e "se estilhaça". Mesmo o prefixo "pós" no termo "pós-moderno", que representa mais do que um simples senha, indica que uma cultura ou uma prática artística transgrediu o horizonte da modernidade até aqui comumente aceite, mas que, apesar de tudo, continua a existir numa qualquer relação – negação, declaração de guerra, libertação, talvez mesmo apenas desvio e alegre conhecimento do que seria possível para além deste horizonte. (*Ibidem*: 36)

Inventar depois do teatro da encenação dramática não é uma negação da encenação: trata-se mesmo de colocar explicitamente em cena, de trazer à luz do dia tudo aquilo que o drama terá deixado sem resposta quando ainda estava com vida.

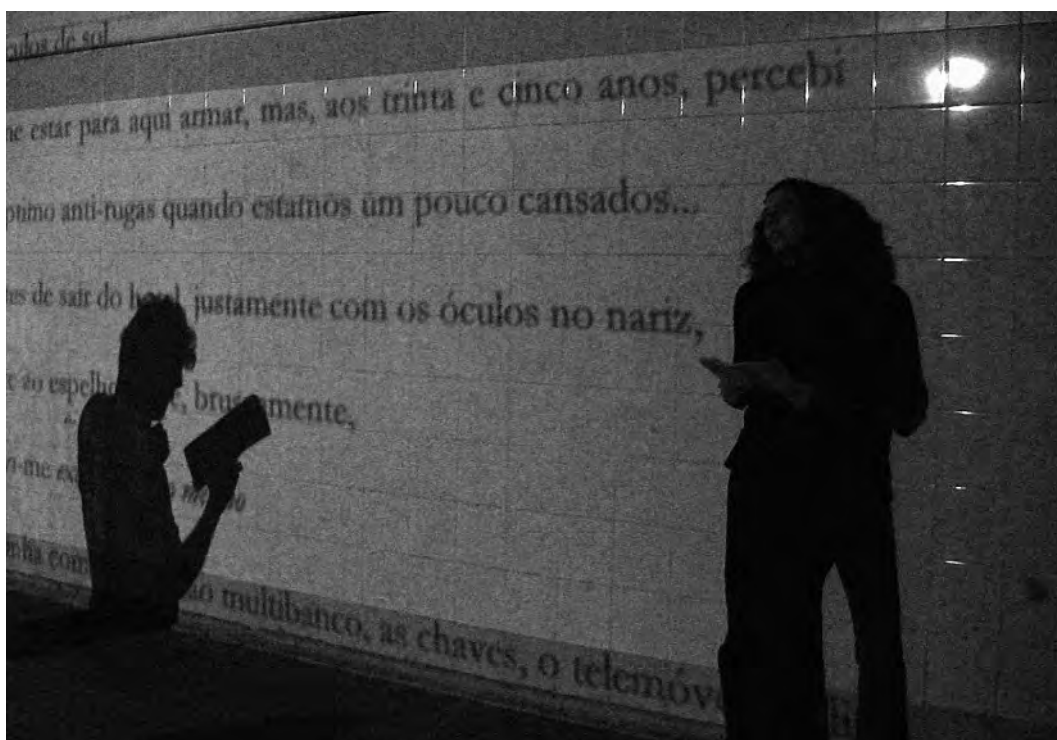
A noção de teatro pós-dramático respondeu, incontestavelmente, às expectativas a que se tinha proposto: abarcar uma época de arte e nela encontrar o elemento constitutivo que enuncia o conjunto das formas inovadoras que aí se desenvolveram. Temos de reconhecer que o propósito funciona plenamente, pelo menos para o período considerado – dos anos 70 ao início dos anos 90. Com efeito, parece ser evidente que os instrumentos propostos

por Lehmann não foram testados durante a última década, e ainda menos nos tempos que vivemos actualmente, na mais estrita "contemporaneidade" deste início do século XXI. Se tentarmos aplicar a sua tese às formas mais recentes de teatro, chegamos a conclusões bastante desconcertantes que confirmam e ao mesmo tempo invalidam o seu propósito.

Os anos 90 persistem em pôr em causa a encenação tradicional dos textos do repertório, e os verdadeiros avanços artísticos devem procurar-se, seguramente, do lado dos escritores de palco, entre os quais podemos encontrar François Tanguy, Joseph Nadj, Jan Fabre ou Romeo Castellucci. Mas paralelamente a este prolongamento, assistimos a um surpreendente regresso da escrita teatral – uma escrita de palco, para o palco, mas que faz um persistente apelo ao texto, um texto decididamente pós-dramático. Dito de outra forma, a escrita teatral está, também ela, a conhecer uma evolução posterior ao drama. Isto não significa uma separação radical do drama. Como acontece com todos os artistas pós-dramáticos citados por Lehmann, não se trata de acabar radicalmente com o drama, tal como tentara fazer uma certa dramaturgia dos anos 80, persuadida de que poderia prescindir da fábula e das personagens. Na verdade, temos de reconhecer que uma tal tentativa mais não fez do que ressequir a dramaturgia, condenando-a a deixar de ser admitida na comunidade teatral. A questão é outra: trata-se antes de a dramaturgia se libertar daquilo que tinha sido abafado e impedido de se dizer, sem se privar de retomar e de reavivar antigas formas estéticas.

Mas então, porque não manter a expressão de Hans-Thies Lehmann? Porquê preferir para título desta reflexão "Escritores de palco"? A noção de teatro pós-dramático, por muito pertinente que seja, corre o risco de criar bastantes mal-entendidos. Na verdade, com esta noção corre-se o risco de depressa subentender que, nas evoluções recentes da cena, aquilo que constitui o núcleo do teatro se perde, e que, ao deixarmos a esfera do drama, o teatro prepara uma nova era cuja definição deixaria de ter como referência aquilo que constitui a sua substância vital. Corremos o risco de ouvir falar do teatro pós-dramático como de um último avatar da arte que se perde e que há muito se despediu da sua idade de ouro, a idade do drama como referente perdido.

Quando falamos de escrita de palco, mantemos o essencial daquilo que a fórmula de Lehmann enuncia, e ainda ganhamos um enunciado plenamente afirmativo: o teatro é profundamente uma escrita de palco, sempre foi e será cada vez mais. Os escritores de palco não são propriamente uns quaisquer recém-chegados que tentam desenvolver uma espécie de forma derivada da arte teatral; pelo contrário, eles mostram o seu nervo essencial, a força e a energia da origem, asfixiadas durante demasiado tempo pela tradição teatral literária, a que podemos chamar radicalmente trágica. Os escritores de palco continuam a extrair as forças trágicas da cena, libertadas da obrigação de servirem histórias, devolvidas ao estado de acções puras, puramente teatrais.



Por esta razão, não podemos apoiar as linhas de demarcação operadas por Olivier Py num texto publicado no jornal *Le monde* (Agosto de 2005), onde o autor e encenador insiste em não reconhecer o gesto de escrita senão àqueles que escrevem para o teatro – ou seja, a partir de um “antes” do palco, que se outorgaria o monopólio da palavra teatral. Invertendo a questão, Olivier Py questionava-se sobre a possibilidade de legitimação do nosso conceito de “escritores de palco”, cuja actividade não justifica de forma alguma, segundo Py, que se fale em termos de escrita.

Coloquemos, novamente, a questão: de que forma é que estes escritores de palco actuam através de um gesto de escrita e de um modo não metafórico? O trabalho deles inscreve e articula o sentido através de diversas matérias, que excedem a única matéria escrita impressa, e que podem ser lidas no palco como um leitor lê um livro aberto. Mas esta escrita para ser lida não passa, em primeiro lugar, por palavras pré-escritas; ela enuncia-se através de palavras que ela mesma produz, na própria fábrica do palco. Cabe-nos a nós, espectadores-receptores, a tarefa de a traduzir e de lhe voltar a dar forma com as palavras que circulam num texto.

É exactamente para esta nova tarefa que nos convida Pierre Klossowski quando descreve o que lhe inspira a “interpretação” do actor italiano Carmelo Bene. Numa época em que o histrião italiano reduz os textos a cinzas e surge, ainda, como um ilhéu de excepção², perfeitamente e literalmente excêntrico, Klossowski decifra o seu universo desmembrado e nele descobre a bússola das criações que se avizinham:

Carmelo Bene legitima desta forma a linha da sua encenação e o princípio da sua própria dramaturgia: tratando-se de Shakespeare, querer encená-lo em conformidade com o texto seria um erro, no sentido em que a encenação irrecuperável da época é anterior ao texto definitivo, quando este, de alguma forma, fixou as variáveis

das repetições. Voltar a improvisar equivale, hoje, não só a eliminar os obstáculos mais acidentais que nos impediriam de aceder àquilo que em Shakespeare nos diz respeito, mas também a libertarmo-nos dos nossos hábitos quotidianos para nos tornarmos mais vulneráveis aos golpes lançados por uma dramaturgia longínqua, e portanto contemporâneos da violência e da serenidade de uma humanidade desaparecida. (Klossowski 2004)

Esta análise põe o dedo na ferida (na verdade um *post-scriptum* – no sentido literal: aquilo que vem depois da escrita do palco) e dá-nos a chave de uma arte escondida nas ruínas de um repertório-mausoléu: remexer por baixo do texto, ousar abandonar a sua suposta autoridade, interpretar livremente ouvindo “os golpes lançados por uma dramaturgia longínqua”. Ora, que texto podemos nós imaginar que não seja longínquo, inédito, fora de todo e qualquer caminho civilizado?

Cabe-nos a nós traçar um caminho na floresta virgem do mito, ainda activo, com a lâmina impiedosa dos actores, permeáveis “à violência e à brandura” de uma humanidade de um outro tempo, de um outro mundo.

Os escritores de palco produzem um texto não dramático (e na realidade não exclusivamente textual, de acordo com os casos), construído para o palco e a partir do palco – Carmelo Bene, Jan Lauwers e Rodrigo Garcia surgem como figuras emblemáticas desta postura, declinada por três gerações de artistas. Acontece que um número considerável de textos contemporâneos, assumidos como verdadeiros textos, tem origem na experiência cénica real, como se fossem “performados” pela cena. Podemos mesmo dizer que as escritas mais inventivas do momento passam pelo que se forma, “performa” e se transforma a partir do gesto inicial dos actores.

Estas escritas transformam profundamente a figura e o trabalho do actor: de simples intérprete passa a verdadeiro criador, escritor e escultor de si próprio no espaço. Uma revolução copernicana que conduz a esta

<

Leituras performativas dentro e fora do SLTM com textos inéditos de A. Da Silva O., Alice Zeniter, Cristián Soto, Jorge Humberto Pereira, José Maria Vieira Mendes, Mickael de Oliveira, Miguel Castro Caldas, Tiago Rodrigues e Ronan Chéneau, dir. Nuno M. Cardoso (Rita Loureiro, Albano Jerónimo - sombra), fot. Colectivo 84.

² A tal ponto que Gilles Deleuze, que detestava o teatro, dedica-lhe algumas páginas memoráveis em *Superpositions*, um texto que soa, hoje, como um programa do teatro que há-de vir.

constatação aparentemente estranha: as escritas de palco deixam-se captar pela câmara muito facilmente – o que não é o caso das encenações tradicionais de um texto estritamente dramático. Por que razão existe esta diferença? Podemos colocar a seguinte hipótese: o cinema pode revelar corpos que fazem nascer um texto a partir da cena, tal como acontece necessariamente com o gesto coreográfico, e tal como acontece no teatro – ainda que a dança tenha, sem dúvida, operado uma ruptura mais nítida, mais franca com a tradição da interpretação.

A dança parece conviver bastante bem com as imagens em movimento. Nas situações em que o teatro se obstina e frequentemente se recusa a ser filmado, por se sentir ameaçado, aniquilado pelo simples facto de ser reproduzido, temos de reconhecer que a dança reage de forma diferente. E no entanto, ela poderia, também, desconfiar das reproduções. Os corpos que dançam, tal como os que falam, são, de igual forma, submetidos à lógica da unicidade e do efémero. A diferença não se encontra neste ponto. O que resiste à ideia do registo cinematográfico é uma atitude que podemos encontrar tanto na dança como no teatro: a atitude da interpretação. O intérprete (aquele que deixa o texto fora de si) não consegue suportar a ideia de ficar registado em imagens, porque no registo vemos aquilo que, em cena, ficava habilmente mascarado: um texto transportado como um cadáver, e um corpo já contagiado, exalando um cheiro a morte. O texto que sai do livro, para se verter nos corpos em cena, não pode, de forma alguma, ser telegénico, porque estes corpos transportam a morte. Pelo contrário, a imagem fílmica consegue olhar, agarrar e dar a ver os corpos que nascem no seu próprio texto, os corpos que aprendem com ele a manter-se em pé. Este dispositivo ocular ultrapassa deliberadamente a oposição entre narrativa e abstracção. Como uma caixa de Pandora, ele deixa escapar pequenos movimentos de ideias, reflexos da nossa humanidade – mas sem qualquer moral. Não é nem o bem nem o mal que fundam estes corpos, corpos que escrevem e se iluminam no palco.

A noção de escritores de palco precisa de ser posta à prova no confronto com o olhar daqueles que a praticam. O palco é decididamente o ponto de partida; o autor deixa de surgir como um poder de criação único e totalmente hegemónico; a fábula e o discurso deixam de constituir a gramática dominante, mas aquilo que acontece assume a forma de um teatro energético, de acordo com a bela fórmula de Jean-François Lyotard, onde as forças em presença excedem os simples signos de sentido literal para se abrirem a um registo infinitamente mais amplo, um campo livre e polifónico.

Toda e qualquer tentativa teatral autêntica enfrenta este paradoxo inquietante: como dar conta de um mundo que não é deste mundo, usando uma língua que ainda não é falada neste mundo? Uma língua que, no universo dos Castellucci, não fala de um modo articulado, mas que se elabora e se escreve originalmente nas próprias matérias do palco, através do som, da imagem e do movimento dos

corpos, orgânicos e não-orgânicos, tal como pudemos observar no primeiro volume de *Les Écrivains de plateau*, seguindo o trabalho da Societas Raffaello Sanzio. Uma língua que, para além de tudo, procura pensar as feridas do mundo, ao mesmo tempo que se propõe fazer o luto da utopia da arte como salvação do mundo. É através desta porta incerta, modesta e loucamente empenhada, que nós entramos no universo, literalmente impressionante, do Théâtre du Radeau. Uma máquina de dar a ver que transforma o nosso olhar.

Terceira estação na escrita de palco: com Anatoli Vassiliev entramos na imponente cidade de um teatro das ideias. Um teatro que procura incessantemente um lugar que possa abrigar e tornar visível a sua ideia. Dizer que Anatoli Vassiliev é um encenador não é suficiente para definir a espessura do seu trabalho. Seria necessário retomar uma velha palavra, completamente esmorecida em França, mas perfeitamente viva, para falar do percurso de Vassiliev: mestre de palco, faz parte dos que elevam o teatro ao estatuto de arte absoluta. Uma exigência de trabalho e de vida que se inscreve na grande tradição da cena teatral russa desde Stanislavski. E no entanto, há mais de trinta anos que Vassiliev faz vacilar esta tradição, tanto sob o regime soviético como posteriormente. Ele sulca a terra teatral russa, inventa formas cénicas e, ao procurar modos inéditos de interpretação, abre com os seus actores caminhos que eles próprios desconhecem.

Anatoli Vassiliev serve-se da filosofia como de uma bússola, a de Platão, a do Oriente, a da alma e a do espírito, sem esquecer a do corpo. Submerso na sombra do seu laboratório, Vassiliev não começa por encenar textos, mas serve-se deles para tornar visível a ideia, pondo-os invariavelmente em confronto com a luz do exterior. Tornar visível é, por excelência, o gesto da teoria em Platão, que Vassiliev não deixa nunca de ler e de dar a ler. Isto porque, para ele, o gesto prático do palco nunca está separado do seu movimento teórico. É esta escrita intensa e dinâmica que percorremos com ele.

Quarto acto. O universo efervescente de Rodrigo Garcia, fascinante e inquietante, generoso e regelante, trabalhado por pulsões contraditórias que se encontram obrigatoriamente na recepção – muito variada – dos seus espectáculos. Tal como acontece com os outros escritores de palco (e é nisto que consiste certamente um dos traços característicos deste gesto), o trabalho de Rodrigo Garcia prolonga-se no espírito de cada espectador, última oficina dramática onde podemos livremente perscrutar o que nos chega.

"Escritores de palco": a fórmula suscitou alguns mal-entendidos. Eu gostaria de tentar, agora, esclarecer algumas das questões levantadas. É, também, uma forma de precisar aquilo que esta noção abarca concretamente. Dizer, a propósito de alguns artistas, que eles surgem como "escritores de palco" não significa criar uma escola, uma capela, e ainda menos uma qualquer corrente estética. Os "escritores de palco" nada têm que ver com um eventual



<

Conferência de
Bruno Tackels,
"Do texto para palco ao
palco como texto"
(Rui Pina Coelho,
Bruno Tackels
e Alexandra Moreira
da Silva),
fot. Colectivo 84.

agrupamento voluntário, como aconteceu com o *nouveau roman* na literatura ou com a revista *Tel Quel* na crítica literária. Não há nenhuma doutrina ou dogma identificativos, nem nenhum ponto comum no plano dos conteúdos estéticos. Apenas um modo de estar (e não apenas de produzir) no palco: um modo que consiste numa relação estreita entre o poema e o actor, entre a escrita e a cena.

A tradição francesa, particularmente "texto-centrada", tinha, de facto, ocultado amplamente a forma muito singular que o texto tem de funcionar no teatro. Durante muito tempo, considerou-se que o texto precedia a cena, e que só num segundo tempo chegava à cena. Ora a escrita de palco lembra-nos que, originalmente, as coisas acontecem de forma exactamente inversa: o texto teatral só se fecunda em estreita relação com o palco e com aqueles que o habitam. Primeiro existe o palco, e é ele quem produz uma matéria proteiforme, que se transforma nomeadamente no texto de teatro, cujo rasto pode ser recolhido, permitindo-nos mesmo considerar a possibilidade de o vermos transformado em livro – uma peça cristalizada em livro. Mas não devemos nunca esquecer que o palco precede o livro, e não o contrário. Isto explica o facto de alguns artistas escritores de palco aparecerem imediatamente como autores (Rodrigo Garcia), e de outros surgirem antes como artistas plásticos da cena (Castellucci, Tanguy). No entanto, são igualmente escritores de palco artistas como Vassiliev (ou Mathias Langhoff) que encenam textos de outros autores!

Agora torna-se cada vez mais claro que os escritores de palco não se concentram à volta de uma qualquer disciplina artística. Não se trata de passar o teatro para a dança ou de apagar as diferentes disciplinas sob a fórmula tranquilizadora de "espectáculo". A aposta consiste muito mais em afirmar e assumir a co-existência de formas e de práticas das quais podemos dizer que, graças a um enriquecimento mútuo, se apresentam e se desenvolvem

no espaço do teatro. Partindo de uma intuição forte daquilo que este espaço pode dizer, o trabalho destes artistas provém, de forma muito concreta, do palco e do seu contexto colectivo, e não da solidão de um escritório. É verdade que o século XX não deu muita importância a esta modalidade da escrita de palco. É o mínimo que podemos dizer. A ponto de o escritor de teatro (reduzido ao termo mais claramente restritivo de "autor dramático") parecer ter a obrigação de se construir na solidão da sua mesa de trabalho. Alguns vão ainda mais longe e chegam mesmo a pensar que o teatro pode existir e ler-se no espaço único de uma poltrona! É importante realçar, aqui, a incrível modernidade de Jean Vilar que assumia preferir textos do repertório lidos na solidão da sua sala de jantar, e que conferia unicamente aos textos contemporâneos o privilégio de viverem em palco. Paradoxo surpreendente que foi deixado cuidadosamente na sombra para que a lenda vilariana pudesse ser construída...

Limitar o teatro à escrita e/ou leitura solitária é, sem dúvida, um dos verdadeiros enfraquecimentos que afectam o teatro do século XX: o escritor de teatro foi, de uma forma geral, colocado fora dos teatros. A era dos encenadores, marca dominante dos acontecimentos decisivos do século XX, marginalizou profundamente o trabalho dos escritores de teatro – pelo menos daqueles que escrevem verdadeiramente para o teatro. Ou seja, com ele e para ele. Isto porque o teatro não pode escrever-se de um modo abstracto, fora dos corpos, fora dos ritmos, dos movimentos e das vozes. Ele só existe plenamente quando consegue dar forma a seres que estão à espera do seu complemento vital no palco do teatro. Este exercício parece banal (ou seja, simplesmente literário), quando na verdade se trata de um exercício incrivelmente íntimo e singular: escrever para actores significa forçosamente escrever para aquele momento único, para aquele ser, para a sua voz, a sua energia, a sua presença e unicamente para ela. É ela que o leva a escrever, e que dá forma àquilo que

virá a ser uma escrita. Esta escrita só se assumirá plenamente enquanto escrita no palco. Sim, há uma grafia, um rasto profundo, uma escrita que parte do palco, e esta escrita é muito antiga, não é uma realidade verdadeiramente moderna ou de vanguarda, em ruptura com a tradição teatral, como observava recentemente Michel Corvin, depois de ter lido os volumes anteriores de *Ecrivains de plateau*:

Há muito tempo que o texto se transformou em palco através dos seus silêncios e do seu ritmo, desde os simbolistas até Tchekov, das experiências da Bauhaus até aos dramáticos de Beckett: há muito tempo que a personagem e a fábula não só são questionados (Pirandello), como também desmontados pelos próprios autores (os dada-surrealistas, Handke...), sem que (antes que) o palco se intrometa (Corvin 2007).

Sim, o texto de teatro é, há já bastante tempo, abalado pelas invenções do palco que nunca deixou de integrar: foi mesmo o palco que permitiu todos os avanços dramáticos, de Molière a Rodrigo Garcia. E nesta mesma carta, Michel Corvin precisa, também, que a evolução do teatro, cada vez mais aberta às outras formas, não deve nem endurecer-se relativamente um modelo identitário (o teatro de sempre), nem perder-se numa outra coisa para além de si próprio. O teatro que hoje se escreve é um teatro posterior ao teatro... Uma análise que o leva a concluir que "o teatro está morto", ainda que não completamente privado de uma maliciosa esperança: "o teatro está morto, viva o pós-teatral!". No que me diz respeito, prefiro falar de uma permanência através de todas estas transformações cénicas. Por detrás destas metamorfoses, que parecem traduzir rupturas brutais, permanece a constância do palco que traça uma escrita que desaparece no preciso momento em que se materializa.

Referências bibliográficas

- CORVIN, Michel (2007), Comunicação electrónica dirigida a Bruno Tackels.
- DELEUZE, Gilles (1979), *Superpositions: Richard III par Carmelo Bene*, Paris, Minuit.
- KLOSSOWSKI, Pierre (2004), "Ce que me suggère le jeu de Carmelo Bene: L'acteur vu par Pierre Klossowski", *Mouvement*, n.º 31, novembre.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique (Postdramatisches Theater, Frankfurt, Verlag der Autoren, 1999)*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche Editeur.
- TACKELS, Bruno (2005) *Écrivains de plateau*, vol.1, *Les Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.



<

Felicidade,

a partir de textos de

Maurice Maeterlinck,

enc. Andrey Moguchiy,

Academia Russa de

Drama Pushkin,

São Petersburgo,

Teatro Alexandrinski,

2011,

fot. Luciano Rossetti ©

Phocus Agency.

Prémios e premiados em São Petersburgo

Rita Martins

Fundada em 1703, a cidade de Pedro, o Grande, suscita admiração, até mesmo respeito, e, se não fosse pela imponente arquitectura dos seus palácios, seria pelas figuras que percorreram as suas avenidas, tais como Gogol, Dostoiévski e Tchaikovski. No centro da longa Avenida Nevski encontra-se o Teatro Alexandrinski, espaço emblemático das artes cénicas. Aí, Tchekov conheceu o desespero com o malogro da estreia de *A gaivota* (1896) e Meyerhold alcançou o reconhecimento com a encenação de *Dom João* de Molière (1900). Para celebrar este ofício de risco, tantas vezes ingrato, a enorme sala dourada e vermelha acolheu, no dia 17 de Abril de 2011, os participantes da XIV edição do Prémio Europa de Teatro e da XII edição do Prémio Europa Novas Realidades Teatrais.

Criado em 1986, com o apoio da Comunidade Europeia, o primeiro Prémio Europa foi entregue a Ariane Mnouchkine, em 1987, no Anfiteatro Grego de Taormina. Nesse ano, ainda o muro de Berlim dividia o continente, Mnouchkine dedicou o prémio aos artistas de Leste. Duas décadas mais tarde, uma Europa em crise debate-se com as desigualdades económicas, mas, São Petersburgo é a cidade anfitriã e Peter Stein, nascido em 1937 sob o regime nazi, é o galardoado. A complexidade dos movimentos históricos, entre a utopia e o fracasso, a tensão entre a realidade e a esperança, são ideias debatidas por Stein, cuja primeira encenação remonta a 1967, com *Salvo* de Edward Bond (Bremen). A extrema atenção aos textos e ao enquadramento histórico conflui num teatro crítico

onde, segundo Peter Iden, “as tragédias optimistas aparecem, igualmente, como tragédias do optimismo” (Iden 2001: 66). A sua longa e profícua carreira internacional, a ousadia e rigor com que tem encenado textos antigos e contemporâneos, justificam o prestígio dum encenador que mostra, através dos actores, e citando Shakespeare, “breves crónicas do tempo”.

De 1970 a 1985, na direcção da Schaubühne de Berlim, Stein pôs em cena peças de Ibsen, Gorki, Botho Strauss, Peter Handke. Embora se tenha esbatido o radicalismo político dos anos 60 e 70, o arrojo cénico ficou, desde essa altura, associado ao seu nome: a *Oresteia* de Ésquilo teve 12 horas de duração (Berlim, 1980), ou, já em 2000, o *Fausto I e II* de Goethe (Hanôver) foi representado, na íntegra, durante 20 horas, integrou 35 intérpretes e levou dois anos a preparar. A relação com a actriz italiana Maddalena Crippa levou Stein a mudar-se para Itália no início dos anos 90, onde vive desde então. Tem trabalhado com elencos de diversas nacionalidades – italiana, britânica, russa e alemã – em produções que têm sido apresentadas por toda a Europa. Ainda o ano passado, *Édipo em Colono* de Sófocles, protagonizado por Klaus Maria Brandauer, teve ovações por parte do público do Festival de Salzburg. Em São Petersburgo, na semana do Prémio Europa, o prestigiado actor austríaco voltou a actuar sob a direcção de Peter Stein em *A bilha quebrada* de Kleist.

Embora seja sempre possível lamentar os esquecimentos, o Prémio Europa, que distingue artistas com carreiras

Rita Martins

é crítica de teatro e investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Organizou em 2006 o livro *Teatro completo*, de D. João da Câmara, e publicou em 2007 o estudo *Raul Brandão: Do texto à cena*, ambos editados pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

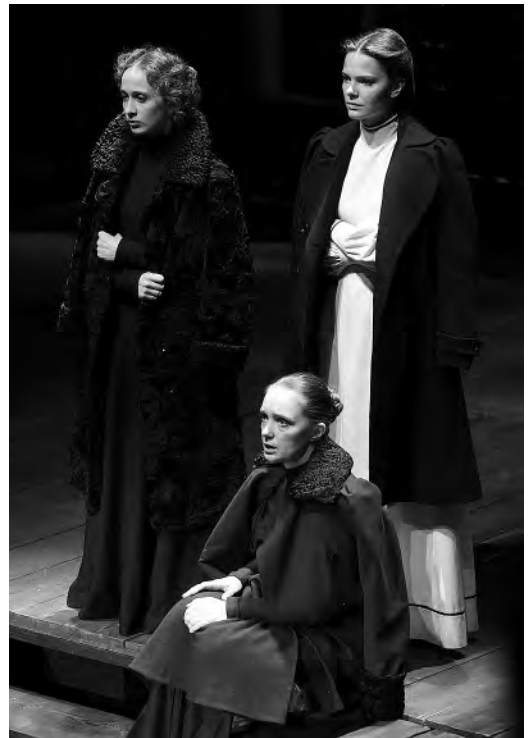
<

A bilha quebrada,
de Heinrich von Kleist,
enc. Peter Stein,
Berliner Ensemble,
São Petersburgo,
Casa do Báltico, 2011
(Klaus Maria Brandauer),
fot. Luciano Rossetti ©
Phocus Agency.



>

As três irmãs,
de Anton Tchekov,
enc. Lev Dodin,
Companhia de Drama Maly,
São Petersburgo, 2011,
fot. Luciano Rossetti ©
Phocus Agency.



>

O teatro,
enc. Viliam Docolomanský,
Teatro Estúdio Farm in the
Cave, São Petersburgo,
Teatro Público Jovem,
2011, fot. Luciano Rossetti
© Phocus Agency.

consagradas a nível internacional, tem sido entregue a personalidades incontornáveis, que marcaram o teatro de forma indiscutível (Peter Brook, Pina Bausch, Giorgio Strehler, Heiner Müller, Harold Pinter, entre outros). A partir da III edição, é fundado o Prémio Europa Novas Realidades Teatrais, que considera "a totalidade do trabalho do candidato, o seu carácter inovador e a sua originalidade." A excelente iniciativa, que, de facto, serve de estímulo às tendências emergentes do teatro europeu, deixa em suspenso a interrogação sobre o conceito "originalidade" e levanta a questão – haverá algo de novo debaixo do sol? Especulações teóricas à parte, destacamos com orgulho a presença do Teatro Meridional, a primeira companhia portuguesa a receber o prémio, ao lado de Viliam Docolomanský (República Checa), Katie Mitchell (Reino Unido), Andrey Moguchiy (Rússia), Kristian Smeds (Finlândia) e o Vesturport Theatre (Islândia). Durante seis dias, críticos de todo o mundo tentaram acompanhar os quinze espectáculos programados e, ainda, as dez conferências que reuniram investigadores, críticos e artistas premiados. Katie Mitchell foi a única que não conseguiu levar as suas produções a São Petersburgo.

No que diz respeito aos espectáculos, embora fossem apenas uma pequena amostra do percurso destes criadores, não houve grandes revelações ou rasgos de "originalidade" – encenações bem executadas, actores competentes, cuja interpretação revelava a diversidade de escolas e tradições, e algumas cenografias espantosas. Há que salientar, porém, a qualidade e consistência dos projectos, assim como a sua relevância nos respectivos países. Docolomanský, atento às minorias e às identidades nacionais, explora a expressão humana através do teatro-dança, enraizando a pesquisa física em tradições e rituais. *SCLAVI / A canção de um emigrante*, resultado de uma investigação de campo sobre a emigração eslovaca, foi aclamado pela crítica, ganhou prémios e catapultou Farm in the Cave, grupo fundado por Docolomanský em 2001, para o panorama



internacional¹. Em São Petersburgo foram apresentados *A viagem* (uma sùmula dos trabalhos da companhia) e *O teatro*, onde a exuberância dos ritmos brasileiros figura em tensões e provocações nos corpos intensos dos intérpretes, à procura de um espaço de liberdade e de uma razão de ser.

As pesquisas e o foco na fisicalidade do actor mostram afinidades entre Farm in the Cave e o projecto Provincias do Teatro Meridional. Dirigida por Miguel Seabra e Natália Luiza, a companhia é distinguida pela qualidade artística de trabalhos que cuidam da palavra e do gesto, pondo em cena textos dramáticos, literários e tradições orais, filtrados por uma fina sensibilidade antropológica e humana. *Cabo-Verde*, de 2007, e a mais recente produção, *1974*, estiveram em cena num envelhecido Teatro Komissarzhevskaya. O primeiro, sendo um bom exemplo do trabalho do grupo, contrasta com o segundo, que muito se afasta dos processos e linhas temáticas que definem o Teatro Meridional.

Nos antípodas destes dois colectivos poderíamos colocar a companhia islandesa, conhecida em Londres e apreciada pela crítica inglesa, mais concretamente por Michael Billington, moderador da conferência/encontro com o Vesturport Theatre. Muito bem acompanhada pela

¹ Ver sobre esta companhia: Cristina Guerra, "Divadlo é 'teatro' e que teatro!", *Sinais de cena*, n.º 11, APCT / CET, Junho de 2009, pp. 74–77.



<
Metamorfose,
 de Frank Kafka,
 enc. Gisli Örn Gardarsson
 e David Faarr,
 Vestuport Theatre,
 São Petersburgo,
 Teatro Molodezhny em
 Fontanka, 2011,
 fot. Luciano Rossetti ©
 Phocus Agency.



no dispositivo cénico foi prosseguida pelo finlandês Kristian Smeds, que adaptou *Mr. Vertigo* de Paul Auster, colocando os espectadores no palco giratório. Um drama em estações levou o público a girar enquanto seguia as etapas do percurso sacrificial de Walt, sujeito à crueldade de um Mestre que ensina a arte da levitação. Mais impressionante – pelo envolvimento musical e pela atmosfera misteriosa – do que compreensível, o espectáculo dispersou-se em capítulos e efeitos. O fraco domínio da língua finlandesa não ajudou.

<
Contos em viagem,
Cabo Verde,
 enc. Miguel Seabra,
 Teatro Meridional,
 São Petersburgo,
 Teatro
 Kommisarzhnevskaya,
 2011 (Carla Galvão),
 fot. Luciano Rossetti ©
 Phocus Agency.

A mestria técnica ficou patente nos espectáculos de Moguchiy, representante do teatro contemporâneo russo e fundador do teatro Formalny (1990), e de Lev Dodin, vencedor do VIII Prémio Europa. Com orquestra ao vivo, Moguchiy cruzou vídeo, cenografia bidimensional e enormes figuras tridimensionais para contar a história de uma família em *Felicidade*, a partir de textos de Maeterlinck. A experimentação e a audaciosa síntese de formas teatrais têm sido o apanágio deste encenador amplamente reconhecido. Já Dodin, director artístico do Teatro Maly e mestre de várias gerações de actores, apresentou *As três irmãs*, de Tchekov, sem efeitos, adaptações ou novas versões. A tragédia passava-se no rosto, transparecia na imobilidade dos corpos, enquanto as palavras se soltavam em modulações suaves, ínfimas, precisas. Uma contenção crescente implodia num silêncio desesperado ou sem qualquer esperança. Nesse espectáculo, assistimos à devoção, quase religiosa, dos actores à sua arte. Uma arte do desaparecimento, pela qual os intérpretes se fundem na palavra e num colectivo dedicado a uma missão maior do que os indivíduos. Só deste modo o teatro é uma nova realidade, sempre inovadora e original.

música de Nick Cave e Warren Ellis, a cenografia engenhosa e inteligente da versão cénica de *Metamorfose*, de Kafka (a perspectiva aérea do quarto de Gregor Samsa encurralando a estranheza de um ser desumanizado, obriga o actor Gisli Örn Gardarsson a preparar paredes com uma agilidade física estonteante) torna-se, em *Fausto*, uma verdadeira festa de efeitos especiais. Neste espectáculo, parte da acção desenvolveu-se numa rede gigante colocada por cima da cabeça dos espectadores, houve demónios acrobáticos, estouros e fumos. A aposta

Referência bibliográfica

IDEN, Peter (2011), "Symposium", in *Catálogo do 14º Prémio Europa*.

Géneses teatrais ou um interesse renovado pelos estudos de genética teatral

Ana Clara Santos

¹ Almuth Grésillon é director de investigação no CNRS e na equipa do ITEM (Instituto de Textos e Manuscritos Modernos).

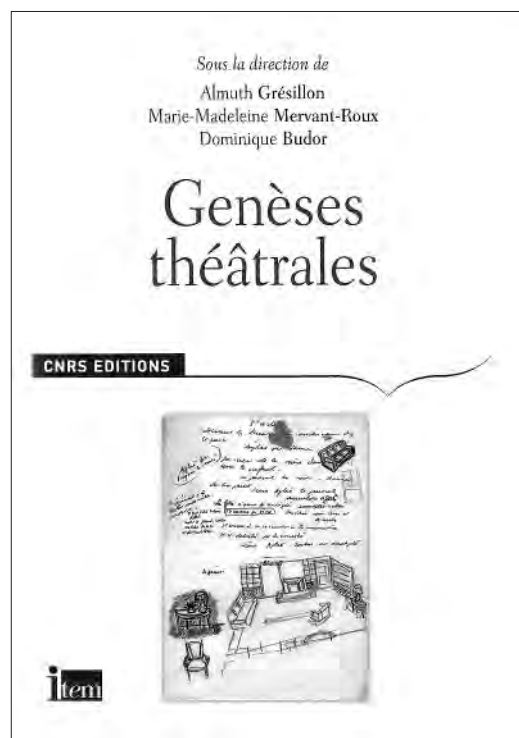
² Marie-Madeleine Mervant-Roux é directora de investigação no CNRS na equipa ARIAS (Atelier de Investigação sobre a Intermedialidade e as Artes do Espectáculo) e professora na Universidade de Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

³ Dominique Budor é professora na Universidade Paris 3-Sorbonne Nouvelle e directora da equipa de investigação CERLIMMC (Centro de Estudos e de Investigação sobre a Literatura Italiana Medieval, Moderna e Contemporânea).

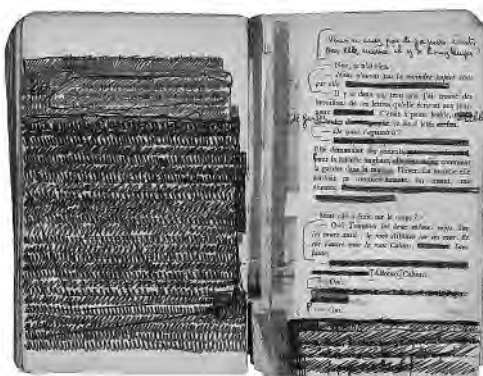
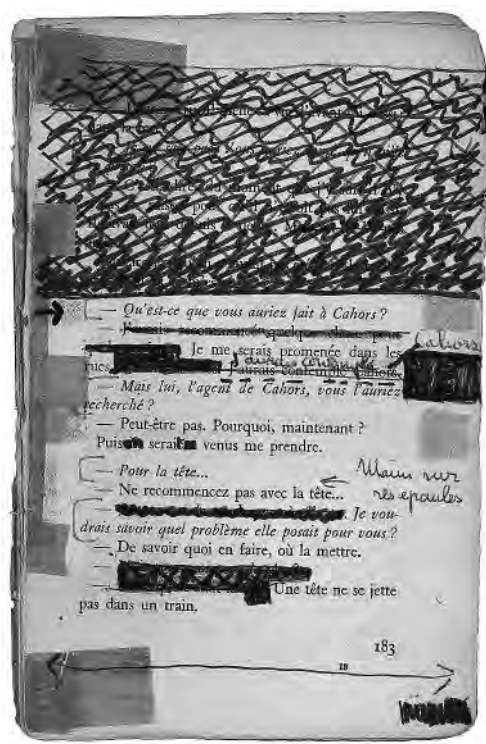
Ana Clara Santos é professora da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, especialista do Teatro francês do séc. XVII e da sua recepção em Portugal. É co-autora (com Ana Isabel Vasconcelos) de dois volumes do *Repertório teatral na Lisboa oitocentista* (IN-CM).

O livro *Genèses théâtrales* [*Géneses teatrais*], recentemente publicado nas edições do CNRS [Centre National de Recherche Scientifique / Centro Nacional de Investigação Científica], coordenado por 3 grandes especialistas na área, Almuth Grésillon¹, Marie-Madeleine Mervant-Roux² e Dominique Budor³, reaviva o debate em torno dos estudos de genética teatral. Pontuada pelo seu carácter teórico e metodológico num cruzamento de olhares em áreas tão diversas como a genética teatral, os estudos literários e os estudos teatrais na sua relação com as outras artes, esta obra abre caminho para um estudo abrangente no âmbito da génese teatral, convocando as diferentes práticas escriturais, corporais e cenográficas. Através de uma investigação assente num *corpus* arquivista capaz de colocar em diálogo as práticas dos diferentes intervenientes da arte teatral, a obra acentua a interacção permanente entre "escrita do texto" e "jogo de cena". Após uma apresentação a três vozes onde são lançadas as premissas e os desafios dos estudos de genética aplicados à arte teatral, a obra dá a voz, numa primeira parte, aos criadores e, numa segunda, a um grupo de investigadores que esmiúça os meandros da criação artística.

Com efeito, num primeiro momento, é dada a palavra ("*Parole de créateurs*") aos próprios criadores – Brigitte Jaques-Wajeman, Jean Jourdeuil, Jacques Lassale – que incluem, na primeira pessoa, um relato sobre as diferentes etapas de concepção, elaboração, produção, acompanhamento e renovação de certos espectáculos. A encenadora analisa a génese da encenação de *Britannicus* de Racine, no teatro Vieux-Colombier em Paris (2004-2005), que nasceu, aliás, na sequência do sucesso alcançado com *Ruy Blas* de Victor Hugo na Comédie-Française em 2002. Especialista, sobretudo, do teatro de Corneille, o seu interesse por Racine surge justamente por uma das peças racinianas mais cornelianas. Ela explica as fases da prossecução deste projecto a que chamou "laboratório das paixões humanas" junto do cenógrafo Emmanuel Peduzzi, da coreógrafa Pina Bausch e dos actores na redescoberta do teatro de palavras raciniano, na dicção do verso alexandrino, na composição das regras clássicas e da dramaturgia em torno da meditação sobre o mal. O que é interessante neste processo reflexivo da encenadora sobre o seu próprio trabalho de direcção do espectáculo é a sua tomada de consciência da dívida que o teatro mantém, neste projecto, com as outras artes, ou seja, com a dança, a música, as artes plásticas, o cinema e a literatura. Jean Jourdeuil protagoniza, por sua vez, a elaboração progressiva de um projecto, que concebeu para a sua produção, em torno



das comemorações em memória de Michel Foucault. Ao recordar o seu percurso, Jacques Lassale evoca as diferentes tomadas de posição perante o diálogo entre o texto e a cena, entre a fase da aceitação da efemeridade da arte teatral, da chamada "amnésia do teatro" e a fase da captação visual e sonora, ou seja, da instrumentalização da memória. Partindo da definição de Kleist da repetição enquanto "elaboração progressiva das ideias" e dos sentimentos, o artista francês reavalia alguns paradoxos e algumas *nuances* daquilo a que chama a "página branca da aventura teatral" e a "escrita do olhar". Sophie Proust, assistente de encenação, retrata as funções desta figura importante para a montagem do espectáculo nas suas diversas fases de criação realçando a sua participação directa no trabalho dramático, desde a constituição de *plannings* até às repetições, verdadeiro trabalho de memória das diferentes versões de um espectáculo em construção. As repetições, inscritas numa duração variável, que podem ir de 2 semanas a 6 meses, constituem, na sua opinião, o núcleo da criação numa análise de diferentes fragmentos do espectáculo. Baseando a sua análise em documentos de criações de Matthias Langhoff, Yves Beaunesne, Denis Marleau e Robert Wilson, Sophie Proust mostra como o trabalho de



fixação das diferentes versões das várias cenas do espectáculo concede ao assistente um papel de relevo e de extrema relevância para a investigação na área dos estudos de genética teatral.

A directora do departamento das Artes do Espectáculo da Biblioteca Nacional de França, Noëlle Guibert, dá conta da riqueza e da variedade de objectos conservados nesta instituição e que se encontram disponíveis para a investigação na área da genética. Para tal, evoca sobretudo o espólio dos arquivos de grandes encenadores como Antoine, Craig, Pitoëff e Baty e os procedimentos através dos quais é possível reconstruir os processos de genética cénica. Nesse sentido, o segundo movimento da obra é constituído por oito estudos de caso organizados em torno de problemáticas diversas mas que partem todas de uma abordagem genérica sobre a recolha e conservação dos chamados "dossiês genéticos". Enquanto os primeiros quatro estudos acentuam a importância do trabalho desta natureza a partir de espólios dos próprios criadores (Pirandello, Anouilh, Beckett, Vinaver), os três seguintes insistem sobre algumas experiências artísticas resultantes de colaborações entre escritores e homens do espectáculo (Tchekov/Stanislavski, Boulgakov/Stanislavski, Duras/Régy).

Dominique Budor mostra, a partir do "chantier Pirandello", por um lado, os encontros e as rupturas entre tradição e inovação no diálogo entre texto dramático e imaginário cénico ao longo de várias gerações e, por outro, como a descoberta do processo genético pode contribuir para uma reavaliação do posicionamento de um autor perante a crítica e a criação artística. Também Bernard Beugnot desvenda alguns segredos do percurso genético de Jean Anouilh, do laboratório de escrita à cena, descobertos por ocasião da preparação e elaboração da edição do teatro de Jean Anouilh em dois volumes na colecção da Biblioteca da Pléiade. O acesso a fundos públicos e privados, a arquivos manuscritos inéditos e inexplorados até à data, permitem um reposicionamento relativamente ao mito criado pelo autor de uma produção espontânea. A documentação encontrada que encerra, entre outros documentos, listas de personagens, perfis de caracteres, esquemas dramáticos, *croquis* e reescritas de cena vem possibilitar o delineamento de um percurso genético da criação dramática e dramaturgica do autor numa altura em que se conhece o seu trabalho de leitura das suas peças junto dos actores e a sua presença nos ensaios das mesmas. Dirk van Hulle debruça-se sobre o

caso Beckett e mostra como o estudo do dossiê genético de Mikhail A. Boulgakov da peça *Molière* é, com certeza, para Olga Anokhina, uma ótima ocasião para sublinhar a forte ligação entre a endogénese e a exogénese, entre o autor e a censura, entre o artista e o poder. Para além da sua rica experiência teatral e do lugar de destaque que ela ocupa na vida e na obra do escritor, as questões teóricas inerentes à sua análise fazem do "caso Boulgakov" um exemplo paradigmático na área da crítica genética.

Como em tantos outros casos, um texto de teatro nasce, muitas vezes, de uma obra em prosa reescrita para a cena. *L'amante anglaise* de Marguerite Duras parece enquadrar-se nestes casos: romance publicado em 1967, dá lugar a um espectáculo encenado, dois anos mais tarde, por Claude Régy. No entanto, aquilo que os autores deste estudo — Almuth Grésillon e Marie-Madeleine Mervant-Roux — vão demonstrar é que a génese da peça e o seu significado na história do teatro contemporâneo não se cingem à simples passagem de um género para outro. A complementaridade das perspectivas das duas especialistas, na área dos estudos das artes do espectáculo e da crítica genética, permite traçar, um percurso interpretativo através do qual fica bem patente a relação determinante e recíproca entre a escrita e a cena. A análise de documentos, dispersos em fundos públicos e privados, testemunham este percurso genético, desde a fase de escrita e de edição do romance até às reescritas decorrentes do trabalho de ensaios, permitindo, por isso, não só um estudo aprofundado da primeira versão que resulta de uma colaboração com Claude Régy, mas também das sucessivas reposições, entre 1968 e 1989, que conduzem às diferentes reedições da obra (1968, 1969, 1991).

O estudo de Jean-Marie Thomasseau sobre a "genética do teatro não contemporâneo" encerra a última parte do livro. Nesta abordagem o especialista alerta para os problemas dos estudos nesta área em épocas do passado, ou seja, em épocas em que a representação deixava poucos vestígios para além do texto que tem sido objecto de estudos críticos na área da literatura. Colocar o problema da particularidade do "teatro não contemporâneo", levanta a questão do tratamento de arquivos de dados sobre o espectáculo e reforça, numa época anterior ao

nascimento da *mise en scène*, o verdadeiro movimento entre o gesto e a escrita antes, durante e após a representação. Revisitar o fenómeno teatral no sentido de o reposicionar no âmbito da sua historiografia, interrogando a crítica genética de modo a abrir novas perspectivas de reflexão epistemológica e metodológica constitui, assim, o principal desafio e a grande inovação de uma nova abordagem de estudo do fenómeno artístico nestes moldes.

Parece-nos que esta será, nos próximos tempos, uma obra de referência dos Estudos de Genética Teatral uma vez que, fazendo o ponto da situação dos estudos de génese na actualidade, tenta sistematizar, através da análise de diferentes estudos de caso, métodos e instrumentos de trabalho susceptíveis de dar resposta ao estudo das diferentes etapas do trabalho criativo. De salientar que o preâmbulo apresentado pelas coordenadoras da obra constitui uma síntese sólida sobre os estudos de genética na área da literatura e do teatro, uma vez que são aí valorizadas as etapas mais marcantes da sua história recente, nomeadamente os estudos da revista *Genesis*, as publicações do CNRS e de um grupo especializado em estudos de genética teatral no âmbito da FIRT (Federação Internacional de Investigação Teatral). A tónica recai especialmente sobre os novos desafios desta abordagem do fenómeno artístico reajustado às novas tecnologias, a uma transformação de paradigma, a uma mudança de mentalidades dos próprios agentes culturais e, sobretudo, a uma maior abertura e relação de proximidade entre o mundo da investigação e o mundo do espectáculo.

Aproveitamos para lembrar que o Centro de Estudos de Teatro está bastante sensibilizado para esta nova dimensão do estudo do objecto dramático e dramatúrgico. Em 2009, um grupo de investigadores (Ana Clara Santos, Ana Isabel Vasconcelos e Rui Pina Coelho) organizou o primeiro encontro nesta área em Portugal trazendo até à FLUL não só investigadores de renome na área, tais como Jean-Marie Thomasseau, Yves Jubinville, Sophie Proust, mas também o encenador João Brites, que deu voz ao trabalho de adaptação realizado pela companhia de teatro O Bando nas últimas décadas.

Ator rapsodo Para uma linguagem gestual

Nara Waldemar Keiserman



Este texto tem como referência o projeto de investigação "Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual" que coordeno na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), desde 1998¹. Os eixos investigativos experimentados em laboratórios de criação cênica são: a utilização de literatura não dramática transposta para a cena, mantido o foco no discurso autoral; o investimento assertivo na gestualidade do ator, com problematização do entrelaçamento e fricção entre os diferentes materiais literários e seus corpos (físico, mental, emocional e etérico²); a prática pedagógica estruturada por procedimentos para a formação atorial na atuação rapsódica. Destes, parece-me ser mais fecundo e basilar o que trata da formação do ator rapsodo, tema de meu doutoramento finalizado em 2004, na UNIRIO, *Caminho pedagógico para a formação do ator narrador*.

Passo a listar e comentar exercícios que considero de iniciação, ordenados numa sequência que me parece oferecer pistas para o treinamento do ator que pretenda trabalhar com textos não totalmente dialógicos, numa cena em que a corporeidade está em primeiro plano na construção dos sentidos. Foram sendo elaborados e propostos aos alunos/atores/bolseiros da pesquisa tendo em vista a realização de um resultado cênico, cuja forma final foi sendo nomeada como: espetáculo (*Baladas de Oscar Wilde*, 2001; *Ionesco*, 2003; *História de amor*, 2005); exercício teatral (*Mulheres suicidas*, 2007; *Basta um verniz para ser feliz*, 2007; *A menina e o soldado*, 2008; *Centauro*, 2010) evento performativo (*Nós somos os propositores*, 2006); e peça/debate (*Afinal, sou apenas um ator: Quando o teatro e a política se encontram*, 2009). Além deste lugar apropriado à investigação, pude experimentar algumas propostas em disciplinas optativas oferecidas

A incrível bateria: Histórias de Carnaval, de vários autores, enc. Nara Keiserman, Teatro Municipal Café Pequeno, 2007 (Carlos Arruza, Natasha Corbelino, Rodrigo Dias), fot. Guga Melgar.

<

¹ Numa primeira fase, o projeto esteve vinculado ao do Prof. Dr. Luiz Arthur Nunes, sobre "Teatro rapsódico: Uma investigação de novas formas de interação entre os discursos da épica teatral e da épica literária."

² Segundo Nereida Fontes Vilela e João Celso dos Santos, o etérico é "um corpo que olha tanto para o inconsciente quanto para o consciente" (2010: 25).

Nara Waldemar Keiserman é atriz, encenadora, pesquisadora e professora na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO (Graduação e Pós-Graduação). Mestre em Teatro pela Universidade de São Paulo-USP com a dissertação *A preparação corporal do ator: uma proposta didática e Doutora em Teatro pela UNIRIO*, com a tese *Caminho pedagógico para a formação do ator narrador*.

<
A prosa do Nelson,
 de Nelson Rodrigues,
 enc. Nara Keiserman,
 Teatro Maria Clara
 Machado, 2000
 (Renata Porto,
 Henrique Pinho,
 Natasha Corbelino,
 Vivian Duarte,
 Saulo Rodrigues),
 fot. Guga Melgar.

*Afinal sou apenas
 um ator*,
 de vários autores,
 enc. Nara Keiserman,
 UNIRIO, 2009
 (Caito Guimaraens
 e Mariana Mordente),
 fot. Anna Carolina
 Rodrigues.

>



aos alunos da Escola de Teatro da UNIRIO³ e nos ensaios do coletivo Atores Rapsodos, que dirigi de 2000 a 2008.⁴

Exercícios de narração

1) Contar uma história na primeira pessoa do tempo pretérito, com gestos naturais. A história pode ter sido vivenciada ou não pelo ator. Importa a sua coerência e veracidade. Denomino de gestos "naturais", aqueles que acompanham "naturalmente" a fala cotidiana, sem qualquer elaboração como linguagem artística. O quotidianismo dá à atuação uma conotação não teatral, pela ausência de qualidades como medida, desenho, precisão. Aparece um pequeno sinal de teatralidade quando o ator adota uma atitude que pressupõe a plateia e tiver determinado o seu objetivo em termos do que pretende suscitar nos ouvintes.

2) Um ator narra uma história, com economia de gestos. De início, o ator tem a sensação de estar corporalmente atado. O próprio texto tende a perder a fluência narrativa, porque "as mãos não acompanham o pensamento". A prática vai esclarecendo que é aqui que o ator começa a se aproximar de uma estética teatral que privilegia o significado do gesto e não a exuberância gestual; que em cena tudo é signo, ou seja, passível de leitura pelo espectador e assim o que não for significativamente importante, não deve ser feito. A ideia da essencialidade, da economia gestual como uma forma de estilização, engloba noções de tempo e de espaço. Uma passagem de tempo pode ser indicada por uma mudança de atitude ou tom de voz, assim como o ator não precisa se deslocar para indicar que mudou de ambiente, basta alterar a direção de seu corpo, por exemplo. É quando se começa a assumir o uso das convenções teatrais.

3) O mesmo ator repete a mesma história, com a mesma regra de economia gestual. Outro ator, colocado a sua frente, faz o espelho dos seus gestos. Ao ver seus

movimentos executados por outro, o ator pode compreender como está trabalhando as qualidades de economia e de produção de sentidos. Em geral, é surpreendido na observação de movimentos que não supunha estar fazendo, ou pelo pouco ou nenhum significado daqueles de que tem consciência. Para o ator que faz o espelho, trata-se de examinar a possibilidade de absorver, através da vivência gestual, o teor do texto narrado.

4) Ao exercício anterior soma-se outro ator que passa a exercer uma gestualidade de ouvinte. O ouvinte está em cena para que, ao ator que narra, seja dada a oportunidade de fazê-lo também numa direção que aponta "para dentro" do palco, de forma que seu foco narrativo seja ampliado. Dividir a narração entre palco e plateia exige compreensão, fluência, domínio e uma espécie de manejo do que está sendo narrado, para que a alternância de foco não comprometa os significados e intenções do próprio texto. Para o ator ouvinte, é necessária a percepção da diferenciação, a ser evidenciada em atitudes, entre ouvir como ator que conhece a história e que poderá tomar a palavra a qualquer momento, e como o espectador que não a conhece. O ator que está com o texto deve levar em conta as reações do ouvinte e absorvê-las, permitindo que interfiram na sua atuação narrativa.

5) Narração individual com foco em diferentes graus de envolvimento emocional. Na primeira, e em seguida, na terceira pessoa. O objetivo é exercitar os espaços possíveis entre narrador e relato. Num extremo, tem-se o narrador indiferente, que não toma partido, que não tem opinião. No outro, está o narrador cujo empenho emocional excessivo pode levar à desagregação do discurso, rompendo a comunicação com a plateia. Esse exercício propõe várias realizações, de modo a que o ator experimente os diferentes graus intermédios de envolvimento, em que as variáveis são o tempo ocorrido entre o acontecimento e seu relato

³ Sou professora responsável pelas disciplinas de Movimento na Escola de Teatro da UNIRIO, atuando principalmente no 1º e 3º períodos.

⁴ São produções do coletivo Atores Rapsodos: *A prosa do Nelson*, crônicas de Nelson Rodrigues; *(Eu) Caio*, textos de e sobre Caio Fernando Abreu; *O narrador*, contos de Carlos Drummond de Andrade, Marques Rebelo e outros; *A incrível bateria* – histórias de Carnaval, contos de João do Rio, Luis Fernando Veríssimo e outros.

e o grau de envolvimento afetivo do narrador. A questão de haver ou não uma relação entre o distanciamento — vindo do uso do tempo pretérito e terceira pessoa — e esfriamento emocional tem sido discutida sob os mais variados enfoques. O fato de o ator produzir um relato de uma ação que aconteceu há muito tempo, por exemplo, e cujo sujeito está designado por um "ele", portanto fora da sua subjetividade, não determina que sua atuação seja incapaz de suscitar a adesão intelectual e emocional da plateia⁵.

6) Narração na terceira pessoa. Em seguida, contar a mesma história usando a primeira pessoa, sendo esta uma das personagens mencionadas na história narrada. A ênfase está nas questões levantadas pela narração da personagem, em que o exercício está na assunção desse lugar. A existência de um ponto de vista parcial deve alterar bastante a primeira narração executada. Aqui se levanta a discussão sobre o narrador ser ou não uma personagem. É claro que isso está conectado com o material literário em jogo, mas no caso dos exercícios propostos, em que o narrador é o autor do texto improvisado, eu trabalho considerando-o uma *persona*, e nunca o próprio ator.

7) Dois atores. Narrar uma história conhecida em conjunto, do ponto de vista testemunhal e em seguida recontá-la, cada um assumindo uma das personagens narradas. Como a história é conhecida, há um espaço maior para os cuidados com o próprio modo de elocução e alternância entre as vozes narradoras. Muito interessante aqui é observar, na segunda execução, uma espécie de embate narrativo, pelo confronto de diferentes pontos de vista, o que deve estar esclarecido também nas atitudes corporais.

8) Três atores: um faz a narração, com total economia de gestos; outro faz os gestos do narrador; outro, os do ouvinte. A ideia de uma total economia significa que o ator vai tentar "fazer nada". Na imobilidade exterior, deixa repercutir na voz os impulsos internos, como procedimento para estar presente e atuante na cena. É uma espécie de exercício de dublagem, cuja matriz está no texto que, improvisado, exige do ator, que exerce a função gestual, a mais absoluta prontidão, vasto repertório de movimentos e perfeita sintonia com o ator que narra. O ator ouvinte se serve das duas fontes para elaborar as suas atitudes⁶.

9) Narrar uma história em conjunto, com funções pré-determinadas: um ator conduz a ação, outros dois se encarregam dos diálogos, outro tece comentários. A divisão de funções torna claros os diferentes discursos. Ao narrador

compete fazer andar os acontecimentos, aos dialogadores introduzir as falas que tanto podem fazer andar a ação, quanto ser uma repetição dialogada do que acabou de ser narrado. Ao terceiro, cabe interromper o desenrolar da ação, comentando-a ou adjetivando-a. Considerando as três possibilidades do modo narrativo, os atores compreendem suas diferenças não só enquanto discurso, mas como atitudes e objetivos em cena.

10) Quatro atores alternam espontaneamente as funções de narrar, comentar e dialogar. Todos atuam com foco duplo, nos textos verbais e gestuais. É necessário que os atores possuam desembaraço e fluência no exercício das funções verbal e gestual e na passagem de uma para a outra. Enquanto está num movimento conectado com o que está ouvindo, internamente estará elaborando sua próxima interferência verbal. O resultado cênico do exercício é extremamente rico, justamente pela variedade e dinâmicas que possibilita.

11) Um ator narra na primeira pessoa. Os outros atores estão numa área periférica à cena como "reservas", entrando espontaneamente na ação para agir e dialogar, figurando as personagens que forem surgindo no relato ou outras, que ampliam o evento narrado. Jogo extremamente ágil, exigindo dos atores atenção, prontidão e interação. Muitas vezes, ao dar corpo a uma personagem mencionada e dialogar em seu nome, o ator acaba interferindo na história, através das qualidades dos movimentos e do texto dialógico, introduzindo modificações que o narrador não pode ignorar.

12) Contar mentalmente uma história previamente selecionada e movimentar-se de acordo com ela. Contar a sua história para os outros. Cada um, enquanto ouve, realiza os movimentos pertinentes à sua própria história, ao mesmo tempo que se permite associar a história que ouve a uma terceira. Contar a história que veio por associação, acompanhada dos movimentos referentes à sua própria história. Esta experiência esclarece para o ator as diversas camadas de textualidade verbal e gestual possíveis, e ainda uma espécie muito precisa de atuação polissêmica. Está em jogo o processo interno que permite que a atuação seja um ato de desnudamento do ator e ainda a qualidade gestual deste ato sempre articulado por algum tipo de cruzamento, com o texto verbal.

13) Contar uma história, acompanhada das ações que a reproduzem literalmente. Em seguida, realizar as ações, descrevendo-as no tempo presente e depois no pretérito. Realizar as ações e, ao sinal do professor, verbalizar "o

⁵ Esse procedimento foi experimentado para a encenação de *História de amor*, o conto de Heiner Müller. Mantido o texto integralmente, com o uso do tempo passado e do pronome "ele", os atores criaram franco envolvimento com o relato, com consequente adesão emocionada da plateia. É importante salientar que não considero pensamento e emoção como esferas diferenciadas do Ser.

⁶ Compreendo a "atitude" como um posicionamento intelectual, mas que necessariamente envolve afetos e emoções, assumidos pelo ator em relação ao relato e que está configurada no desenho corporal assumido, considerando a relação com o espaço e entre as partes do corpo.

>
História de amor,
 de Heiner Müller,
 enc. Nara Keiserman,
 Teatro SESC - Tijuca, 2009
 (Karen Coelho
 e Yuri Leite),
 fot. Dalton Valério.



>
(Eu) Caio,
 textos de e sobre Caio
 Fernando Abreu,
 enc. Nara Keiserman,
 Espaço SESC-Copacabana,
 2004 (Thales Bastos,
 Rodrigo Dias,
 Helena Borschiver,
 Natasha Corbelino),
 fot. Guga Melgar.



que estou realmente pensando". Manter as mesmas ações, enquanto narra outra história, conhecida ou não. Repetir a história, realizando outra sequência de ações, já devidamente trabalhada. O que costuma ocorrer é a percepção da desnecessidade, para a produção de sentido, de algumas ações ou de algumas palavras. E ainda: a existência ou não de um pensamento que acompanha as ações, e qual o seu caráter; o quanto as ações podem ser sempre mais detalhadas e precisas na sua realização; o quanto as palavras não dão conta de todos os gestos passíveis de execução e portadores de sentido; a

possibilidade de desvinculação dos dois discursos, o verbal e o gestual; o quanto a construção de dicotomias amplia o universo expressivo. Essa proposta está baseada em indicações de Bertolt Brecht (1978).

14) Narração em conjunto com texto improvisado: variação de exercício já feito. Os alunos estão colocados em duas linhas paralelas, frente a frente. Uma linha é de narradores e outra de ouvintes. Cada narrador decide e torna claro para quem está narrando. Todos os ouvintes reagem com movimento. Os narradores tomam a palavra livremente.



Ionesco!,
excertos de peças de
Eugene Ionesco,
enc. Nara Keiserman,
UNIRIO, 2003
(Helena Borschiver
e Rodrigo Dias),
fot. Guga Melgar.

Cada narrador tem que decidir de maneira imediata: tomar a palavra, eleger para quem a dirige e ainda qual o caráter da gestualidade que vai utilizar para acompanhar o seu texto. Os ouvintes dividem seu foco entre todos os narradores, na expectativa de saber de onde vem o texto que servirá de fundamento para o seu movimento e na atitude de recebê-lo generosamente, caso seja eleito como receptor do texto narrado. A gestualidade exercida tanto pelos narradores quanto pelos ouvintes pode se dar sob o ponto de vista do narrador, de uma personagem narrada, ou do receptor (ouvinte em cena ou espectador) e ser relativa a fatores como sensação, emoção ou pensamento crítico, tendo sempre como referência o texto narrado – literalmente ou via associações.

A prática da atuação rapsódica, nas esferas de treinamento e de encenação, levou-me a uma declaração de princípios, que certamente não se configuram como cânones para a investigação em que invisto meus esforços, mas se oferecem como balizas indicadoras de percursos:

- a) Na encenação rapsódica, há os que narram e os que ouvem (emissores e receptores).
- b) Os que narram devem decidir a quem endereçam o seu texto, se para outros narradores ou para os espetadores da plateia.
- c) É preciso decidir se o movimento, que acompanha a fala, o faz sob o ponto de vista de algum dos personagens a que se refere ou o do narrador.
- d) No caso de a gestualidade elaborada estar conectada com a personagem, é preciso decidir se será uma corporização da sensação, do sentimento ou do objetivo desejado.
- e) No caso de a gestualidade elaborada estar conectada com o narrador, as opções, quanto à gestualidade, visam corporizar uma opinião ou um comentário, que poderá ser quer de ordem mental ou afetiva, quer emocionado ou crítico.

- f) Sobre os graus de distanciamento: estabelecer a distância temporal em relação ao fato narrado e seu valor afetivo.
- g) Os narradores, nos momentos em que não estão com o texto, vão optar entre adotar movimentos ou atitudes como ouvintes que conhecem ou não toda a história narrada.
- h) Ao fazer a opção por uma gestualidade entre várias experimentadas, estas também estarão presentes, levando para o palco o pensamento dialético que reforça a epicidade teatral.

Essa sequência de tomadas de decisão, e ainda outras que se fazem necessárias de acordo com o material literário que está sendo trabalhado, vai determinar a linguagem específica da cena que, acredito, deve levar em conta, em primeiro lugar, a intenção motivadora do trabalho, que pode ser resumida na busca pela resposta à pergunta: "O que pretendo levar o espectador a fazer?"

Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt (1978), *Estudos sobre teatro*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- KEISERMAN, Nara (2004), *Caminho pedagógico para a formação do ator narrador*. Tese (Doutorado em Teatro), Rio de Janeiro, UNIRIO (texto policopiado).
- MÜLLER, Heiner (1993), *Medeamaterial e outros textos*, trad. Christine Roehrig e Marcos Renaux, São Paulo, Paz e Terra.
- NUNES, Luiz Arthur (2000), "Do livro para o palco: Formas de interação entre o épico literário e o teatral", *O Percevejo*. Ano 8, n.º 9, pp. 39-51.
- VILELA, Nereida Fontes / SANTOS, João Celso dos (2010), *Leitura corporal – a linguagem da emoção inscrita no corpo*, Belo Horizonte, Núcleo de Terapia Corporal.

Poética, documento, memória

Ballet, de Brodovitch

João Carneiro



Em 1945 foi publicado em Nova Iorque o livro *Ballet*, de Alexey Brodovitch. O editor foi J.J. Augustin, e a tiragem não excedeu os quinhentos exemplares. O livro tinha 144 páginas e 104 ilustrações – fotografias a preto e branco. Nesse ano, *Ballet* foi distinguido com o Book of the Year Award, do Instituto Americano das Artes Gráficas (American Institute of Graphic Arts).

Alexey Brodovitch nasceu em Ogolich, na Rússia, em 1898. O pai era físico e psiquiatra, e foi dele que Alexey recebeu a primeira máquina de fotografar. Com ela fez as primeiras fotografias, de prisioneiros de guerra japoneses, durante a guerra russo-japonesa, assim como retratos de doentes internados no hospital onde trabalhava o seu pai.

Alexey Brodovitch teve uma educação sofisticada e cosmopolita, e a sua primeira língua foi o francês. Na sequência da revolução de 1917, a família exilou-se em França, e a certa altura Alexey Brodovitch encontra-se em Paris, a viver com a sua mulher Nina, e sem dinheiro. Pretende, também, seguir uma carreira nas artes plásticas, nomeadamente enquanto desenhador e pintor. Começa por pintar paredes, e passa a pintar cenários para os espectáculos de Diaghilev. Conhece Picasso, Derain, Christian Bérard, Alexander Benois, Anna Pavlova, Nijinsky, Massine.

Em 1930 vai para os EUA, e a partir de 1934 é director artístico de *Harper's Bazaar*, onde ficará durante vinte e cinco anos. Em 1950–51 cria três números de *Portfolio*, uma importante revista de artes gráficas; criara antes o Design Laboratory, que será um centro de trabalho e encontro de artistas fotógrafos, como Richard Avedon, Robert Frank e Lisette Model.

Entre 1935 e 1937 Alexey Brodovitch fotografa várias companhias de *Ballets Russes*, provavelmente em Nova

Iorque. Diaghilev morreu em 1929, e estas companhias são uma espécie de herança e de tentativas, mais ou menos conseguidas, para continuar a fazer viver, durante alguns anos, aquilo que ficou conhecido como *Ballets Russes*. Em 1945, como refere Edwin Denby na sua "Introdução", "Ballet Russo" já designa com mais propriedade uma realidade ligada à União Soviética, enquanto "*Ballets Russes*" é uma expressão que remete "para o estilo de Diaghilev, que provavelmente nunca mais veremos" (trad. minha¹). Alexey Brodovitch fotografa uma realidade que, em 1945, é relativamente estranha, nomeadamente na relação com aquilo que é já a dança e o *ballet* nos EUA. Os *Ballets Russes* de Alexey Brodovitch ou, dito de outra maneira, as fotografias que Alexey Brodovitch fez destes *Ballets Russes* são um exercício de preservação de memória, uma lembrança. Como escreve Edwin Denby, elas têm o "carácter desastrado, a manipulação catastrófica de lembranças sentimentais". São fotografias com um carácter imediato, que pretendem captar uma ideia de dança, de execução, de um tipo particular de trabalho. São muito pouco, ou nada mesmo, convencionais. São tremidas, demasiado escuras ou demasiado claras, mostram a passagem dos corpos no espaço de fotografias feitas com uma velocidade baixa demais para a velocidade do objecto que fotografam. Contudo, elas captam aquilo a que Edwin Denby chama uma "graça inconsciente e uma espontânea animação", permitem "sentir uma companhia inteira a dançar", e dão a entender aquilo "que numa coreografia transforma uma lição em dança". Alexey Brodovitch, como referem os textos que integram a presente edição, parece fotografar como se estivesse não a trabalhar como o conhecido e exigente profissional que era, mas a fotografar memórias, a visitar pessoas e situações que o levam de novo para a

¹ A tradução das várias expressões, que aqui são colocadas entre parêntesis, é da minha responsabilidade.



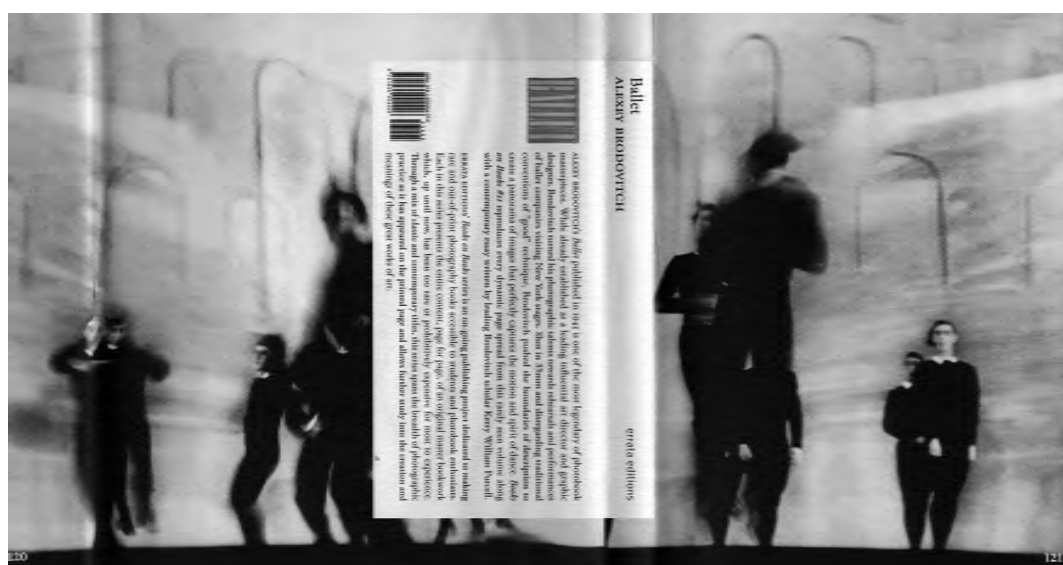
Rússia da sua infância. Para Kerry William Purcell, que escreveu a apresentação da presente edição, as fotografias de Alexey Brodovitch em *Ballet* remetem para "uma fantasmagoria da memória" tanto como para "a fluidez do tempo no inconsciente".

Aquilo que faz de *Ballet* um caso particular no universo das fotografias de dança provém, justamente, daquilo que foram os erros de Brodovitch. Aquilo que parecia inaceitável é percebido por Alexey Brodovitch como aquilo que irá ser a matéria das suas fotografias e do seu livro. Ele manipula os negativos no estúdio, e acentua os erros. Os escuros são escurecidos, os brancos são aclarados, os contrastes são instrumentalizados, os resultados são inesperados, se bem que desejados. A imprecisão material das fotos parece replicar o trabalho complexo da memória, e, como escreve Purcell, as marcas do movimento no papel permitem fixar não um movimento analítico, como fizeram Edward Muybridge ou Etienne-Jules Marey, mas prosseguir com o trabalho de fotógrafos como o futurista Anton Giulio Bragaglia e a sua "imagem desfocada" utilizada para captar o movimento de acordo com a sua ideia de "fotodinamismo".

Ballet começa com o título e créditos num cuidado e elaborado grafismo, com fotografias que remetem para os momentos de preparação e espera imediatamente anteriores ao início do espectáculo, e com a lista das coreografias fotografadas. Os onze títulos estão impressos numa só página, e formam um extraordinário painel gráfico. A variedade que esta sequência de palavras apresenta parece indicar e prenunciar a variedade que as fotografias procuram captar em cada uma das produções: *Les noces*, *Les cent baisers*, *Symphonie fantastique*, *Le tricorne*, *Boutique fantasque*, *Cotillion*, *Choreartum*, *Septième symphonie*, *Le lac des cygnes*, *Les sylphides*,

Concurrence, onze tipos de letras, onze maneiras de recordar e de sugerir aquilo que os nomes referem. No início, fotografias de bailarinos a prepararem-se sugerem incontornável e imediatamente o carácter dramático, teatral e dinâmico das representações; os lugares e as dimensões temporais começam a entrar, desde o início do livro, na teia de relações que estão na origem de toda a representação. As fotos de *Les cent baisers* permitem sobrepor, ler em simultâneo, as referências ao mundo da dança clássica, a vertigem do espectáculo e do movimento, a indecifrável profunda de toda a obra de arte, as referências culturais a uma arte canonizada em imagens (Degas, por exemplo). As fotografias de *Le lac des cygnes* remetem para o ambiente profundamente clássico do *ballet*, tanto como para a dimensão meramente material, técnica, quase artesanal que está por detrás (de trás?) de todo o espectáculo e, simultaneamente, de todo o mecanismo de representação. *Cotillion*, no final do livro, sugere um universo totalmente diferente, de uma ironia ligeiramente inquietante, frívola e fortemente codificada no seu aparente abandono. Os fios e outros objectos que enchem os palcos, e que ninguém no auditório vê, coexistem com os artistas não identificáveis que agradecem, no final, numa sugestão, já fora da peça, do mesmo movimento e da mesma excitação que presidiram, e que presidem, a toda a *performance*.

Ballet foi recriado, em 2011, pela editora norte-americana Errata, que fotografou todo o livro e acrescentou breves mas incisivos textos: uma análise da obra por Kerry William Purcell, uma ficha sobre aspectos técnicos desta edição e uma breve biografia de Alexey Brodovitch. Inclui ainda fotos de negativos (alguns dos poucos que escaparam aos dois incêndios que destruíram grande parte da obra de Brodovitch) e uma fotografia do autor,



na sua casa na Pensilvânia, da autoria de Edward Kasper. Trata-se de um trabalho que nunca será demais apreciar, e que integra uma política da editora: a de tornar acessíveis obras de grande interesse e valor, mas difíceis de consultar. Trata-se, ainda, de dar a conhecer ao público contemporâneo um marco importante na história da fotografia de espectáculos, nomeadamente num caso que levanta, de maneira útil e pertinente, reflexões sobre o carácter da imagem fotográfica na sua relação com o espectáculo vivo. O carácter documental da fotografia de cena é aqui, mais uma vez, o cerne de uma reflexão que implica a colocação dessa fotografia no universo daquilo que parece documentar, ou que documenta realmente. Memória, lembrança, *souvenir* ou documento, trata-se

aqui de considerar estas fotografias, cada uma por si e no seu conjunto, como emergência de uma poética, tal como cada obra referida – documentada – se estrutura de acordo com poéticas, linhas dramáticas, princípios condutores ou “ideias fortes”. *Ballet* é, assim, um documento, um objecto artístico e motivo de reflexão sobre o estatuto da imagem fotográfica em geral, e da sua relação com o espectáculo, em particular.

Referência bibliográfica

BRODOVITCH, Alexey (2011), *Ballet*, New York, NY, Errata Editions, 142 pp. (www.errataeditions.com)



<
A Cactua Verde,
 de Arthur Schnitzler,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 2011 (Luís Miguel Cintra),
 fot. José Manuel.

Quando as cerejas estiverem maduras

Sebastiana Fadda

Título: A Cactua Verde (1898). *Autor:* Arthur Schnitzler. *Tradução:* Frederico Lourenço. *Encenação:* Luis Miguel Cintra. *Cenário e figurinos:* Cristina Reis. *Desenho de luz:* Daniel Worm d'Assumpção. *Interpretação:* Alice Medeiros, António Fonseca, Catarina Lacerda, Cleia Almeida, Dinis Gomes, Duarte Guimarães, Gonçalo Amorim, Joana de Verona, João Grosso, João Villas-Boas, José Manuel Mendes, Luis Lima Barreto, Luis Miguel Cintra, Miguel Loureiro, Miguel Melo, Neusa Dias, Nuno Casanovas, Ricardo Aibéo, Rita Blanco, Rita Loureiro, Sofia Marques, Tiago Manaia, Tiago Matias, Tobias Monteiro, Victor d' Andrade. *Co-produção:* Teatro Nacional D. Maria II e Teatro da Cornucópia. *Local e data de estreia:* Teatro Nacional D. Maria II, Sala Garrett, Lisboa, 17 de Fevereiro de 2011.

Pelo que consta na CETBase¹, é apenas a partir dos anos Oitenta do século XX que a obra de Arthur Schnitzler surge em palcos portugueses. A mais concorrida, *Dança de roda / La ronde* (*Reigen*, 1896/7), foi várias vezes traduzida e encenada, enquanto as outras – a sequência num acto *Anatol* (1893), a comédia em três actos *Os jornalistas* (*Fink und fliederbusch*, 1916, editada pela Cotovia com o título *Pintassilgo e Pimpinela*) e o drama *O caminho solitário* (*Der einsame Weg*, 1904) – receberam atenções pontuais. Eduarda Dionísio, Maria Adélia Silva Melo, Anabela Mendes, Rogério de Carvalho, Pedro Penim, Christine Laurent, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Praga, Teatro da Cornucópia, são apenas alguns dos nomes e das companhias associadas ao percurso do autor austríaco em Portugal. Mas se a escrita deste sempre ficou dividida entre narrativa e dramaturgia, não faltou nos nossos palcos a fusão dos géneros de gosto pós-moderno, devido às adaptações das novelas *Morrer* (*Sterben*, 1892), *O sonho* (*Traumnovelle*, 1926) e *A menina Else* (*Fräulein Else*, 1924), a primeira e a terceira por José Maria Vieira Mendes, a segunda pelo jovem Projecto Novos Actores.

Austríaco como Sigmund Freud e seu contemporâneo, filho de um médico famoso, também Schnitzler estudou medicina, ficando fascinado pela psiquiatria e fazendo

confluir na sua obra as teorias psicanalíticas ainda em gestação, criando personagens com frequência aprisionadas na sua própria intimidade e a que os leitores e/ou espectadores têm acesso pela corrente da consciência (*stream of consciousness*) através da qual se expressam em monólogo interior, feito de fluxos e refluxos da consciência e do inconsciente. Nos diálogos, pelo contrário, as falas são breves e ágeis, sintéticas e frias, a fim de transmitirem a visão distanciada e irónica do autor, que faz uma radiografia precisa da psicologia das suas criaturas, das contradições da mente humana e das influências nela dos instintos sexuais, escamoteando as hipocrisias, frivolidades e perversões duma sociedade de aparência respeitável e de substância em decomposição.

O olhar analítico do cientista e a finura elegante do escritor aliam-se ao perplexo desencanto do perspicaz observador da história e da arte – bem como do lugar que ambas têm na vida das pessoas – na peça *Der grüne Kakadu* (1898), levada à cena com o título *A Cactua Verde* pelo Teatro da Cornucópia, numa co-produção com o Teatro Nacional D. Maria II, com tradução de Frederico Lourenço e encenação de Luís Miguel Cintra. A singularidade do espectáculo resultou da feliz conjugação dos elementos contidos no texto com a leitura dramática

¹ Cf.
<http://www.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=6995>

>

A Cacatua Verde,
de Arthur Schnitzler,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
2011 (Neusa Dias,
Joana de Verona,
Alice Medeiros),
fot. José Manuel Furtado.

do mesmo, pelo que todos os sentidos, evidentes e latentes, ficaram amplificados, esticados até ao limite, levados a potenciar exponencialmente os referentes, esbatendo ainda mais as lábeis fronteiras entre texto e cena, arte e vida, verdade e mentira, história colectiva e história individual, acção consciente e pulsão erótica, tempo representado e tempo da representação, atingindo um raro grau de incandescência, transcendendo épocas e interpelando crítica e lucidamente a História e a Arte, deixando em aberto o diálogo entre as duas, bem como entre autor e encenador. Isto é, as ambiguidades e os questionamentos proliferam a partir do texto e do autor e, agarrados pelo encenador, multiplicam-se e fundem o discurso dos dois numa partitura cénica em que reverberam motivos e tensões variadas, com destaque para a fragmentação modernista da personalidade e as ambivalências entre máscara e rosto. Assim sendo, nesta peça de Schnitzler encontram-se os prenúncios e as inquietações contidas em *A máscara e o rosto* (*La maschera e il volto*, 1913), de Luigi Chiarelli, peça-manifesto do "teatro do grotesco", e em *Seis personagens à procura de autor* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921), de Luigi Pirandello, "comédia por fazer" que abre a trilogia do "teatro no teatro". Porém, na sua concretização cénica, inserem-se as reflexões de Luís Miguel Cintra sobre outro tempo e outro teatro – os nossos –, pelo que o espectador é colocado perante uma companhia e um encenador fictícios (Prospère e a *Cacatua Verde*) em cujo percurso se enxerta o duma companhia e dum encenador reais (Cintra e a Cornucópia). Metateatro, por certo, mas também muito mais.

No texto, Schnitzler escolhe fazer desenrolar a acção da peça numa taberna, *A Cacatua Verde*, na noite entre 13 e 14 de Julho de 1789, data da tomada da Bastilha. O espaço situa-se numa cave, onde Prospère, o dono e taberneiro, ex-director duma companhia de teatro, dirige os seus actores, que fingem ser malfeitores e não passam de artistas ou pobre diabos, representando para os seus clientes, aristocratas ociosos que, do alto da sua posição de exploradores impunes de que supostamente não têm consciência, querem experimentar o arrepio da proximidade com a escória da sociedade como se de um safari urbano para ver animais exóticos, supostamente perigosos e supostamente domesticados, se tratasse. Na verdade, mais do que histórica, a peça é uma charada psicológica e metateatral, porque é no espaço concreto de um teatro



dentro de outro teatro que surgem constantemente as perguntas "quem é quem", "quem é o quê", "o que é o quê" e "como fazer o quê"? É um jogo, portanto, inclusive das perguntas, também sobre os géneros dramáticos e a arte de representar. Cabem, deste modo: a comédia risível das convenções sociais, onde se escarnecem os modelos do teatro espanhol seiscentista de capa e espada (v. as escaramuças dos actores e a faca verdadeira do taberneiro), as inflamações românticas de curta duração (v. o ciúme cego de Henri e o sonho pueril de controlar a esposa refugiando-se num idílico campo, ao abrigo das corrupções cidadinas), os vestígios da tragédia à mistura com os do melodrama de estragos e reviravoltas fáceis (v. os avisos regulares de algo de terrível e iminente a pairar sobre as personagens, anunciados por Henri acerca da prenda de casamento e despedida do palco memoráveis); o grotesco da voz estridula da marquesa que grita um inesperado "viva a liberdade", intempestivo e de sentido deslocado (i.e., enquanto os *sans-culotte* perseguem ideais emancipadores e pão, essa mulher, que nasceu nobre por acaso, procura apenas a libertinagem para soltar os instintos reprimidos); a irónica leveza com que se apresenta a pompa vazia da literatura e da retórica, revolucionária ou não (v. os oportunismos dos oradores de turno e dos literatos de salão); a mentira do novo poder instituído, que transforma um crime passionnal num acto de heroísmo patriótico para seu uso e consumo (num ápice, Henri passa de assassino comum a herói revolucionário). E cabem, ainda: a identificação entre arte e vida (o assassínio confessado na recitação deverá ser consumado); a dissociação entre arte e vida (no palco a única realidade é a da representação); a labilidade identitária das personagens (os carrascos de hoje são as vítimas de amanhã e vice-versa); a inércia da Arte e a tragédia da História (enquanto na taberna de Prospère e na Sala Garrett do Teatro Nacional se brinca evadindo a realidade, lá fora, nas ruas de Paris e algures no mundo, há quem



<

A Cacatua Verde,
de Arthur Schnitzler,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
2011 (Ricardo Aibéo,
João Grosso, Rita Loureiro,
Catarina Lacerda,
António Fonseca),
fot. Rui Gregório.

lute pela afirmação do direito de viver e não apenas de sobreviver). Os níveis de leitura, porém, não se esgotam aqui.

No espectáculo, Luís Miguel Cintra rejeita a ilusão do palco à italiana deixando a cena e os actores à vista, num fundo preto onde tudo pode ficar inscrito, ele de camisa branca, calças e avental escuro, o resto do elenco de fato-macaco, todos a cantar *La carmagnole*, canção revolucionária emblema da revolução francesa e de autor anónimo, composta em 1792 e cuja fórmula musical terá talvez origem numa dança piemontesa da vila de Carmagnola. Este prólogo, pertinente mas de certo modo abusivo, é um dos vários elementos dissonantes do espectáculo, pois quebra a linearidade temporal dos acontecimentos e subverte-os, anunciando deste modo um evento que ainda há-de vir enquanto devia já ter passado, mas criando uma ponte com o final do espectáculo, que encerra com outra canção, também abusiva, com texto assinado por Jean-Baptiste Clément em 1866 e musicado por Antoine Renard em 1868, associada à Comuna de Paris, alusão igualmente ausente no texto de Schnitzler, *Le temps des cerises*, cuja versão rock e enraivecida de Bertrand Cantat e do grupo Noir Désir, ligada a ritmo ensurdecedor, nos atira para este nosso tempo tão desesperançado. Dito por outras palavras, o fato-macaco dos futuros agentes da revolução burguesa de 1789 insinua o tempo das cerejas de 1871, em que se deu a revolução proletária. Esta, por sua vez, ao interpelar-nos a nós, espectadores do princípio do século XXI, obriga-nos a questionar a nossa atitude perante o nosso tempo, galvanizando os nossos anseios por novos rumos que auspiciam todo o desejo de mudança, mas apertando-nos com um nó na garganta por sabermos de antemão que toda a revolução naufraga numa contrarrevolução, na implementação do sistema da *Terreur* ou na repressão dos massacres da *Semaine sanglante*. Isto é, o desejo de justiça desemboca na injustiça, misturando e derramando indiscriminadamente o sangue dos ímpios

e o dos rectos. Mas se esta visão parece sugerir que a história ciclicamente se repete e sempre nos atira para um círculo vicioso do qual nunca sairemos, consola-nos a convicção de que, em tempo nenhum, os acontecimentos se repetem iguais: permanecem elementos e motivações, mas a sua configuração, as tensões e as forças em jogo nunca são as mesmas, pelo que nos cabe, isso sim, a responsabilidade de encontrar novas soluções para velhos e novos problemas, nunca desistindo da aspiração à implementação efectiva de maior justiça social. Aquelas que aparentavam ser liberdades dramáticas, afirmam-se então como pertinentes e necessárias, adequadas para fins de amplificação das ressonâncias do texto, integradas com coerência no registo do autor.

Refira-se que, em termos de estética teatral, para o autor como para o encenador, o eixo fulcral que rege o texto e o espectáculo tem a ver com o princípio da verosimilhança: o real pode ser reconhecido no verosímil, o que é verosímil pode passar a ser real. Máscara e Rosto, ambos falsos e verdadeiros ao mesmo tempo, são faces da mesma moeda. Tal como a Morte e a Revolução, que nesse intrusivo amplexo final, estranho ao texto mas da lavra do dramaturgo Heiner Müller e extraído de *A missão (Der Auftrag, 1979)*, declaram ser uma a máscara da outra, pretendendo demonstrar que o instinto vital contém uma pulsão de morte e que não há morte que não ambicione a redenção num renascimento.

Belo, equilibrado, acertado e altamente significativo do ponto de vista semiótico, o cenário de Cristina Reis coloca-se ao serviço da proposta dramática do encenador com uma inteligência e economia de meios notáveis. Quando é retirado o pano preto que de início oculta o cenário, o público fica perante uma estrutura quase perfeitamente simétrica: do meio para baixo uma escadaria em "V" que dá para o fosso da orquestra; do meio para cima uma escadaria em "V" ao contrário que permite a criação do palco no palco, no qual se irá exhibir

>
A Cacatua Verde,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia,
 2011 (Ricardo Aibéo,
 Sofia Marques,
 Tiago Matias,
 Catarina Lacerda,
 Luís Miguel Cintra,
 Duarte Guimarães,
 Catarina Lacerda,
 Luís Lima Barreto,
 Dinis Gomes, Rita Blanco),
 fot. Rui Gregório.



Henri no seu "a solo" de herói e actor romântico; do meio para a esquerda e do meio para a direita, novamente uma construção em espelho, dois "Vs" deitados, "< >", que criam outra simetria, mesmo que imperfeita devido às diversas proporções das escadarias em questão. Será abusivo falar-se em imaginária e simbólica rosa-dos-ventos, em cujos vértices Norte e Sul se encontram o Paraíso da Arte e o Inferno da Vida, e vice-versa, e em cujos vértices Oeste e Leste se intersecciona o Purgatório do Palco e da Realidade? É evidente que a simetria remete para o equilíbrio tal como concebido pela arquitectura clássica e barroca, de cujas fachadas de certos palácios imponentes, aliás, a dupla escadaria aqui revisitada é memorando. A este respeito, como esclareceu Luís Miguel Cintra num encontro com o público, no último dia de representação do espectáculo, este elemento é funcional para outras finalidades – nomeadamente, a criação dum cenário dentro do cenário, a sugestão da escadaria presente nas revistas à portuguesa, a possibilidade de aumentar a tensão dramática devido às directrizes opostas que podem ser percorridas pelos intérpretes –, mas a especulação não deixa de ser aliciante, arrastando outras perguntas e ilações. Como por exemplo: Prospère, situado no lugar do Maestro e a servir vinho, não encarnará Dioniso que orquestraria os movimentos dos seus actores nas suas orgias dionisiacas? E não será igualmente o demiurgo marionetista que irá manipular e tornar credível a representação de Henri, exaltado pela paixão e pela arte, isto é, pela carne e pela alma, no ápice do espectáculo no espectáculo, quando todos, público na sala e público no palco, num perfeito quadro de *mise en abîme*, ficam suspensos ignorando onde começa a realidade e acaba a ficção e vice-versa? E as mulheres, que entram de foice nas mãos e com a caveira a esconder as caras, não serão uma projecção das três Parcas gregas, personificação do Destino? E o chão em xadrez, retirado de uma gravura da época, tal como se pode ver no programa, não será também

um tabuleiro onde se jogam os destinos humanos individuais e colectivos? E a gaiola, à direita, não é a mesma onde todos ficamos presos, esperando e aspirando à liberdade, ansiando por aquele céu azul pintado no alto da caixa cénica? E que dizer da eloquência da partitura luminotécnica, que associa os tiros dos canhões aos relâmpagos, libertadores da electricidade no ar, aclarando e escurecendo a cena, dando sinais alternados de vida e de morte? Ou então quando ilumina a dupla Prospère – Henri, na sua magistral contracena, esbatendo tudo à volta para realçar o zénite da ambiguidade deste momento impar de teatro?

Muitas, por certo, são as hipóteses que texto e espectáculo permitem formular e que aqui não foram contempladas. Mencione-se, mesmo que de passagem, a relevante continuidade da pesquisa do Teatro da Cornucópia, que prossegue com coerência a (auto)questionação do seu percurso e a do discurso ético e estético perseguido em espectáculos tão diversos, mas ligados pelo mesmo fio condutor – o mencionado *A missão* (1984 e 1992), de Heiner Müller; o encantatório e evanescente *Os gigantes da montanha* (2008), de Luigi Pirandello; o austero e soturno *Miserere* (2010), com base em Gil Vicente; o soberbo e exemplar *A cidade* (2010), com base em Aristófanes –, bem como a sua concepção da função crítica do teatro e do seu entendimento como lugar e expressão do colectivo. Merece, pois, a maior admiração todo o elenco, que transportou para a cena o sentimento de trabalho em conjunto, pelo que todos os actores contribuíram com generosidade para o êxito do resultado, acabando por participar num "concertato"² conseguido, seguro e reconfortante, por contrariar o individualismo militante das sociedades actuais. Reitere-se, então, a urgência e oportunidade da pergunta "maior" que, para além de todas as dúvidas, relativismos e falta de certezas, o texto e o espectáculo colocam: nós, em que espaço e em que tempo estamos e/ou queremos estar?

² Com este termo, retirado do léxico musical, o estudioso e crítico Gianfranco Folena encontrou a expressão exacta para designar o teatro goldoniano.



<
Exactamente Antunes,
 de Jacinto Lucas Pires,
 enc. Cristina Carvalho e
 Nuno Carinhas,
 TNSJ, 2011 (Paulo Moura
 Lopes, João Castro,
 Joana Carvalho,
 Lígia Roque, José Eduardo
 Silva, Jorge Mota,
 Mané Carvalho
 e Paulo Freixinho),
 fot. João Tuna.

Almada ingénuo, exactamente

Constança Carvalho Homem

Título: Exactamente Antunes (2011, a partir de *Nome de Guerra*, 1925, de José de Almada Negreiros). *Autor:* Jacinto Lucas Pires. *Encenação:* Cristina Carvalho, Nuno Carinhas. *Cenografia e Figurinos:* Nuno Carinhas. *Desenho de som:* Francisco Leal. *Desenho de luz:* Nuno Meira. *Preparação vocal e elocução:* João Henriques. *Interpretação:* Joana Carvalho, João Castro, Jorge Mota, José Eduardo Silva, Lígia Roque, Mané Carvalho, Paulo Freixinho e Paulo Moura Lopes. *Produção:* TNSJ. *Local e data de estreia:* Teatro Nacional São João, Porto, 17 de Março de 2011.

A adaptação de uma obra literária para um fim a que não estava previamente destinada renova sempre questões sobejamente conhecidas em torno da fidelidade ao original, da reverência ao autor, da inevitabilidade de compressão ou extensão, até da autoridade ou oportunismo de quem se lança nessa aventura. Se, no entanto, a obra a adaptar for tão singular e tão pouco categorizável como *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros, os receios podem dirimir-se por dois motivos: porque a aventura congrega uma equipa "experimentada", a quem se reconhece competência para diagnosticar um objecto apto à cena, operando as devidas alterações; e porque, na presença da primeira condição, e face à genialidade do texto, se pressente que ele pode persistir como outra forma de vida e que seria quase criminoso não o sujeitar a essa virtualidade. Foi esta a confiança que soube resumir depois de ver *Exactamente Antunes*, a adaptação que Jacinto Lucas Pires fez do romance de Almada Negreiros e que Cristina Carvalho e Nuno Carinhas conceberam para o Teatro Nacional São João.

O gozo do espectáculo radica, em primeiro lugar, no que esta versão consegue fazer a partir do texto original: uma síntese vívida, que sublinha o carácter formativo de *Nome de Guerra*, não desvirtuando, ainda assim, a possível caracterização da época e dos seus intervenientes. Quer isto dizer que a economia exigível à versão cénica não

quebrou o equilíbrio entre as tiradas mais pitorescas, coloquiais, e consequentemente epocais, e as fórmulas e asserções que irrompem em Almada com uma nitidez e um mistério, a um tempo, assinaláveis. Há, pois, a persistência de uma língua falada, ágil e imediata, e de uma língua nova, inteligível não se sabe bem por que via, actuante no limiar da descoberta. Mas porque essa língua, que é de Almada antes de ser de Antunes, porque esse modo de inocência encriptada provém não só de *Nome de Guerra* como de palestras, poemas e outros textos do autor, Jacinto Lucas Pires traz o próprio Almada à cena: não o polemista, nem a potência dos manifestos ou das quezílias, antes o orador vibrante, mobilizador, que habita no arco entre a alienação e a visão. As suas aparições estão intimamente ligadas à acção em curso, é enquanto voz autoral que Almada é convocado, pelo que pode instruir tanto o público como as personagens. E a primeira intervenção de A! é exemplar, castiga a desistência de D. Jorge com um murro que, não só reinicia a viagem de Antunes, como parece dar forma a uma tendência de Almada, a de introduzir nos seus textos perturbações gráficas, como a mão imperativa reproduzida no *Manifesto anti-Dantas*. Sacrificaram-se as descrições e o fino grão de ironia do romance, é certo, mas acrescentou-se ao "espectáculo do homem em luta livre consigo mesmo" a Maria mantida em surdina, aqui personagem de pleno

>
Exactamente Antunes,
 de Jacinto Lucas Pires,
 enc. Cristina Carvalhal
 e Nuno Carinhas,
 TNSJ, 2011 (Jorge Mota),
 fot. João Tuna.



direito, interlocutora das indagações de Antunes e condutora do seu fio de consciência, o que clarifica a equação final "Morreu a Maria, acabou-se a Judite!". Também o Tio é presença bem menos espectral do que suporíamos, e também ele concorre para adensar o transporte da cabeça de Antunes para cena, retesando intenções e expectativas para o sobrinho-por-cumprir, com pompa, farpela e sotaque beirão. Há ainda, nesta versão, um acréscimo que é, paradoxalmente, potenciador de irrupções cómicas bastante consensuais e, no conjunto do espectáculo, o mais difícil de assimilar. Servem de base a algumas das canções melodias reconhecíveis do *pop* português, emprestadas de Carlos Paião e António Variações – portuguesíssimas, sem dúvida, assentam que nem uma luva ao tom da prescrição popular, e o anacronismo não seria problema; fica, no entanto, a impressão de que este tipo de cómico, referencial e por isso manifestamente engenhoso, não só não condiz com o restante material, como até trai as estratégias discursivas do autor seminal. É a transparência da piada construída por Jacinto que tende a colidir com a aparência de simplicidade procurada por Almada, choque momentâneo entre um estilo e outro. Mas esta impressão serviria, é claro, uma ampla discussão sobre a visibilidade/invisibilidade do adaptador, que não é pertinente aqui começar.

A responsabilidade do espectáculo, repartida, como já tinha sido dito, por Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas, resulta numa primeira colaboração a vários títulos relevante, tanto pela conquista plástica e dramática, como pelo trabalho de direcção de actores. Cumprem-se globalmente as indicações, abundantes, objectivas, propostas por Jacinto Lucas Pires, mas com uma moderação que resulta lisonjeira para os intérpretes e para o texto, que acredita na sua suficiência. A cena opera a partir do vazio, do negro a toda a profundidade do palco, onde mais recortados aparecem os gestos individuais ou corais. Como opção de fundo, a encenação preferiu as soluções ingénuas, até "escolares", poderia dizer-se (sem ponta de maldade ou juízo de valor, uma vez que me refiro à forma e não à sua execução): que com meia dúzia de cadeiras e uma bandeja se construa a mesa de um clube que depois se transforma em automóvel, aqui, particularmente, foi *eureka*, como *eureka* foi de resto a substituição do nu real por fatos de nu, um vestir do nu absolutamente escultórico e esclarecedor do quanto a ideia da coisa importa mais que a coisa em si. Por outro lado, sentiu-se como bem doseada a alternância entre o *retro* e o moderno, com a voz de A! a chegar-nos por via de um microfone e altifalante claramente datados, enquanto que certos estados de



espírito de Antunes, certos títulos de capítulo e lampejos meta-teatrais aparecem num ecrã de legendas, acompanhados pelo som de aviso de mensagem de uma conhecida marca de telemóveis.

Se para Almada "Espectáculo quer dizer Ver!", esta encenação também põe essa necessidade em evidência. Os melhores exemplos disso são, porventura, as interpelações ao universo pictórico de Magritte, na figura do Tio, cuja caracterização remete para o homem do chapéu de coco de *Le fils de l'homme* e de outros quadros, e na descida da árvore, inteira e com raiz, elemento igualmente recorrente na obra do surrealista belga. É um facto que o trabalho de Nuno Carinhas convoca muitas vezes a pintura à composição da cena. No entanto, estas interpelações revestem-se aqui de um valor que transcende o domínio do referencial e do intelectual, antes actualizam a procura de Almada em torno do que é "constante, universal, sem épocas, sem histórico", "o unânime", portanto, o Sinal, pelo que o seu reconhecimento é secundário, provavelmente avesso a consenso, mas o seu impacto não é de todo negligenciável ou subjectivo. O desenho de luz e o desenho de som, discretos se considerados individualmente, funcionam sobretudo como apontamentos rítmicos e atmosféricos, que coincidem



<>

Exactamente Antunes, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas, TNSJ, 2011 (Lígia Roque e Jorge Mota), fot. João Tuna.

para facilitar a aparição do Sinal. Que o espectáculo procure funcionar a este nível é, creio eu, umas das suas mais generosas ambições.

O elogio aos actores, que é extensível ao conjunto do elenco, tem necessariamente de distinguir três intérpretes. Jorge Mota e Lígia Roque, antes de mais, que fizeram de uma distribuição à primeira vista improvável uma vantagem comvente; que aliando, respectivamente, lentidão e ignorância, leveza e lábia, à sua inscrição no mundo, bem mais dilatada que a das suas personagens, aumentaram a acutilância da descoberta. Jorge Mota perfaz a viagem, de Antunes periclitante a Antunes capaz, com um espanto e uma alegria tão púberes quanto genuínos, merecendo inteiramente o protagonista que lhe coube. Juntar a estes nomes o de João Castro é imprescindível, porque se o Almada *performer* nos é dado a ver com tanta eficácia é sobretudo culpa sua. Vestido com o fato-macaco que Almada celebrou em aparições públicas, João Castro teve não só olhos como mãos de gigante, convicção e serenidade que serviram o programa de Almada e produziram um mimetismo surpreendente.

Não exactamente *Nome de Guerra*, mas *Exactamente Antunes*, pelo modo como coloca o herói e um certo Almada ingénuo, exactamente, no vórtice da cena, é um espectáculo tanto de sobressaltos como de confirmações, também ele dificilmente categorizável, mas para o qual talvez seja possível anunciar já a persistência de uma vitória indelével.

Referência filmográfica

VARELLA, Manuel (1993), *Por alma de Negreiros*, RTP (telefilme que alterna fragmentos da entrevista de 1968 e reconstituições protagonizadas por Fernando Gomes e Mário Viegas).

Tchekov a duas vozes

Entre o sonho e o desespero

Laurinda Ferreira | Cristina Guerra

Título: As três irmãs (1901). *Autor:* Anton Tchekov. *Tradução:* António Pescada. *Encenação:* Nuno Cardoso. *Assistência artística e movimento:* Victor Hugo Pontes. *Cenografia:* Fernando Ribeiro. *Figurinos:* Storytailors. *Desenho de Luz:* José Álvaro Correia; *Sonoplastia:* Rui Dâmaso. *Estágio de encenação:* Ricardo Braun. *Interpretação:* Daniel Pinto, Isabel Abreu, João Grosso, José Neves, Luís Araújo, Manuel Coelho, Maria Amélia Matta, Maria do Céu Ribeiro, Micaela Cardoso, Sara Carinhas, Sérgio Praia, Tónan Quito, Vítor d'Andrade. *Co-produção:* Teatro Nacional D. Maria II e Ao Cabo Teatro. *Local e data de estreia:* Teatro Nacional D. Maria II (sala Garrett), Lisboa, 14 de Abril de 2011.

1. A nave do sonho

Laurinda Ferreira

É calma e silenciosa a entrada na sala e breve a espera para o início do espectáculo. A cortina negra substitui a habitual cortina vermelha, e abre-se para uma caixa também vestida de negro, depois de o ciclorama branco, que recorta o perfil das figuras em cena, ser substituído por novo ciclorama negro. Apenas o instável praticável de madeira, onde se desenvolverão as movimentações da cena, quebra a constância do negro, que se prolonga até à zona da sala pela cobertura a negro do fosso de orquestra. O cenário de Fernando Ribeiro, que tem como base uma plataforma de madeira ondulada, assemelha-se ao convés de uma nave, que vagueasse, suspensa no negro de que o palco é vestido. Não é fácil a movimentação, mas não será visível, nos actores, a dificuldade que se adivinha na sua deslocação e permanência num espaço com vários graus de inclinação. Um lustre de vidrinhos, suspenso no centro, está, no início, expressivamente iluminado por José Álvaro Correia, pela luz que vem de fora. Mesa e várias cadeiras desirmanadas na esquerda alta.

As cadeiras, muitas vezes presentes em palco¹, remetem geralmente para o trabalho de preparação dos espectáculos, até porque, tal como nos jogos infantis, são o primeiro recurso de que se servem os actores para "marcar" objectos de cenário, na fase em que este ainda não existe. A memória desta construção da cena está assinalada, neste espectáculo, pela utilização de cadeiras de vários modelos e, simultaneamente, esse aspecto da cenografia remete para um espaço em desagregação, desorganizado e em permanente (r)evolução. São as cadeiras a base de toda a criação do espaço e ambiente, bastando duas cadeiras, voltadas uma para a outra, para criar um espaço de recolhimento e intimidade, onde, habitualmente, seria utilizada uma mutação de luz, que delimitasse o espaço.

No início vemos Irina (Sara Carinhas) brincando com as cadeiras, num jogo de vertigem, que sublinha, ainda mais, a imagem inicial de instabilidade. Olga (Maria do Céu Ribeiro) vai tentando remediar a desorganização, que Irina imprime ao espaço. Na direita alta, Macha (Isabel Abreu), vestida de negro absoluto, sopra balões negros, dos quais surge mais uma nota dissonante, quando a

pressão é aliviada e o ar se liberta num "chiado" angustiante, enquanto os balões fogem para longe. Mas o auge da angústia será atingido pelo grito rouco do violino de Andrei, que pontuará os momentos de maior tensão interior das personagens – como Treplev n' *A gaivota* – transformando-se numa espécie de consciência subliminar, que acorda as personagens para a sua verdadeira realidade.

Nascidas em Moscovo, as três irmãs vivem, há onze anos, numa pequena cidade de província, sempre na esperança do regresso à cidade natal, que a distância física e temporal foram mitificando. Este é o mote que percorre toda a peça. O tempo, diferente em cada acto, vai esbatendo a cor da esperança e do guarda-roupa das irmãs, da autoria do colectivo Storytailors. O de Irina irá do branco puro, do primeiro acto, ao bege do final; o vestido azul de Olga perderá a cor até se tornar na farda cinza do quarto acto. Só Macha se mantém fiel ao negro espectral do início, apenas com ligeiros momentos de descontração, em que tira o casaco ou usa um vestido, com o desenvolvimento do entusiasmo na sua relação com Verchinin (José Neves). Amarrada a um casamento que não deseja, não poderá realizar o sonho do regresso à primavera da infância, que Moscovo representa.

Andrei (Sérgio Praia), o irmão, casar-se-á com a ambiciosa Natacha (Micaela Cardoso), acabando por desbaratar o futuro, que se antecipara brilhante, e a herança da família. Natacha representa a classe pequeno-burguesa, em ascensão, que se vai apoderando progressivamente dos bens e estatuto da família – que inicialmente a humilhou – acabando por expulsar as três irmãs da única ligação espacial que tinham ao passado. É vermelho gritante o seu guarda-roupa e suave a voz com que se vai insinuando.

Companheiros de viagem ocasionais, os oficiais da guarnição militar vão ajudando a preencher os vazios, ao longo dos quatro actos, acabando por abandonar o navio no último acto. Um incêndio, algumas paixões impossíveis, amores não correspondidos e um duelo, de que apenas temos conhecimento pelas reacções ou conversas das personagens em cena, são os parcos

¹ Recordamos, por exemplo, os recentes *Contos em viagem – Brasil* (2010) do Teatro Meridional, e *Álbum de família* (2011) do Teatro Aberto.



<>

As três irmãs,
de Anton Tchekov,
enc. Nuno Cardoso,
co-produção TNDMII e
Ao Cabo Teatro, 2011
(< José Neves,
Sara Carinhas, Isabel Abreu,
Maria do Céu Ribeiro;
> João Grosso,
Sérgio Praia, Tonan Quito),
fot. Victor Hugo Pontes
© TNDM II.

Direitos reservados.



<

As três irmãs,
de Anton Tchekov,
enc. Nuno Cardoso, co-
produção TNDMII e
Ao Cabo Teatro, 2011
(José Neves, João Grosso,
Maria Amélia Matta,
Micaela Cardoso,
Tonan Quito,
Sara Carinhas, Luís Araújo,
Isabel Abreu, Maria do Céu
Ribeiro, Daniel Pinto),
fot. Victor Hugo Pontes
© TNDM II.

Direitos reservados.

ingredientes com que se enfeita a trama, que tem apenas como linha mestra o desencanto, o fracasso, a ruína e a perda da esperança, mas que alimentava o sopro vital das protagonistas.

As três irmãs completa a trilogia do mergulho do encenador Nuno Cardoso no mundo das personagens de Tchekov. *Platonov* (2008) e *A gaivota* (2010) foram as duas primeiras peças que este jovem encenador escolheu para a viagem pelo universo do escritor russo, que dizia ter escrito apenas comédias. Transportou, de umas para outras, alguns nomes da ficha artística e técnica e os elementos mais volúveis do cenário: as cadeiras. O objectivo prioritário deste actor/encenador é o questionamento da realidade presente, o que leva à inevitável actualização das peças que põe em cena.

O clima de precariedade actual, a todos os níveis, manifesta-se na ideia chave que preside à encenação de *As três irmãs*. A instabilidade, a insegurança, a falência financeira e dos sonhos, individuais e colectivos, aparecem

no palco, despidos de cenários ou adereços supérfluos ou protectores. Uma nave à deriva, muito diferente do "veleiro, acima da minha cabeça o distante céu azul, e grandes pássaros brancos circulando ao meu redor", com que Irina exprime os seus sonhos no primeiro acto. Uma nave que uma nova classe toma sub-repticiamente de assalto, expulsando suavemente do sonho os passageiros, obrigando-os a acordar/aportar numa qualquer ilha de que não há retorno, senão pela tomada de consciência da realidade. E pelo trabalho, que Irina apregoa como verdadeiramente libertador.

Eficácia e voo na interpretação dos actores, que, de um trabalho individual muito desprovido de redes de suporte, partiram para a boa consolidação de uma unidade convincente, onde os rasgos pessoais, em vez de desenquadrados, acentuam a angústia e a instabilidade interior do grupo e de cada um. Uma partitura em que os solos são dissonantes, como o violino do início. A comédia de Tchekov é tão amarga quanto perturbadora.

>
As três irmãs,
 de Anton Tchekov,
 enc. Nuno Cardoso,
 co-produção TNDMII e
 Ao Cabo Teatro, 2011
 (Sérgio Praia,
 Daniel Pinto, Isabel Abreu,
 João Grosso, Tonan Quito),
 fot. Victor Hugo Pontes
 © TNDM II.
 Direitos reservados.



2. Visão equivocada

Cristina Guerra

Na sua utilização dos recursos cénicos, o encenador Nuno Cardoso encontrou soluções muito criativas e interessantes com o apoio da cenografia de Fernando Ribeiro. O palco é constituído por uma estrutura em madeira com as extremidades laterais curvadas para cima, formando como que duas pequenas rampas, nelas se equilibrando mesas e cadeiras nos dois primeiros actos. Os diferentes objectos cénicos vão mudando de acto para acto, conforme os diferentes espaços de acção: uma mesa grande com cadeiras definem o salão no primeiro e segundo actos, um beliche assinala o quarto de Olga e Irina no terceiro acto, e no jardim do quarto acto está um chapéu-de-sol e algumas cadeiras.

O cenário é, assim, minimalista, deixando muito espaço não só para a movimentação dos actores, como também para a presença, em várias cenas, de todos eles em palco. Então, com um acertado posicionamento dos actores no espaço, conseguia-se dirigir a atenção para alguns grupos ou conjuntos em particular, ficando os restantes como que "congelados", ocupados com pequenos gestos ou simplesmente estáticos.

Esta divisão ganha contornos particularmente interessantes quando, no segundo acto, as atrizes, no papel das três irmãs, contracenam no beliche enquanto os outros actores, à esquerda delas, "assistem" à sua cena, sentados em cadeiras nesse momento dispostas como numa plateia. É quase um pequeno momento de teatro dentro do teatro.

O som gravado alarga o espaço até ao exterior da casa: as sirenes dos bombeiros e a marcha militar, por exemplo, ilustram as acções fora de cena; ouve-se, também, a música do violino tocada por Andrei noutra divisão da casa. Uma solução cénica interessante é a do instante da morte de Tussenbach, quando o som do disparo, vindo do exterior, interage com um som do palco: a queda do copo de Tussenbach, que se encontra, nesse momento, em cena.

O desenho de luz foi muito eficaz e permitiu imagens extremamente bonitas, como na cena final, em que um sol aparece por trás de um telão iluminado: as três irmãs, em forma de vultos, observam este sol voltadas de costas para o público.

Já no que diz respeito à interpretação da peça de Tchekov², surge uma questão importante: a intenção do encenador – que consiste em abordar o tema da condição humana e a falência existencial das personagens – parece justa e acertada. Mas vale a pena fazer uma observação. Na entrevista publicada no programa, o encenador diz: "A falência da sociedade do ócio no século XIX, especialmente na Rússia, e a sua substituição pelo século XX e pelo trabalho é algo que, para nós, já é história, já foi digerido, regurgitado, fragmentado". Ou seja, é como um facto adquirido, que "todos estamos fartos de saber" e que é, *a priori*, um conceito que já não interessa ao encenador para a elaboração da sua versão da peça. Mas aqui surge um problema: de que sociedade do ócio é que se trata? Será a Rússia dos fins do século XIX uma sociedade de ócio? É que, precisamente neste momento histórico, tudo estava em ebulição: um incrível e riquíssimo desenvolvimento da arte, da ciência, das ideias filosóficas e sócio-políticas. Ócio? Pode caracterizar-se a Rússia de várias maneiras, falando, em primeiro lugar, da péssima governação do país, da existência de uma enorme e pesada máquina burocrática, juntamente com uma enorme legião de parasitas criadas por ela. Pode falar-se do fracasso de numerosas tentativas de melhorar a situação e o nível de vida dos milhões que habitavam este país, vergados ao peso de muito trabalho. Pelos vistos, é esta realidade a ter em conta quando falamos das desilusões, do estado de depressão, da ideia de que a vida vai por água abaixo na caracterização das personagens de Tchekov. Porque ele fala precisamente daquelas pessoas que, pelo seu destino, pertenciam a um estrato social até hoje pelos

² É aqui mantida a grafia adoptada pela revista *Sinais de Cena*. A transliteração mais próxima foneticamente deste nome seria Tchekhov (nota de C. G.).

Cristina Guerra é licenciada em Artes do Espectáculo pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e mestranda na mesma Faculdade. É autora da tradução de *Dáchenka*, ou a vida de um cachorrinho, de Karel Čapek, que saiu publicada pela Editora Alfabeto em 2011.

vistos enigmático para a consciência ocidental que é o dos intelectuais russos. O seu sonho e a sua conversa constante insistem em "trabalhar". Parecem palavras ocas, mas no fundo está por trás delas o prestígio do trabalho na consciência destas pessoas, prestígio esse que é impossível numa "sociedade de ócio". Trabalhar, para elas, é um remédio, o único caminho para uma vida realizada. O código de honra deste estrato social (e as três irmãs, nesta peça de Tchekov, identificam-se com ele, pois assim foram educadas) consiste no dever de fazer qualquer coisa pelos outros, mudar a miséria que os rodeia sem pretensões a uma carreira pessoal. Só que nem todos são fortes e quase nada vai resultar: Tchekov tem consciência de toda uma história de tentativas fracassadas e fala disso não só na sua dramaturgia mas também nos seus contos. Neste caso concreto, as três heroínas ficaram presas numa armadilha chamada província russa, lugar obscuro, vulgar, estagnado e miserável. Daí o sonho de irem para Moscovo, que não é simplesmente um outro lugar para onde se pode mudar, mas sim uma espécie de terra prometida. As irmãs criam a sua pequena Moscovo (ilusória, é claro) na sua própria casa. E este pequeno oásis também será destruído, porque nele irrompe o mundo de vulgaridade imbecil, cruel e egoísta na pessoa da senhora dona Natacha.

Na peça de Tchekov, trata-se então de um drama humano muito doloroso: estas pessoas são fracas, baralhadas e incapazes de saírem da situação de vazio e de impossibilidades. Sim, fracas, mas não são simples mandrões que se divertem e dizem palavras bonitas. É errada a ideia, que o espectáculo parece transmitir, de que Tchekov quer mostrar uma vida fútil, inútil e cheia de palavreado oco, e que o convívio com os amigos é um simples divertimento para estas irmãs. Mas não! O problema existencial das pessoas que visitam a casa das três irmãs é, no fundo, o mesmo que o delas, e é por isso que se sentem atraídas por esta "pequena Moscovo". O desespero das personagens deriva realmente de um sentimento de fracasso perante a vida – o encenador parece estar de acordo com esta interpretação, mas no seu espectáculo este desespero é transmitido numa incompreensível atmosfera geral de histeria e embriaguez.

O elenco movimenta-se, por vezes, a um ritmo acelerado: os actores rodopiam (com ou sem cadeiras nas mãos) e correm muito; também se fartam de rir, às vezes por tudo e por nada, como se estivessem viciados no seu próprio riso. Há um momento, na peça de Tchekov, em que Irina conta como, no telégrafo, teve uma atitude rispida para com uma mulher a quem morrera o filho, e lamenta-se porque tem consciência de como está a cair no lodo da sociedade em que vive. No espectáculo, tanto ela como Macha fazem troça da situação. No decurso de todo o espectáculo, mantém-se um ambiente de leviandade e vulgaridade, reforçado ainda por *gags* fáceis e palhaçadas várias, criando uma sensação de bebedeira e de pândega.

Algumas palavras sobre a ironia de Tchekov, já que, mais uma vez, se coloca a questão drama/comédia. A meu ver, a ironia própria de Tchekov consiste em mostrar como

as pessoas se levam a sério a si próprias, com todas as suas paixões, ilusões e desilusões, e que ridículos e cómicos somos todos nós com as nossas tempestades num copo de água. O leitor/espectador vê que isso é ridículo, mas as personagens não o vêem, não percebem. Neste espectáculo, porém, as próprias personagens estão conscientes desse absurdo: o actor que faz de Tussenbach, por exemplo, ridiculariza o seu discurso sobre as aves migratórias, imitando umas asas de pássaro; José Neves, no excelente desempenho de Verchinin, mostra uma grande propensão para o sarcasmo e a auto-ironia.

A propósito da personagem da ama-seca: ela não é uma criada, é um membro da família, quase uma mãe. É ela, nesta peça de Tchekov, a décima terceira pessoa que ocupa à mesa o seu lugar legítimo. Esta é uma antiga e conhecida tradição das famílias cultas russas, pelo menos desde os tempos de Aleksandr Púchkin, com a sua famosa mãe Arina. A falta de compreensão desta realidade, deste pormenor da vida russa, leva a interpretações erradas, desde as hipóteses cómicas como aquela em que a décima terceira pessoa à mesa seria o bebé na barriga da noiva Natacha, até à compreensão da problemática geral da obra de Tchekov. Se a ama-seca é uma criada em casa dos senhores, a sua expulsão de casa "por inutilidade" será considerada como "um conflito laboral" entre patrões e trabalhadores. No entanto, Tchekov fala de um problema ético: pôr na rua a velha mãe é a maior imoralidade que se pode imaginar. Este pormenor é muito eloquente para a caracterização da personagem Natacha. No espectáculo de Nuno Cardoso, a actriz Maria Amélia Matta interpretou a ama, por qualquer razão, quase como uma criança, demasiado desamparada e frágil – não tem a idade avançada (80 anos, indicação de Tchekov), nem é a "velha mãe". A propósito, também não lhe deram lugar à mesa.

É de salientar o desempenho de Maria do Céu Ribeiro (Olga), marcado por uma maneira de agir mais subtil e discreta e pela maior naturalidade dos seus discursos. As outras duas atrizes – Sara Carinhas, enquanto Irina, e Isabel Abreu, enquanto Macha – repetiam as mesmas entoações acentuando as sílabas tónicas de tal maneira que parecia que as palavras vinham quase "arremessadas". O registo proposto por este espectáculo contrariou a tonalidade de Tchekov, mais definida pelas sugestões (do que pelas afirmações), pelo gesto interrompido, pela ideia inacabada, pela ausência de resposta, pelas incertezas e interrogações, pelo estilo reservado e em tons pastel, onde tudo é suave e a meia voz.

Foi, no entanto, muito convincente a cena final de Irina pela forma como deu tensão dramática às suas palavras tristes e desesperadas (que têm o mesmo sentido do monólogo trágico de Sónia em *O tio Vânia*). O mesmo refrão "trabalhar, trabalhar", repetido antes por Irina e por outras personagens num tom de esperança, como se se tratasse de um sonho, do trabalho como algo libertador, ganha agora uma perspectiva de solidão e de desespero, da condenação do trabalho escravo, inútil, sem sentido e sem alegria.

Entre a sedução estética e a densidade introspectiva

José Pedro Serra

Titulo: O jogador (1867). *Autor: Fiódor Dostoievski. Adaptação: Emília Costa. Encenação: Gonçalo Amorim. Assistência de encenação e dramaturgia: Ana Bigotte Vieira. Assistência de encenação e movimento: Vânia Rovisco. Cenografia: Rita Abreu. Assistência de cenografia: Raquel Albino. Figurinos e adereços: Ana Limpinho e Maria João Castelo. Música original: Paulo Furtado e Rita Redshoes. Desenho de luz: José Manuel Rodrigues. Sonoplastia: Sérgio Milhano. Vídeo: Frederico Lobo. Interpretação: António Fonseca, Carla Galvão, Carla Maciel, Duarte Guimarães, Iris Cayatte, Joana de Verona, João Villas Boas, Mónica Garnel, Nicolas Brites, Raquel Castro, Romeu Costa, Vânia Rovisco. Produção: São Luiz Teatro Municipal. Local e data de estreia: São Luiz Teatro Municipal, Lisboa, 5 de Maio de 2011.*

>
O jogador,
 de F. Dostoievski,
 enc. Gonçalo Amorim,
 SLTM, 2011
 (Raquel Castro),
 fot. José Frade.



Com encenação de Gonçalo Amorim, subi ao palco do São Luiz Teatro Municipal *O jogador* de F. Dostoievski, numa adaptação de Emília Costa. Magnífico e oportuno texto, quer pela qualidade literária, quer pela proximidade existencial em que nos revemos, a dramatização desta peça, porém, levanta desde logo alguns difíceis problemas. Na obra do autor russo, a complexidade e a densidade das personagens, o dramatismo da teia que as vai enleando e perdendo, teia pelas circunstâncias e por elas próprias consentida, talvez mesmo desejada, constroem-se e revelam-se a partir de descrições várias e de uma fina análise dos movimentos da alma - muitas vezes realizada introspectivamente pelas próprias personagens, na qual desempenham lugar de relevo os vínculos afectivos que a ligam à paixão, ao desespero, à solidão. Erguida nesta

fervente mas distante reflexão das e sobre as personagens, como traduzir estes murmúrios da alma "dramaticamente", isto é, em linguagem teatral, sem que o sentido e intensidade dos dilemas e dos tumultos afectivos da psique se percam? É, porventura, esta pergunta que antes de mais anima o olhar daquele que se debruça sobre este espectáculo. Ao que tudo indica, esta mesma preocupação esteve presente, e de várias maneiras, na construção do espectáculo. Antes de mais, a preocupação pela referida teatralidade deste universo descritivo e introspectivo nota-se na modulação dos diálogos, isto é, na adaptação, cujo objectivo me parece ser o de dar a ver, quer explicitamente, quer marginalmente, as tensões patentes e latentes que atravessam a obra. Embora difícil, creio que, na generalidade, o objectivo foi conseguido. Inclusivamente,

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.



a transformação das jovens e de algum modo esquecidas filhas do general, aqui transformadas em libidinosas adolescentes que se vingam em devaneios eróticos da solidão que as mina, acaba por ganhar, no último episódio, coerência e legitimidade.

Além dos cuidados colocados na adaptação, julgo ter percebido dois outros processos a que Gonçalo Amorim recorre para dar, no palco, a expressão fiel da descrita intensidade afectiva. O primeiro consiste na inclusão da leitura de excertos da obra, leitura essa que constitui um ponto de contacto com a natureza da prosa de Dostoiévski e que pode auxiliar à compreensão dos oceânicos sentimentos que jazem na margem silenciosa das palavras ditas. O segundo processo relaciona-se não apenas com a escolha dos cenários, mas com a linguagem corporal, verdadeiro elemento complementar para a percepção do universo representado. A atenção colocada no movimento dos actores, no ritmo e na plasticidade dos gestos é imensa e testemunha a relevância destes elementos na apreensão do sentido global da peça. E tocamos aqui o aspecto decisivo desta representação. Reconheçamos, previamente, que há nesta encenação um fresco entusiasmo juvenil que, à força de querer ser fiel, completo e exaustivo, prolonga excessivamente a acção, fazendo-a demorar repetidamente. Não me refiro propriamente à construção em episódios, mas ao tempo, excessivamente longo, que os veste e os demora – algumas vezes repetindo o que já fora perceptível. O risco é que o resultado deste excesso,



em lugar de tornar mais densa e profunda a acção, pode debilitá-la. A questão essencial – e a mais interessante – não está, todavia, no generoso “exagero” que, talvez com benefício, pudesse ter sido moderado. A questão central está no compromisso entre a sedução plástica da encenação, apoiada na beleza formal do espaço e do gesto, e o dramatismo pungente de várias personagens que, à sua maneira, se vão esgotando e perdendo, como se elas próprias mais não fossem do que golpes casuais de uma roleta que os joga – é, aliás, na aguda consciência do desastre que envolve as suas vidas que o jogo, ambigualmente, é simultaneamente adivinhado caminho de desgraça e irracional esperança de redenção. A beleza plástica da encenação e da representação – para o que muito contribui a música e o conjunto de actores – está presente em muitos momentos, a começar pela magnífica cortina dourada que marca decisivamente o espaço da acção. Esta qualidade plástica, em largos momentos conseguida, possui, no entanto, duas vertentes; por um lado, ela provoca a visão seduzida, o vínculo que une a visão do espectador à exterioridade da forma; por outro lado, ao agarrar o espectador ao colorido encanto das vestes e das formas, ameaça prendê-lo numa deliciada exterioridade, afastada do intenso drama interior das personagens que aí “se jogam”. Esta é a fértil tensão que anima a encenação de Gonçalo Amorim. Momentos há em que essa conjugação se realiza perfeitamente, como nas belas cenas do segundo episódio em que um silencioso riso vindo do alto cai sobre as “pequenas cenas da vida”. Os belos e bem conseguidos movimentos lentos e ao mesmo tempo levemente histriónicos desses seres femininos (neles há qualquer coisa de Parcas ou de bruxas...) emprestam às cenas uma força maior. Em outros momentos, não sendo essa conjugação tão evidente, pode o espectador distrair-se no criativo jogo de movimentos e de luzes, esquecendo o drama que à sua frente se desenrola. Esse é o risco que desponha aqui e ali. Importa, porém, dizer que, mesmo nestes momentos, o caminho seguido é sempre interessante e revela a argúcia interpretativa de quem o desenhou.

< >

v

v

O jogador,
de F. Dostoiévski,
enc. Gonçalo Amorim,
SLTM, 2011

(< Romeu Costa
e Duarte Guimarães;
> Joana de Verona,
Romeu Costa,

Mónica Garnel, João Villas
Boas, Carla Maciel
e António Fonseca;

v António Fonseca
e Romeu Costa),
fot. José Frade.

A beleza, *joder*, a beleza

Rui Pina Coelho

Título: A casa da força (2009). *Autora:* Angélica Liddell. *Encenação:* Angélica Liddell. *Figurinos:* Josep Font e Angélica Liddell. *Desenho de luz:* Carlos Marquerie. *Assistente de desenho de luz:* Félix Gama. *Som:* Félix Magalhães. *Interpretação:* Maria Morales, Lola Jimenez, Getsemani de San Marcos, Angélica Liddell, Perla Bonita, Cynthia Aguirre e Maria Sánchez. *Violoncelo:* Pau de Nut. *Mariachis:* Orquesta Solis. *Campeão de Strongman de Espanha:* Juan Carlos Heredia. *Enfermeira:* Ana Teresa Poço. *Produção:* Atra Bilis e Laboral Teatro. *Local e data de estreia em Lisboa:* Culturgest, Grande Auditório, 11 de Fevereiro de 2011.

A dor física não tem voz, mas quando, por fim, encontra uma voz, começa a contar uma história.

Elaine Scarry (1985: 3, trad. minha¹)

O meu corpo é o meu protesto.

Angélica Liddell (2007: 172)

>

A casa da força,
de Angélica Liddell,
Atra Bilis, 2011
(Angélica Liddell),
fot. Atra Bilis.

¹ Salvo indicação em contrário, todas as traduções aqui apresentadas são da minha responsabilidade.

² V. o artigo deste autor aqui, *supra*, pp. 68-74.

³ A extinta editora Intersidez (Évora) publicou, com tradução de Alberto Augusto Miranda, *Triptico da aflição*, que inclui as peças *O casal Palavrakis*, *Once Upon a Time in West Asphixia* e *Hysteria Passio*, e *Lesões incompatíveis com a vida*. Nos Livrinhos de

Teatro dos Artistas Unidos/Cotovia foram publicados *Cão morto em tinturaria: Os fortes e outras peças* [O ano de Ricardo, *E como não apodreceu... Branca de Neve, E os peixes saíram para combater contra os homens*] com traduções de Joana Frazão e Raquel Marques.



"Tenho a convicção de que a ferramenta mais poderosa na *performance* contemporânea é o próprio artista", declara Marina Abramovic (*apud* Conroy 2010: viii). E este é precisamente o campo de trabalho de Angélica Liddell, pseudónimo da catalã Angélica González (1966). Para além de ser uma das mais vibrantes dramaturgas contemporâneas vindas de Espanha, é também produtora, encenadora, atriz, poetisa e artista plástica. A sua actividade cénica, plural e diversa, combinando escrita e encenação, inscrever-se-á naquilo que a Bruno Tackels tem vindo a descrever como escritas de palco². A este respeito, e muito claramente, Liddell declara em entrevista a Christilla Vasserot, reproduzida no programa para a apresentação na Culturgest: "Utilizo o palco como um

meio. [...] Os meus textos são concebidos para serem montados, são escritos durante um processo de encenação". Fundadora da companhia Atra Bilis Teatro, de Madrid, em 1993, com Gumersindo Puche, tem sido presença regular (e discreta) no festival Citemor (onde apresentou *Lesiones incompatibles con la vida*, *Broken Blossoms*, *Yo no soy bonita* e a vídeo-instalação *Temor y temblor*, em 2007; *Boxeo para células y planetas*, 2008; e, em 2009, *Te haré invencible con mi derrotá*³. Tendo recebido diversos prémios internacionais, Liddell alcança um reconhecimento mais alargado após presença no Festival de Avignon em 2010, com os espectáculos *A casa da força*, precisamente, e *O ano de Ricardo* (este ano regressa com *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un projet d'alphabétisation*).



Teatro de febre intensa, Liddell trabalha com e sobre a dor. Violentando-se frequentemente e explorando os limites da exposição pessoal, da pele e do corpo, confundindo umbilicalmente vida e arte, o trabalho de Liddell varre com pulsão testemunhal os males do mundo e, sobretudo, da condição da mulher. Cortes, sangue, intoxicações, álcool, excesso, sémen, genitais, sexo, dor auto-infligida, linguagem obscena, violações, assassinios, violência, tortura, escarificações, são motivos frequentes no seu trabalho, que sinalizam eximamente a fragilidade do corpo humano perante as grandes máquinas institucionais: governos, empresas, igrejas, polícias, casamentos, famílias, em suma, todas as formas organizadas de poder. Contudo, muito mais do que um

puro turbilhão catártico ou acto de auto-flagelação penitente, o trabalho de Liddell revela um perspicaz e desabrido olhar político. Orgânico e visceral, é certo, mas nem por isso menos calculado, programado e certo.

Porque o sujeito em dor está normalmente privado dos recursos do discurso, não é surpreendente que a linguagem para a dor seja trazida por aqueles que não estão pessoalmente em dor mas que falam por aqueles que estão. (Scarry 1985: 6)

E a voz de Liddell, embora profundamente pessoal e individuada como poucas, consegue ser mais universal do que doméstica. Consegue fazer do seu corpo o campo de batalha política para um furioso jogo de denúncia,

<

v

A casa da força,
de Angélica Liddell,
Atra Biliis, 2011,
fot. Julio Calvo.

lamento e, por vezes, também propaganda (veja-se a maneira inflamada e panfletária como frequentemente se dirige ao público).

A *casa da força* parte da infernal situação de Ciudad Juarez, Chihuahua, México, considerada a cidade mais violenta do mundo. Com cerca de dois milhões e meio de habitantes, localizada perto da fronteira com os Estados Unidos, é geograficamente estratégica para os senhores da droga que se servem dela como palco para sangrentas guerras, tendo esta situação piorado desde que Felipe Calderón, o presidente mexicano, declarou guerra aos cartéis, em 2006. Desde então, a violência tem escalado para níveis incontroláveis. A somar a esta situação catastrófica, desde o início da década de noventa que Ciudad Juarez tem sido também uma testemunha impotente dos mais bárbaros actos de violência de género, ascendendo já a várias centenas o número de mulheres violadas e assassinadas. De acordo com dados da Amnistia Internacional, entre Janeiro e Outubro de 2010, foram mortas mais de 300 mulheres. Estes repetidos feminicídios, frequentemente por resolver, têm motivado, ao longo dos anos, muitos trabalhos de investigação jornalística, documentários, álbuns, concertos, livros de poesia, trabalhos plásticos e acções humanitárias várias – mas a violência continua, imparável.

O espectáculo de Angélica Liddell começa pelo signo do trauma. Depois de uma insólita epígrafe, onde uma criança ameaça, lendo que "não há montanha, nem selva, nem deserto que nos livre do mal que os outros preparam para nós", abandonando o palco num bizarro avião de brincar, cor-de-rosa, duas mulheres semi-nuas, com as cuecas pelos tornozelos, aparecem deitadas no chão, prostradas entre flores e fruta. Relatam episódios de violência doméstica. De seguida, sentam-se a uma pequena mesa, carregando a mesma prostração, para beber cerveja, fumar, trocar carícias, sorrisos e murmúrios. Entra depois mais uma mulher, Angélica Liddell, com pulsão de comício a anunciar que rebenta por dentro. Convida um grupo de Mariachis para tocar e cantar corridos mexicanos (género popular que serve muitas vezes de hino aos gangues de traficantes). Os temas das músicas anunciam insidiosamente as traves mestras do espectáculo. Liddell canta, gritando: "Borrachita de tequila llevo siempre el alma mía / Para ver si se mejora de esta cruel melancolía / Ay, por ese querer / Pues qué le voy a hacer / Si el destino me lo dio para siempre padecer". Os Mariachis cantam a aflitiva canção do "Preso número nove", um homem que se sentiu "obrigado" a matar a sua mulher adúltera e um amigo desleal. Assim, solidão e desamor misturam-se explosivamente com estereótipos de género e formas institucionalizadas de exercer o poder. No programa, Liddell explica muito claramente: "Do mesmo modo que as piadas de judeus culminam em Auschwitz, as rotinas de desprezo pela mulher culminam em feminicídio".

A exploração destes motivos vai habitar e informar as diferentes cenas do espectáculo que se prolonga por mais de cinco horas, naquilo que se configura como uma

sedutora máquina de cansar, lenta e programadamente, o corpo. Como se na exaustão pudesse estar a superação do confronto com o horror. O espectáculo divide-se em três partes, todas distintas na sua articulação. A primeira é a mais festiva, dominada pela presença dos Mariachis e pelas três figuras femininas. Seduzindo o espectador, mapeia-se a zona de impacto do espectáculo, algures entre o belo e o *trash*, entre uma disfórica noite no café e uma intervenção política. A segunda parte é Liddell sobre Liddell: a propósito dos seus próprios males de amor e de uma viagem a Veneza com o coração destruído, a criadora cruza relatos de guerra com cibersexo, anti-semitismo com restaurantes kosher, Vivaldi com Woody Allen, halterofilismo e exercícios cardiovasculares com escarificação. Na terceira parte, com um Ford Fiesta no palco, ergue-se um cemitério de cruces para que se relatem as terríveis atrocidades cometidas sobre as mulheres de Ciudad Juarez, fazendo convergir rigor jornalístico com poesia. Mas, em todas as partes, sempre a mesma gestão metódica e milimétrica dos efeitos produzidos. Mulheres que se esfregam com limões, que chupam limões, que fumam, que se queimam com cigarros, que cantam ao microfone, que se cortam com giletes, que transportam pesados sofás, que se exercitam como num ginásio, de peito nu: *Pietas*, ao mesmo tempo sófregas e agónicas. Apesar da atmosfera de revolta iminente, descontrolada, as imagens criadas são de uma depuração estilística primorosa. Sucodem-se quadros síntese, poderosos na abstracção que sugerem: mulheres correm em círculos enquanto bebem cerveja ao som de uma parolada musical de matiné; Liddell muscula-se ao som de música clássica; uma enfermeira colhe sangue às três mulheres; um campeão de halterofilismo vira um carro; uma mulher simula tocar piano gesticulando no ar; uma mulher rebenta balões pendurados numa cruz a tiros de pressão de ar...

Atómico, feminino e visceral, o espectáculo é, em grande medida, carburado pela extraordinária banda sonora, que vai da festiva música dos Mariachis a Vivaldi, de Brahms ao magnífico violoncelo de Pau de Nut, que introduz no espectáculo uma suspensão notável, seja na criação das etéreas atmosferas, seja na interpretação das irresistíveis versões de *Ne me quitte pas* ou *Love me tender*.

"Tenho a convicção de que a ferramenta mais poderosa na *performance* contemporânea é o próprio artista", declara Marina Abramovic, introduzindo a didáctica obra de Colette Conroy, *Theatre & The Body*. Nesta obra, a autora inicia a sua exposição citando o manual póstumo de Sarah Bernhardt (*A arte do teatro*, 1924), onde a diva francesa proclamava que só os corpos fisicamente perfeitos e bem proporcionados deviam aparecer em palco, veiculando a ideia de que o que se vê em palco deve resultar da execução virtuosa de uma intenção artística, sublinhando a noção de que actos involuntários em cena não têm significado – isto apesar de escrever este manual quando prosseguia a sua carreira com uma perna amputada, de suscitar curiosidade sórdida enquanto figura bizarra, e de o seu estatuto esmagar dramaturgicamente as personagens que apresentava.



O exemplo paradoxal de Sarah Bernhardt serve a Conroy para expor quatro ideias sobre teatro e sobre o corpo. Assim, e de acordo com a autora, há que considerar primeiro as convenções de apresentar e de ver os corpos no palco. Estas convenções – que terão que ver com a maneira como se entende a relação entre personagem e actor, entre corpo estático e em movimento, virtuosismo e competência artística – variam consoante o contexto e determinam a maneira como se entenderão o treino dos actores, a escrita dramática ou a encenação. Em segundo lugar, afirma Conroy, o corpo é um local de poder onde este pode ser questionado e explorado. “Quer o manual da Bernhardt, quer a sua experiência com a curiosidade sórdida dos então-*paparazzi* alertam-nos para o facto de que o público olha para os corpos por todo o tipo de razões. Grande arte e bizarría parecem pertencer a universos distintos, mas neste caso surgem juntos” (Conroy 2010: 5), clarifica a autora. Em terceiro lugar, o corpo pode ser utilizado como uma estratégia de análise ou como um ponto de vista. “A análise do corpo no palco também nos diz algo sobre o corpo que assiste. [...] A análise é sempre determinada pelas restrições ou possibilidades que o corpo impõe ou permite. O espectador ‘ideal’ existe somente como uma ideia abstracta” (*Ibidem*: 6). Por último, há que distinguir “corpo” de “corpos”, sendo que “corpo” remete para uma ideia ou para um ideal, e “corpos” para objectos físicos que diferem radicalmente uns dos outros.

O espectáculo de Liddell articula estas questões como poucos. Combina não-actores com intérpretes de virtuosismo inquestionável, suga o exótico de todos os corpos, defrauda a expectativa de tensão cénica dinâmica (com, por exemplo, cenas de 20 minutos onde três mulheres simplesmente mudam sofás de lugar), usa o corpo como *locus* para uma anatomia da violência e do poder e, hostilizando as figuras masculinas evocadas, relembra a cada cena o género/sexo do espectador.

Mas a força de Liddell advém também do modo furioso

como lê o mundo. Os corpos que apresenta são corpos-vítima, tal como os entende Olivier Neveux. Destinam-se a suscitar a piedade (ou o terror) em tempos de anestesia geral, quase como que exercendo uma chantagem moral. Mas, simultaneamente, são também corpos-oprimidos, frágeis, que na sua fragilidade sucumbem às pressões institucionais e se tornam suas vítimas.

O corpo do oprimido é, certamente, um corpo destinado ao sofrimento, corpos assassinados, violados, discriminados. Mas não se resume a isto. Aquilo de que se trata nesta redução é ambíguo. Por um lado, está a apreensão estratégica que o oprimido tem do seu próprio corpo (da sua experiência subjectiva); por outro lado, a conformação com as normas hegemónicas. (Neveux 2007: 104)

O corpo-oprimido é bastante mais “discreto”, sendo a violência exercida sobre ele muitas vezes invisível ou nem sequer nomeada. É a estes corpos, aos vitimizados e aos oprimidos, que Liddell empresta a voz.

Referências bibliográficas

- CONROY, Colette (2010), *Theatre & the Body*, Foreword by Marina Abramovic, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan.
- LIDDELL, Angélica (2007), “Lesões incompatíveis com a vida”, *Tríptico da aflição*, trad. Alberto Augusto Miranda, Évora, Intensidez, pp.167-175.
- NEVEUX, Olivier (2007), “L’état de victime: Quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine”, *Actuel Marx: Corps dominés, corps en rupture*, Paris, Presses Universitaires de France, premier semestre, Avril, pp. 99-108.
- SCARRY, Elaine (1985), *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York and Oxford, Oxford University Press.

<

A casa da força,
de Angélica Liddell,
Atra Bilis, 2011,
fot. Julio Calvo.

Um mito português que é afinal de todo o mundo

Samuel Silva

>
Pedro e Inês,
 de Miguel Jesus,
 enc. Anatoly Praudin,
 Teatro O Bando, 2011
 (Miguel Borges,
 Sara de Castro
 e Susana Blazer),
 fot. João Octávio Peixoto.



Título: Pedro e Inês [Inês morre, 2010]. Autor: Miguel Jesus. Encenação: Anatoly Praudin. Coordenação artística: João Brites. Composição musical: Jorge Salgueiro. Espaço cénico: Rui Francisco. Figurinos e adereços: Clara Bento. Desenho de luz: João Cachulo. Vídeo: Artica. Apoio à dramaturgia: Odette Bereska. Assistência à direcção artística: João Neca. Interpretação: Estêvão Antunes, Helena Afonso, Horácio Manuel, Ivo Alexandre, Miguel Borges, Sara de Castro e Susana Blazer. Produção: Teatro O Bando, CCB / Centro Cultural Vila Flor / Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha / Teatro Municipal de Bragança / Teatro de Vila Real / Cine-Teatro de Estarreja / Centro de Artes de Sines / Teatro Municipal da Guarda e Teatro Virgínia. Local e data de ante-estreia: Centro-Cultural Vila Flor, Guimarães, 4 de Março 2011. Local e data de estreia: Centro Cultural e de Congressos, Caldas da Rainha, 11 de Março de 2011.

No Museu Russo de São Petersburgo há um quadro do século XIX que retrata a morte de Inês de Castro, a galega que depois de morta foi rainha de Portugal. Esse facto, que se tornou mito, transformou-se numa das histórias mais vezes contadas e recontadas no país. E ganhou uma dimensão internacional, europeia sobretudo, porque é feita da massa das grandes narrativas romanescas. Foi esse encantamento romântico que fez a lenda chegar à Rússia, cativando Karl Brulov, que pintou a tragédia real portuguesa em 1834. Tinham passado quase 500 anos sobre o assassinato de Inês e já não seria fácil distinguir entre mito e realidade. Pelo meio, houve um monumento chamado *Os Lusíadas*, que mudou para sempre a forma de olharmos para esta história. Camões agarrou nela, recontando-a, reimaginando-a, no fundo, condicionando

as interpretações futuras que dela vieram a surgir. Tanto é assim que hoje é ainda mais difícil saber o que foi, de facto, o caso do amor proibido e do destino trágico de Pedro e Inês.

Mas o encantamento provocado pelo amor, pela morte e pela vingança que se lhes seguiu, permanece ainda hoje intacto, e é capaz de envolver portugueses, franceses, ou alemães. Porque há uma tradição europeia de amores trágicos onde o de Pedro e Inês se inscreve, e este não é o único mito em torno de um amor proibido com um final infeliz. Há, pela Europa, outras fábulas em torno da ideia de um amor trágico, maior do que os obstáculos que os homens – ou os deuses – são capazes de colocar. Mas a versão portuguesa, por incluir um rei e uma coroação *post mortem*, reveste-se de carácter grotesco e apaixonante.

Samuel Silva
 é jornalista,
 correspondente no
 Minho do jornal
Público e responsável
 pela secção de cultura
 n.º *O Povo de*
Guimarães.
 Colabora também com
 a Rádio Universitária
 do Minho.



< >

v

Pedro e Inês,

de Miguel Jesus,

enc. Anatoly Praudin,

Teatro O Bando, 2011

(< Estêvão Antunes;

> Susana Blazer

e Estêvão Antunes;

v Ivo Alexandre

e Estêvão Antunes),

fot. João Octávio Peixoto.



A relação do futuro rei D. Pedro com Inês de Castro é também capaz de cativar os russos. A pintura de Brulov já o tinha mostrado e foi agora a vez de o encenador Anatoly Praudin – director do Teatro Experimental da Casa Báltica, de São Petersburgo – fazer desta história o ponto de partida para a criação artística.

O resultado é *Pedro e Inês*, o espectáculo do Teatro O Bando, que teve ante-estreia em Março último, no Centro Cultural Vila Flor, em Guimarães. E há alguns pontos de contacto entre as abordagens de Brulov e Praudin. Não estamos perante uma obra romântica, mas o encenador russo abandona progressivamente, ao longo do espectáculo, o puro realismo e abre espaço à metáfora, à imaginação e à fantasmagoria. Arriscamos dizer que de outro modo não podia ser, se tivermos em conta que estamos perante um mito recheado de ambiguidades.

Não estamos – é claro – perante uma pintura, mas este espectáculo define-se, acima de tudo, por uma forte relação visual com o espectador, pela existência de um grande rigor de composição das cenas que absorve alguma inspiração nas artes plásticas. E a obra projectada por Praudin para O Bando está recheada de pequenos instantes que definem a memória que guardamos de uma criação

artística. Essa apresenta-se como a sua principal riqueza. Para a sua densidade visual muito contribui o trabalho de Rui Francisco na concepção do espaço cénico. No palco – praticamente despido – sobressai um dispositivo redondo e polivalente, capaz de se adaptar às exigências de cada momento do espectáculo e que os actores montam e desmontam com facilidade, sem traírem o ritmo do trabalho cénico. E aquele cilindro de madeira e metal tão depressa pode ser uma sauna real, onde se “cozinham” corpos e traições, como o trono onde Inês de Castro é coroada depois de morta.

Esse é o culminar da loucura de Pedro, cego pela sua vontade de vingança. E no espectáculo d’O Bando é um dos momentos visualmente mais marcante e essencial para justificar a pertinência contemporânea de uma história do século XIV. O rei alimenta, venera e dialoga com a mulher inanimada, um momento patético, no duplo sentido que à palavra podemos conferir. O amor destrói e esse é o ponto de partida de *Pedro e Inês*. A máquina de cena, em torno da qual se move toda a encenação, é também capaz de se transformar no mecanismo de tortura medieval onde Inês morre. E a morte dela é outro dos “quadros” que Praudin projecta para sublinhar visualmente a sua intenção de retratar a infâmia humana: pela crueza com que o corpo é exposto, desprotegido e cruelmente diminuído até à sua total inanição. Esta opção altera os dados factuais, uma vez que Inês terá morrido apunhalada e foi assim que Camões a ela se referiu e Brulov a pintou, por exemplo. Mas a forma como morre é aqui secundarizada: ela não morre pela bainha do punhal, mas numa centrifugação violenta, que parece ser mais inspirada em alguns relatos da Inquisição, ou em outras formas de crueldade da Idade Média.

Esta é, portanto, uma morte “imaginada” porque o que interessa a Praudin e ao Bando é relatar a vileza de um rei, figura máxima de um país, capaz de matar em

<>

Pedro e Inês,
de Miguel Jesus,
enc. Anatoly Praudin,
Teatro O Bando, 2011
(< Sara de Castro
e Susana Blazer;
> Estêvão Antunes
e Susana Blazer),
fot. João Octávio Peixoto.



nome do Estado para servir um capricho pessoal, a força destrutiva das relações humanas e as repercussões violentas, de vingança, que daí resultaram. O que aqui está em primeiro plano é a psicologia do ser humano, seja ele plebeu ou nobre: animal sempre.

O espectáculo tem como base o texto *Inês morre*, que marca uma promissora estreia de Miguel Jesus na dramaturgia. O autor está bem documentado no que aos factos históricos diz respeito. Expõe claramente as motivações, consumações e consequências deste amor real. Mas essa aparente força acaba por resultar naquela que é uma das principais fragilidades deste espectáculo, na medida em que, a dada altura, se percebe alguma necessidade de o tornar explicativo. Todavia, esquecemo-nos disso rapidamente, à medida que somos levados a caminhar, cada vez mais, em direcção a um universo obscuro, onde pouco ou nada é aquilo que parece ser.

A única certeza, que temos, é estarmos perante uma história de agonia. E começamos a perceber a tragédia bem cedo. O espectáculo abre com uma canção que soa estranha, quase fantasmagórica, cantada por uma velha – cega, explica o dramaturgo – que há-de servir como uma espécie de coro, ao estilo clássico. "Diz-nos, diz-nos, ó sombra vizinha, quem só depois de ser morta conseguiu ser rainha. Diz-nos, diz-nos, ó história esquecida, quem compra com a morte o que paga com a vida", há-de repetir a personagem várias vezes até à coroação póstuma de Inês.

Já o dissemos: a lenda é portuguesa, mas os seus ingredientes são bem europeus. Contá-la sob a direcção de Praudin – e com a colaboração da alemã Odette Bereska no apoio à dramaturgia – permitiu reforçar a universalidade do mito de Pedro e Inês. Essa canção – a meio caminho entre a lengalenga e o ritual fúnebre – incessantemente repetida é cantada num jeito pouco nacional. Tal como a opção tomada para retratar a morte de Inês de Castro, também aqui há uma aproximação à

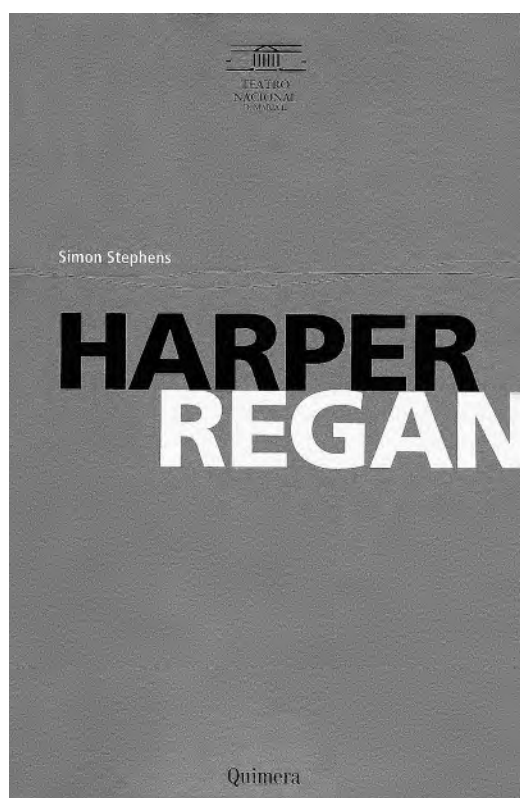
cultura da Europa central. Mas isso resulta bem junto do público português. Aquela musicalidade é-nos estranha e isso reforça a sua força em palco, e há-de, também por isso, acompanhar-nos até ao final do espectáculo. Essa fantasmagoria embala-nos e embala *Pedro e Inês*, acentuando o que de mais grotesco se esconde nos pormenores do enredo.

Outra das marcas de *Pedro e Inês* é a presença obsessiva do corpo em cena. Se a Anatoly Praudin e ao Bando interessa retratar a aspereza psicológica e a animalidade do ser humano, a opção por desnudar várias vezes os actores ao longo do espectáculo ajuda-nos a olhar para o que de mais básico neles existe. Desprovidos das roupas que lhes conferem protecção nas relações que estabelecem enquanto seres sociais, os homens e mulheres desta história são-nos apresentados mais próximos de um "estado de natureza" (se me é permitido o recurso a Rousseau). E, mais uma vez, esta é uma tradição que é mais comum na Europa central e do Leste do que na cultura latina em que nos inserimos. Este não é um amor platónico: é um amor consumado, obsessivo. Um amor-carne. Se o não fosse, não teria os resultados violentos que reconhecemos na crónica e no mito.

Esta opção pelo corpo é também estética e percorre todo o espectáculo, em especial nas cenas visualmente mais marcantes: Inês morre seminua e é assim que o seu carrasco prepara a máquina de morte. É assim também na coreografia entre Inês e Teresa, a sua dama de companhia, que veste por momentos o corpo de Pedro. As duas mulheres ensaiam a consumação carnal do amor. E a carne está mesmo presente, enquanto Teresa e Inês coreografam o desejo sexual que as invade, um coração de animal interpõe-se entre os seus corpos até explodir e esvaír-se em sangue. O sangue é amor. Também é morte. E *Pedro e Inês* é, acima de tudo, um espectáculo sobre essa dualidade no que de mais violento ela pode conter.

Onde fica o amor?

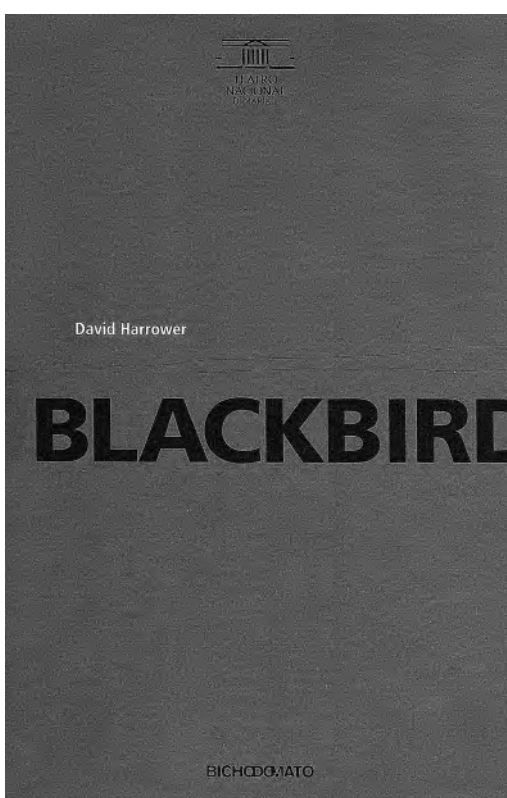
Ana Campos



Simon Stephens, *Harper Regan*, tradução de Jorge Carvalho, Lisboa, Quimera & Teatro Nacional D. Maria II, 2009, 138 pp.

Em 2009, O TNDMII iniciou, de forma oportuna e culturalmente inteligente, a edição dos textos levados à cena neste teatro num total, até à data, de cerca de vinte obras de autores nacionais e estrangeiros, de natureza muito diversa, ainda que todos eles lançando novas e antigas interrogações sobre a condição humana e a sua deambulação pelo mistério da vida.

Partindo de *Menina Júlia* de Strindberg e percorrendo autores tão diversos como Simon Stephens, Tracy Letts, Mick Gordon e Paul Brooks, Joan Didion, Abel Neves, David Harrower, Sófocles numa versão de Jorge Silva Melo, Patrícia Portela, John Kolvenbach, Alfred de Musset, André Murraças, Bernard Pomerance, Carlos J. Pessoa, Cláudia Lucas Chéu, Dennis Potter, Alain-René Lesage e Arthur Schnitzler, a coleção, editada inicialmente em parceria com a Quimera Editores e depois com a Bicho do Mato, apresenta peças intemporais e outras menos conhecidas do público, numa grande heterogeneidade de temas e de



David Harrower, *Blackbird*, tradução de Tiago Guedes, Lisboa, Lisboa & Bicho do Mato, 2010, 107 pp.

qualidade dos textos que têm em comum o questionamento do sentido da vida.

Centraremos a nossa análise em dois textos, muito particularmente, em duas figuras femininas que por aí se inventam: Harper Regan, no texto homónimo de Simon Stephens, e Una, em *Blackbird*, da autoria de David Harrower. Estreada em Portugal na Sala Estúdio do TNDMII a 7 de Maio de 2009, *Harper Regan* acompanha o percurso da personagem principal durante dois dias e duas noites numa viagem a caminho da sua terra natal para visitar o pai moribundo que viria a falecer antes da sua chegada. Este caminho, ao longo do qual se cruza com outras personagens que a vão gradualmente modificando, é uma viagem em busca de si mesma e também um retrato curioso da Inglaterra actual.

Harper Regan tem quarenta e um anos, uma filha de dezassete, que dela se envergonha, e um marido arquitecto acusado de pedofilia por ter tirado fotos a crianças na rua

Ana Campos
é professora do ensino
secundário e
investigadora do
Centro de Estudos de
Teatro da Faculdade de
Letras da Universidade
de Lisboa.

^
<>
Harper Regan,
de Simon Stephens,
enc. Ana Nave, TNDM II,
2009
(Dinarte Branco
e Luísa Cruz;
< João Ricardo
e Luísa Cruz;
> Cristóvão Campos
e Luísa Cruz),
fot. Margarida Dias,
TNDMII.



e as ter colocado na internet e, embora nunca se saiba ao certo se o marido é ou não culpado, a suspeição recai sobre ele irremediavelmente. É, por um lado, o não-amor que caracteriza Harper Regan, e, por outro, é uma vontade imensa de se amar a si mesma – independentemente dos seus papéis sociais de boa mãe, boa esposa, boa profissional – para depois regressar ao seu lugar de mulher convencional.

As personagens, com quem se cruza, não deixam de fazer críticas acertadas à sociedade em que vivem, revelando, contudo, um comportamento em contradição com o que apregoam. É o caso, por exemplo, do seu patrão, que afirma sem pejo a sua opinião sobre a juventude e, simultaneamente, se recusa a deixá-la tirar uns dias para visitar o pai que morre.

ELWOOD: Não é imoralidade, Harper. É uma inabilidade total para agir com sentido moral. Uma total ausência disso, em primeiro lugar. É isso que começa a infectar os nossos jovens. Em Inglaterra. (Stephens 2009: 9)

Esta hipocrisia moral, que vai além da própria mentira (pois revela uma total falta de auto-consciência), é também visível no jornalista viciado em cocaína, que ela encontra num bar e a tenta seduzir, insultando-a ao sentir a sua não correspondência e acabando por ser ferido por ela no pescoço com um copo de vidro.

Nas entrelinhas, lêem-se ainda outras críticas, por exemplo, ao sucessivo despedimento de jornalistas em virtude do crescimento exponencial da internet.

MICKEY: Estão a livrar-se das pessoas da indústria das notícias, em geral. Não os censuro. Pode-se procurar no Google todas as notícias que se quiser. É cortar e colar. Livram-se dos intermediários. (*Ibidem*: 69)

A presença da internet como grande transformadora dos hábitos das pessoas e das relações sociais é um tema muito actual e perpassa toda a obra. Desde a afirmação

inicial do patrão de Harper, de que faz tudo *online*, passando pelo jornalista que gosta mais de pornografia no computador do que de sexo, terminando com um encontro para sexo ocasional entre Harper e um homem casado que conheceu nesse dia num *chat* e a quem se confessa. Esse encontro é, de resto, um momento fundamental, pois aí a protagonista redescobre-se enquanto mulher, afirmando a sua individualidade para além do marido e das imposições sociais.

Outros aspectos a ter em conta são as conflituosas relações familiares num tempo em que as hierarquias dentro dos núcleos familiares estão de algum modo subvertidas. Harper não consegue lidar com a sua própria mãe, tal como a sua filha a não aceita nem compreende.

HARPER: Eu queria ser amada incondicionalmente e tu querias ser mais amada do que qualquer pessoa no mundo. Eu acho que nos decepcionámos mutuamente. E acho que isso acontece sempre. Vejo isso na Sarah. Ela está a fazer comigo exactamente a mesma coisa que eu fiz contigo. É completamente inevitável. É horrível. Mas nunca pensei que tivesses a lata de me mentir sobre uma coisa como esta. (*Ibidem*: 109)

A peça está repleta de pequenos outros apontamentos que nos apresentam a complexidade da vida na Inglaterra de hoje, como a intolerância para com os judeus ainda visível nas palavras de Mickey, a incapacidade de inserção social e o isolamento que isso cria em Tobias, a visão extraordinariamente retrógrada que tem sobre o vestuário das pessoas, a opinião do pai que as mulheres devem ficar em casa a cuidar dos filhos, e mesmo a morte solitária dos mais velhos.

A grande ousadia da obra vai contudo para a consciência que cria no leitor de que há vítimas inocentes na actual caça às bruxas relativamente aos pedófilos. A família de Harper foi minada por esta questão, o seu amor pelo marido desapareceu, e a sua crise pessoal foi por aí

despoletada. Até ao final nunca sabemos se Seth foi ou não culpado, apesar de ter alegado que sim a fim de poupar a família ao julgamento.

Num momento em que a emancipação feminina no mundo ocidental parece ser um dado adquirido, Simon Stephen propõe uma mulher na casa dos quarenta, convencional, como tantas e tantas outras, que consegue realizar-se através de sexo ocasional, que se insurge contra o assédio do patrão e sai do escritório sem a sua autorização, capaz de atacar com um copo um homem que a tenta seduzir num bar e a ofende perante a sua recusa. Esta mulher é tão autenticamente real que nos faz questionar se a emancipação feminina conseguiu de facto romper os estereótipos clássicos. Harper Regan é isso tudo, mas é mais. É uma mulher que se procura a si mesma dentro do mundo e das oportunidades que lhe surgem. Quer mais, quer-se a si própria, quer ser ela própria sem constrangimentos para poder voltar a casa e assumir de novo os papéis sociais que a enquadram e lhe dão segurança. Se fosse um homem, esta personagem nada teria de original: o espectador veria nele um cliché, um comportamento habitual e degradante; mas Harper é uma mulher que ousa ir mais longe e voltar, porque o lugar desta e de muitas outras mulheres continua a ser o da desmultiplicação entre a casa, o trabalho, a família e o seu próprio eu, e é isso mesmo que ainda é esperado delas.

Encontramos na personagem Una, de *Blackbird*, peça estreada em Portugal na Sala Estúdio do TNDMII a 14 de Janeiro de 2010, a mesma naturalidade na abordagem de temas muito actuais e polémicos como a pedofilia. Una, ex-Lolita de Ray, que se baseia nos crimes do pedófilo Toby Studebaker, procura o homem que abusou dela na adolescência, mas por quem nutriu e nutre, como normalmente acontece nestes contextos, um certo afecto. Adolescente rebelde e mal amada pelos pais, Una apaixonou-se por um homem mais velho, com quem teve relações sexuais e que a abandonou à sua sorte quando foi desmascarado, e é esse abandono – e o facto de o ter perdido – que realmente a destrói, bem como a vergonha pública e a culpabilização pela sociedade. Ray pagou com a prisão a sua dívida para com a sociedade, mas não a pagou a Una. Aquela rebeldia adolescente marca-la-á toda a vida e condicionará o seu relacionamento com os homens, no entanto o que mais a preocupa não é o abuso em si, mas a posterior frieza afectiva de Ray. E o espectador é levado a reflectir sobre a real dimensão de casos como este sem a mediação dos meios de comunicação social. Ray não é necessariamente mau, nem Una necessariamente vítima, e esse é o cerne da questão. São duas pessoas que tentam manter a dignidade depois de uma situação, que é mais que nunca condenada violentamente pela sociedade, mas que tem no seu âmago uma ausência desesperada de afectos.

O espaço e o tempo são elementos fundamentais para conferirem a este texto uma grande força dramática. Uma sala repleta de lixo é a grande metáfora da miséria humana subjacente àquela discussão, e o facto de a acção

representar os exactos noventa minutos da conversa entre os dois conferem a este diálogo – feito sobretudo de frases muito curtas – uma extraordinária tensão emocional.

Ela olha para uns restos de lixo espalhados perto da porta.

UNA: As pessoas que só estão sempre à espera de que alguém limpe por elas.
Uma vez perguntei a um homem ele deitou ao chão uma lata vazia uma lata de cerveja e um pacote de batatas para o chão.
Deixou cair.
Não pensou no assunto, deixou cair e pronto.
Eu disse-lhe para ele apanhar aquilo.
Ele riu-se.
Pensou que eu estava a brincar.
Ele estava

RAY: Tu vais

Ele pisca os olhos e depois esfrega-os.

UNA: com uma mulher.
Cabra, chamou-me ela.
Defendeu-o.
E ele a rir-se (Harrower 2010: 15)

Encontramos nesta passagem a síntese da posição de Una. Ela quer confrontar Ray e descobrir exactamente o que se passou entre eles, e essa descoberta é, tanto para ela como para o espectador, muito dolorosa. Ray não voltou a ter comportamentos pedófilos, contudo, no final, ele é surpreendido pela enteada que tem a mesma idade que Una tinha quando foi abusada. Una descobre que o homem, em quem encontrou afecto, não a abandonou propositadamente, mas que foi obrigado a isso ao sentir-se perseguido por pedofilia na pequena cidade piscatória onde estavam hospedados. Mais grave é ver que ao afecto, que lhe devotou e que a impede de ser uma adulta equilibrada, Ray responde com um total desafecto, desculpabiliza-se com os problemas que tinha na altura, protege a sua privacidade e, ao contrário do que acontece com Una, tenta a todo custo recuperar a sua dignidade e viver normalmente.

A escolha destas duas peças para apresentar – e, de algum modo destacar – o valor desta colecção que o TNDMII trouxe ao teatro em Portugal, reside no facto de ambas serem de uma actualidade extrema no modo como questionam temas tão controversos e tão mediatizados de forma politicamente correcta. Ainda que diferentes na atitude perante a vida, estas mulheres são retratos verosímeis do que é viver na sociedade contemporânea onde o discurso socialmente aceite é ainda muitas vezes completamente desfasado da realidade.

Teorias do dramático

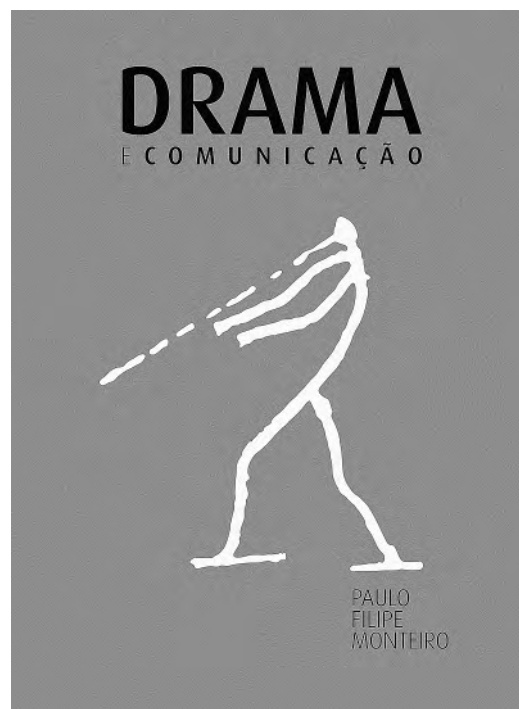
Mónica Guerreiro

Paulo Filipe Monteiro, *Drama e comunicação*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, 461 pp.

Nos nossos dias, a esfera comunicacional envolve necessariamente toda e qualquer dimensão da experiência humana. E não, não estamos a falar da coeva omnipresença das "redes sociais" – sempre sucedeu assim, pese embora a contemporaneidade se tenha encarregado de agravar a medialidade, por força da multiplicação tecnológica de plataformas de partilha e relação. Mas toda a vida social, comunitária, política, é e sempre foi relacional, ou seja, absolutamente impregnada de mediações, que estabelecem através da linguagem um regime comunicacional ao qual é impossível escapar. Por isso, a área dos estudos em comunicação tem vindo cada vez mais a afirmar-se um meta-conhecimento, um saber de saberes, que convoca avidamente (há quem diga vampiricamente) um conjunto muito alargado de áreas das ciências sociais e humanas para um estudo interdisciplinar do fenómeno da coisa relacional.

Para o que aqui nos detém, o dispositivo teatral não é de todo alheio a este universo teórico, afirmando-se de modo consistente uma perspectiva de estudos das artes cénicas por via da sua dimensão mediada, logo comunicacional. É este o entendimento de Paulo Filipe Monteiro, que vem advogando prática, teórica e cientificamente essa conexão, desenvolvendo entre nós uma abordagem ao drama enquanto objecto preferencial de análise. Por isso elegeu *Drama e comunicação* como título desta sua mais recente obra, que se foca em temáticas de indiscutível interesse – como a representação na vida quotidiana, o espectáculo da política, a crise do drama e a obra de arte total ou as relações entre texto e cena – para percorrer a história do drama e as principais teorias que vêm enquadrando a sua praxis.

Munindo-se dos autores basilares para essa história, os teatrólogos e encenadores que para ela contribuíram, bem como outros pensadores culturais – convivem Appia, Diderot, Wilson, Piscator, Goffman, Gadamer, Hamburger e Langer, Agamben, Lipovetsky, mas também Gabriel O Pensador – PFM desenvolve um inquérito sobre a máquina teatral, tratada quer do ponto de vista histórico quer da aproximação à génese ontológica e procedimental do drama, acrescentando (e é significativo esse enriquecimento) perspectivas actualizadas, por vezes matéria de reflexão do próprio autor, propiciando relações nem sempre evidentes entre as esferas da arte e da comunicação – social, política, estratégica –, ou seja, debruçando-se com propriedade sobre as circunstâncias e as mutações da representação enquanto mediação.



Face à riqueza de abordagens que o volume (extenso, de 461 páginas) explora, afigura-se aparentemente redutor o campo semântico sugerido pelo título, não obstante ter sido o mesmo objecto de ponderada análise, exposta no prefácio (pp. 9-13), quanto à selecção dos vocábulos a figurar e consequências de tal escolha. *Performance*, teatralidade, representação ou espectáculo são, do ponto de vista terminológico, opções que o autor preferiu em favor das que considerou mais inclusivas, ou menos ambíguas, drama e comunicação. As suas explicações são tanto mais relevantes quanto, ao fazê-lo, o autor traça uma genealogia rápida de cada termo, propondo uma fixação (mesmo que elementar e utilitária para aquele efeito) para a sua aplicação – algo de que neste momento precisamos como pão para a boca. Sem dúvida será esse um dos trunfos conseguidos pelo trabalho: perante a dispersão generalizada, ancorar o terreno conceptual em definições cabais e rigorosas.

A estrutura e o modo de apresentação, em capítulos, cumprem um objectivo educacional, sem dúvida ambicionado pela obra, que ademais tem precisamente esse contexto de origem: PFM é docente (entre outras, de Linguagens Cénicas e de Teorias do Drama e do Espectáculo) no departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. E assume este livro como resultado das quase duas

décadas que leva como docente nestas áreas, além da experiência colhida como encenador, actor e argumentista. Move-se com igual à-vontade nos diferentes campos disciplinares que enformam a sua análise interdisciplinar, articulando contributos da Sociologia (área de formação base do autor), da Antropologia, da Filosofia e da Estética, dos Estudos de *Performance* e de Teatro (de que se viria a aproximar, depois de se interessar pelo guião, assinando vários e leccionando Teoria e Técnica do Argumento de Cinema e Televisão) e, bem assim, da História, deixando-se frequentemente conduzir pela cronologia dos acontecimentos. A multiplicidade de áreas de estudo e investigação estão bem patentes no percurso do autor (disponível na sua página pessoal, em <http://www.pfm.com.pt/>).

A organização da obra, que em cada capítulo tematiza um problema, contextualiza-o e fornece as diversas perspectivas para a sua equação, procura deixar o leitor com uma nota conclusiva que lhe permite continuar a trabalhar aquele conjunto de conceitos com autonomia e espírito crítico. Essa via para a emancipação é conseguida porque PFM não se deixa cair numa lógica proselitista, apresentando distintas e contrastantes convicções com igual justeza; mas, também, porque cada tese, cada ideia, é suportada com excertos da bibliografia primária, em muitos casos, citando as fontes directamente (e fugindo de qualquer "interpretação" enclausurante). Não obstante, este posicionamento neutral não impede o autor de revelar algumas inclinações (como Artaud, obsessão desde há muito, p. 282 e ss, 384 e ss *et passim*) e desafeições (como deixa patente ao falar de Hans-Thies Lehmann, p. 317 e ss). Ou de nos surpreender com exemplos que revelam uma mundividência alheia a categorizações estanques, como no caso do capítulo 12º e último, intitulado "Actores e Encenadores", no qual os directores cénicos focados (embora referindo-se muitos outros) são o italiano Giorgio Strehler, o argentino Ricardo Bartís e a alemã Pina Bausch, o que dá bem conta da diversidade estética, geracional e geográfica da sua investigação.

Nos capítulos "Suspeitas sobre o espectáculo", "Sujeito e representação" e "Antropologia do espectáculo" impera uma narrativa baseada na relação histórica entre artes cénicas e sociedade ao longo da história, através de uma elaboração sobre a progressiva implantação do dispositivo cénico da representação e consequentes reacções. Capítulos mais abundantemente teóricos, como "Unidade e pluralidade do dramático", "A crise do drama e a obra de arte total", "Aristóteles e Brecht", "Tragédia, comédia e tragicomédia" ou "Texto e cena" trabalham os géneros, os fundamentos, as definições, as dicotomias essenciais, para um completo escrutínio dos muitos problemas implicados em tais

matérias. Estes são os capítulos onde mais seria expectável algum didactismo, mas neles permanece, como em todo o livro, uma redacção segura, enxuta e directa, com um claro domínio da complexidade mas sabendo torná-la acessível aos não iniciados.

Essa desenvoltura é particularmente eloquente no capítulo mais longo do volume (e o único com subtítulos, que se mostram aliás utilíssimos e que bem poderiam estar disseminados por todo o livro), "Alternativas teatrais (e anti-teatrais)". Aqui, o autor discute de forma profunda as aporias das últimas décadas, constituindo ensaios pertinentes em redor de assuntos como 'Contra a mimese e o racionalismo', 'Ascensão e queda do corpo', 'Movimentos: do simbolismo à improvisação', 'Um pensamento alternativo: Lyotard e Deleuze', 'A desumanização do teatro', 'Tadeusz Kantor' e 'Que teatro pós-dramático?'. Aqui, o leitor poderá sentir apenas que uma mais incisiva menção aos processos de *devising*, por exemplo, seria instrutiva, no contexto da actualidade. Outra referência que mereceria mais destaque – e que é justamente presença obrigatória nas aulas de PFM – é o conceito de *suspension of disbelief* cunhado por S. T. Coleridge, de tanta conveniência para as reflexões em presença.

Bem paginado e revisto (excepção feita a alguns nomes estrangeiros e à página 284, anormalmente atravessada de gralhas), o volume completa-se com uma extensa recolha bibliográfica e o índice das 44 imagens (sentindo-se embora a ausência de um índice onomástico).

Drama e comunicação constitui, por si só, uma lança em África, face à reduzida presença a que a teorização em artes performativas ainda é votada na universidade portuguesa (a publicação integra-se na herança dos estudos publicados por Eugénia Vasques e José Oliveira Barata, para citar os que maior relevância adquirem na obra e no pensamento do autor). Mas é um factor exógeno que salienta ainda mais a edição: acaba de ser anunciada vencedora do Prémio Joaquim de Carvalho, que distingue o melhor trabalho de investigação e de divulgação científica editado pela Imprensa da Universidade de Coimbra em 2010 (de entre as 68 obras publicadas no ano passado). O júri apreciou "a forma coerente e lógica da obra, a unidade notável de todo o texto (que consiste num conjunto de ensaios), as inúmeras e amplas referências e citações muito informativas, o rigor terminológico e a precisão dos conceitos, bem como a visão alargada, erudita e culta que a obra apresenta". O ineditismo da empresa, adicionáramos nós, fá-la digna de registo. Sem conceder na exigência conceptual nem na sólida ancoragem teórica, mas procurando um registo acessível e passível de servir como manual de estudo, PFM consegue em *Drama e comunicação* edificar uma obra que tem todas as condições para se tornar referencial.



Publicações de teatro em 2010

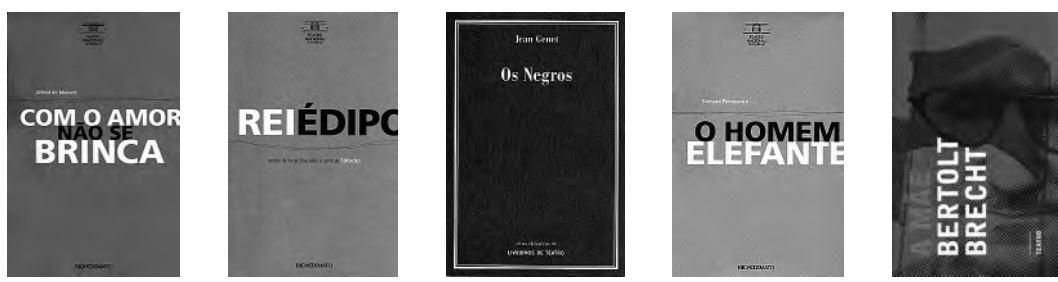
Lista compilada por Sebastiana Fadda

Peças originais (ou volumes de peças) em primeira edição

- AA.VV., *Palcos novos, palavras novas* (Apanhadas, de Rui Cardoso Martins; *Belavista*, de Lisa McGee, trad. Alexandra Barreto; *Cenofobia*, de André e Teodósio [Teatro Praga]), Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos / Culturgest, 2010.
- AA.VV., *Teatro português do século XVI. I. Tomo II* (Auto das capelas / Auto de D. Fernando / Auto dos Enanos / Farsa penada / Auto dos Sátiros), introd. e ed. José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2010.
- ANDRÉ, João Maria, *Peregrinações. Quadros inspirados em Peregrinação de Fernão Mendes Pinto adaptados e reescritos por João Maria André*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra / Câmara Municipal de Montemor-o-Velho, 2010.
- CASTRO, Paulo Alexandre e, *Aqui entre nós*, Porto, Papiro Editora, Teatro, 2010.
- FERREIRA, Cândido Gonzalez, *O segredo de Conceição*, pref. Jorge Silva Melo, Lisboa, Dinossauro Edições, 2010.
- FRANCISCO, Rodrigo, *Tuning*, s.l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, 2010.
- GUEDES, Castro, *Passarox*, pref. de Fernando Dacosta e do autor, Santa Maria da Feira, Letras Et Coisas, Coleção Teatro/01, 2010.
- GUEDES, Maria Estela, *Tango Sebastião*, Lisboa, Apenas Livros, Teatro no Cordel n.º 10, 2010.
- JUNQUEIRO, Guerra, *Pátria*, pref. António Cândido Franco, Lisboa, Nova Vega, Mnésis – Clássicos da Literatura Portuguesa, 2010.
- KELLERMAN, Paulo, *Chega de fado*, Porto, Deriva Editora, 2010.
- LOBO, Fernando, *Margens da Rua Augusta Et O unicórnio lusitano*, Lisboa, Fonte da Palavra, Teatro, 2010.
- LOPES, Luís Mário, *A casa dos Anjos*, Lisboa, SPA, 2010.
- MENDES, José Maria Vieira, *Hedda*, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 47, 2010.
- MOUTINHO, José Viale, *A noite de Ravensbrück. Ensaio dramático. Peças em três quadros*, Porto, Edições Afrontamento, 2010.
- MURRAÇAS, André, *Film noir*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2010.
- NEVES, Abel, *Jardim suspenso*, Lisboa / Porto, Instituto Camões / Sextante Editora, Teatro, 2010.
- OLIVEIRA, Filomena / REAL, Miguel, *Vodka e cachupa / Uma família portuguesa / Viúva recente. Teatro actual*, pref. dos autores, Lisboa, Fonte da Palavra, 2010.
- PESSOA, Carlos J., *Snapshots*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2010.
- PIRES, Jacinto Lucas, *Sagrada família*, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2010.
- PORTELA, Patrícia, *Robinson Crusoe*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2010.
- SAMPAIO, Jaime Salazar, *Teatro completo* (vol. V), introd. e org. Sebastiana Fadda, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 2010.
- SILVA, João, *Limiar*, Lisboa, Cavalo de Ferro, 2010.
- TORRADO, António, *O rececionista e outras peças para café-teatro*, Coimbra, Calendário, 2010.
- , *Gaby, a princesa*, prólogo do autor, Louvada, Jangada Teatro, 2010.

Peças originais em reedição

- FRANCISCO, Rodrigo, *Quarto minguante*, s.l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, 2010, 2ª ed.
- TORRADO, António, *Teatro às três pancadas (7 pequenas peças para pequenos elencos)*, Lisboa, Editorial Caminho, 2010, 2ª ed.



Traduções

- ARISTÓFANES, *Comédias* (vol. II: *As vespas / Paz / As aves / Lisístrata*), introd., trad. e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva e Carlos Martins de Jesus, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Clássicos, 2010.
- BARKER, Howard, *Os europeus / Lutas para amar*, trad. Francisco Frazão, Ribeirão / Porto, Húmus / Teatro Nacional São João, 2010.
- BRECHT, Bertolt, *A mãe*, trad. Yvette K. Centeno e Teresa Balté, s.l. [Viana do Castelo], Livros de Areia, 2010.
- BÜCHNER, Georg, *Woyzeck*, trad. e pref. João Barrento, Porto, Húmus - Teatro Nacional São João, Coleção Teatro Nacional São João, 2010.
- COPI, *As quatro gêmeas / A noite da dona Luciana / Uma visita inoportuna*, trad. António Barahona, Isabel Albes e Olinda Gil, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 49, 2010.
- CROUCH, Tim, *O autor*, trad. Francisco Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 51, 2010.
- CUNILLÉ, Lluïsa, *Barcelona, Mapa de sombras après moi, Le déluge*, trad. Ângelo Ferreira de Sousa, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 43, 2010.
- GENET, Jean, *As criadas / Alta vigilância*, trad. Luiza Neto Jorge e Jorge Silva Melo, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 42, Os Clássicos, 2010.
- , *A varanda*, trad. Armando Silva Carvalho, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 46, Os Clássicos, 2010.
- , *Os negros*, trad. Armando Silva Carvalho, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 50, Os Clássicos, 2010.
- GREIG, David, *Cantigas de uma noite de Verão (uma peça de amores e desamores) e outras peças*, trad. Pedro Marques, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 41, 2010.
- HARROWER, David, *Blackbird*, trad. Tiago Guedes, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2010.
- KLEIST, Heinrich Von, *O príncipe de Homburgo*, trad. e posfácio de Luisa Costa Gomes, revisão da trad. Teresa Seruya, Lisboa, Ática, Teatro, 2010.
- KOLVENBACH, John, *Num dia igual aos outros*, trad. Gonçalo Waddington, Marco Martins, Miguel Castro Caldas e Nuno Lopes, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2010.
- LESAGE, Alain-René, *Turcadedet. Comédia em cinco actos e em prosa*, trad. Luís Vasco, revisão da trad. Magda Bigotte de Figueiredo, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2010.
- LIDDELL, Angélica, *Cão morto em tinturaria: os fortes e outras peças*, trad. Joana Frazão e Raquel Marques, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 44, 2010.
- MUSSET, Alfred De, *Com o amor não se brinca*, trad. Magda Bigotte de Figueiredo, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2010.
- POMERANCE, Bernard, *O homem elefante*, trad. e epílogo de Miguel Castro Caldas, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2010.
- PUJOL, Susana, *Delfina. Uma paixão*, introd., estudo e trad. Ana Maria da Costa Toscano, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 2010.
- SÓFOCLES, *Rei Édipo*, versão de Jorge Silva Melo, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II / Bicho do Mato, 2010.
- STEPHENS, Simon, *Um precipício no mar / Punk rock*, trad. Hélia Correia e Joana Frazão, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 45, 2010.
- STOPPARD, Tom, *Agora a sério*, trad. Pedro Mexia, Lisboa, Tinta da China, 2010.
- VALENTIN, Karl, *A fanfarra e outros textos*, trad. Luiza Neto Jorge, Maria Adélia Silva Melo, Osório Mateus e Almeida Faria, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 48, Os Clássicos, 2010.
- WILDE, Oscar, *Uma mulher sem importância*, trad. Carla Morais Pires, revisão da trad. Gualter Cunha, Lisboa, Ática, Teatro, 2010.

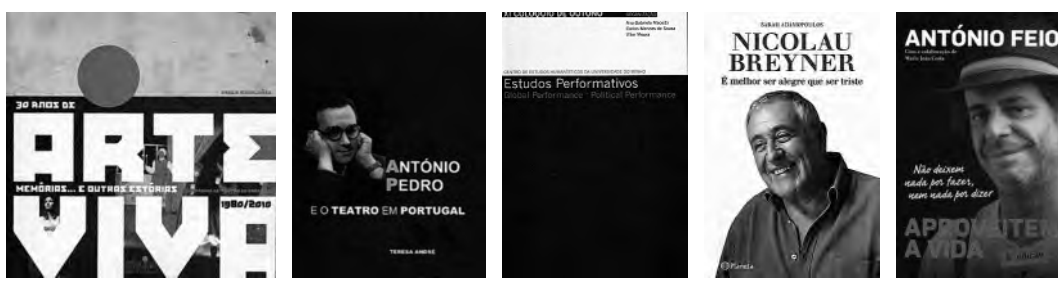


Traduções em reedição

- BECKETT, Samuel, *Dias felizes*, trad. Jaime Salazar Sampaio, Lisboa, Editorial Estampa, 2010, 4ª ed.
- ÉSQUILO, *Agamemnon, Coeforas, Euménides*, tradução, introdução e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos e Latinos, 2010, 6ª ed.
- SÓFOCLES, *Rei Édipo*, tradução, introdução e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos e Latinos, 2010, 7ª ed.

Estudos / Documentos

- AA.VV., *A República das artes: Teatro (Teatro: A República do teatro (1900-1926)*, por Maria Helena Seródio; *As músicas da República II: O ensino vocacional da música: uma miragem impossível*, por Rui Vieira Nery; *Alexandre Rey Colaço (1854-1928): sentimento mediterrânico e disciplina germânica*, por Rui Vieira Nery; *CD Alexandre Rey Colaço: Fados para piano*, com Afonso Malão ao piano), Lisboa, Tugaland Edições Multimédia, Centenário da República Portuguesa 1910-2010, 2010.
- ADAMOPOULOS, Sarah, *Nicolau Breyner: É melhor ser alegre do que ser triste*, Lisboa, Planeta, 2010.
- ANDRÉ, Teresa, *António Pedro e o teatro em Portugal*, prefácios de Luiz Francisco Rebello, Júlio Gago e Eugénia Vasques, Lisboa, s.e. [edição da autora], 2010.
- BORGES, Gabriela (org), *Nas margens: Ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais*, Lisboa, Editora Gradiva, Coleção Arte e Media, 2010.
- BRANCO, Salwa Castelo (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (vol.2: C-L; vol. 3: L-P), Lisboa, Temas & Debates, 2010.
- CARNEIRO, Luís Soares, *A estranheza da Estípite / The Strangeness of the Estípite. Marques da Silva e o(s) Teatro(s) de S. João / Marques da Silva and the S. João Theatre(s)*, trad. Anthony Kinnon, Porto, Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva, 2010.
- CASTRO, Vera, *O papel da segunda pele*, Lisboa, Athena, 2010.
- DANAN, Joseph, *O que é a dramaturgia?*, trad. Luís Varela, Évora, Editora Licorne, Teatro-Materiais 1, 2010.
- FEIO, António, *Aproveitem a vida. Não deixem nada por fazer, nem nada por dizer*, colaboração de Maria João Costa, Lisboa, D. Quixote, Livros d'Hoje, 2010.
- FLORINDO, João M. A., *Ester Leão: Uma actriz na República*, Gavião, Ramiro Leão, 2010.
- MACEDO, Ana Gabriela et al. (org.), *Estudos performativos: Global Performance, Political Performance*, V. Nova de Famalicão, Húmus, 2010.
- MOLINARI, Cesare, *História do teatro*, trad. Sandra Escobar, Lisboa, Edições 70, Arte e Comunicação, 2010.
- MONTEIRO, Paulo Filipe, *Drama e comunicação*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.
- MORAIS, Carlos, *O trímetro sofocliano: variações sobre um esquema*, pref. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, 2010.
- NAVARRO, António Rebordão, *Júlio Cardoso no palco da vida: 50 anos de teatro*, Porto, Seiva Trupe – Teatro Vivo, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2010.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Três espelhos. Uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Temas Portugueses, 2010.
- REIS, Luciano, *O grande livro do espectáculo. Personalidades artísticas. Séc. XX*, vol. I, pref. Duarte Ivo Cruz, Lisboa, Fonte da Palvra, 2010.
- ROCHA, Luzia, *Ópera & caricatura. O Teatro de São Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (vol. I e vol. II), Lisboa, Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, Coleção Estudos Musicológicos, 2010.
- SCHIAPPA, Bruno, *Fernando Arrabal: O paradoxo da teatralidade*, Lisboa, Coisas de Ler, 2010.
- VALVERDE, Isabel Maria de Cavadas, *Interfaces dança-tecnologia: um quadro teórico para a performance no domínio digital*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, 2010.
- VASQUES, Eugénia, *Para a história da encenação em Portugal: O difícil progresso do conceito de encenação no teatro*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 2010.



VAZ, Henrique Malheiro, *Prospecto Zero. A escola do teatro. Significado da instância de trabalho numa escola profissional artística: estudo de caso*, pref. José Alberto Correia, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, 2010.

Publicações periódicas

Cine Qua Non: Bilingual Arts Magazine | music dance theatre visual arts literature cinema, n.ºs 2 (Winter 2010) e 3 (Summer/Fall), dir. Ana Luísa Valdeira da Silva, Lisboa, Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.

Obscena: Revista de artes performativas, n.ºs 23 (Maio/Junho 2010), e 24 (Julho/Agosto 2010), dir. Tiago Bartolomeu Costa, Lisboa.

Sinais de cena, n.ºs 13 (Junho 2010) e 14 (Dezembro 2010), dir. Maria Helena Serôdio, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro & Centro de Estudos de Teatro, Húmus.

Adenda à lista publicada na *Sinais de cena* n.º 13 (2009)

ALLEN, Woody, *Infidelidades. Três peças em um acto*, trad. e notas de Helena Briga Nogueira e José Miguel Silva, Lisboa, Relógio d'Água, 2009. [tradução]

ARISTÓFANES, *As rãs*, tradução, introdução e notas de Américo da Costa Ramalho, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos e Latinos, 2009. [tradução]

Artistas Unidos: Revista, n.º 24 (Dezembro 2009), dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia. [publicação periódica]

CORREIA, Natália. *O progresso de Édipo. Poema dramático*, ed. e pref. Armando Nascimento Rosa, Amadora, CIAC/Escola Superior de Teatro e Cinema, 2009. [peça original]

—, *O mistério da cidade de Hic-Hec-Hoc*, Coimbra, Calendário, 2008. [peça original]

—, *O adorável homem das neves (mágica em 2 actos)*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, 5ª ed. [peça original em reedição]

—, *O homem sem sombra*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, 2ª ed. [peça original em reedição]

—, *Toca e foge ou A flauta sem mágica (em 2 actos)*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, 2ª ed. [peça original em reedição]

ÉSQUILO, *Persas*, tradução, introdução e notas de Manuel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos e Latinos, 2009, 3ª ed. [tradução em reedição]

ROSA, Armando Nascimento, *Não és Beckett não és nada ou Espera apócrifa reloaded. Uma paródia beckettiana*, Lisboa, Apenas Livros, Teatro no Cordel n.º 9, 2009. [peça original]

Setepalcos, n.º 6 (Dezembro 2009), dir. António Augusto Barros, Coimbra. [publicação periódica]

TORRADO, António, *Os Maias no Trindade*, Lisboa, Fundação INATEL, 2009. [peça original]

—, *Romeu loves Julieta*, Viana do Castelo, Câmara Municipal de Viana do Castelo – Biblioteca, 2009. [peça original]

VÁRZEAS, Maria Isabel de Oliveira, *A força da palavra no teatro de Sófocles: Entre retórica e política*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, 2009. [estudos / documentos]

Adenda à lista publicada na *Sinais de cena* n.º 11 (2008)

BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Gil Vicente*, Lisboa, Edições 70, Coleção Cãnone, 2008. [estudos / documentos]

BERNARDO, Firmino, *Memórias de uma vida para esquecer*, pref. Mário de Carvalho, Lisboa, Apenas Livros, Teatro no Cordel n.º 8, 2008. [peça original]

NORAS, José Augusto, *Cenas da Vida de um Cine-Teatro: o Teatro Rosa Damasceno de Santarém*, Lisboa, Apenas Livros, 2008. [estudos / documentos]

RAMOS, Ana Margarida / RECHOU, Blanca-Ana Roig / GOMES, José António (coord.), *Teatro para infância e juventude. Aproximações à literatura dramática*, s.l. [Porto], Deriva, 2008. [estudos / documentos]

SILVA, Sara Reis da / RODRIGUEZ, Marta Neira, *Do livro à cena*, s.l. [Porto], Deriva, 2008. [estudos / documentos]



Adenda à lista publicada na *Sinais de cena n.º 7 (2006)*

- TORRADO, António, *Xerazade não está só*, Santarém, Artemrede, 2008. [peça original]
- , *O mistério da cidade de Hic-Hec-Hoc*, Coimbra, Calendário, 2008. [peça original]
- , *O adorável homem das neves (Mágica em 2 actos)*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, 5ª ed. [peça original em reedição]
- , *O homem sem sombra*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, 2ª ed. [peça original em reedição]
- , *Toca e foge ou A flauta sem mágica (em 2 actos)*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, 2ª ed. [peça original em reedição]

- BECKETT, Samuel, *À espera de Godot. Uma tragicomédia em dois actos*, trad. José Maria Vieira Mendes, Lisboa, Livros Cotovia, Teatro, 2006, 3ª ed. [tradução em reedição]
- GUEDES, Maria Estela, *Ofício da trevas*, Lisboa, Apenas Livros, Teatro no Cordel n.º 2, 2006. [peça original]
- , *A Boba: Monólogo em três insónias e um despertador*, pref. Eugénia Vasques, Lisboa, Apenas Livros, Teatro no Cordel n.º 4, 2006. [peça original]
- LELLO, Rita, *A princesa do amor de sal*, Lisboa, Apenas Livros, Teatro no Cordel n.º 3, 2006. [peça original]
- TORRADO, António, *Salta para o saco*, Porto, Civilização, 2006. [peça original]

Adenda à lista publicada na *Sinais de cena n.º 9 (2007)*

- AA.VV., *O Altitudes e eu*, s.l. [Campo Benfeito - Gosende], Teatro Regional da Serra de Montemuro, 2007. [estudos / documentos]
- BARROS, Orlando Ferreira, *A elegia da Madre Seca. Teatro: Tetralogia da procriação, vol. 1*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, Cronos Teatro, 2007. [peça original]
- , *A simetria do útero. Teatro: Tetralogia da procriação, vol. 2*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, Cronos Teatro, 2007. [peça original]
- , *A remuneração das fêmeas. Teatro: Tetralogia da procriação, vol. 3*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, Cronos Teatro, 2007. [peça original]
- , *A estuporação de Maria. Teatro: Tetralogia da procriação, vol. 4*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, Cronos Teatro, 2007. [peça original]
- CASTRO, Jorge, *Auto das danações: Versalhada em um acto, que o tempo não está para desperdícios que não atem nem desatem*, Lisboa, Apenas Livros, Teatro no Cordel n.º 6, 2007. [peça original]
- FERREIRA, Raquel / FERREIRA, Maria / SILVA, Mariana / SOVERAL, Teresa / VIEIRA, Cristina, *O Barba azul: Ken Kills the Barbies*, Lisboa, Apenas Livros, Teatro no Cordel n.º 5, 2007. [peça original]
- LEIRADELLA, Cunha de, *O homem calado. Comédia de absurdo*, Lisboa, Apenas Livros, Teatro de Cordel, n.º 7, 2007. [peça original]
- TORRADO, António, *Era uma vez quatro*, Lisboa, Editorial Caminho, 2007. [peça original]

Adenda à lista publicada na *Sinais de cena n.º 3 (2004)*

- ARISTÓFANES, *Os cavaleiros*, tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva, Lisboa, Edições 70, Clássicos Gregos e Latinos, 2004. [tradução]
- LOPES, Teresa Rita, *As barbas de sua Senhoria. Peça para marionetas (ou actores que as imitem)*, Lisboa, Apenas Livros, Teatro no Cordel, n.º 1, 2004, 2ª e 3ª ed. [peça original em reedição]
- MEDINA, Vítor, *Sociedade de Instrução Tavadense. Cem anos: 1904-2004 ao serviço do povo... e caminhando*, coord. José Augusto Cardoso Bernardes, s.l. [Figueira da Foz], s.e. [Sociedade de Instrução Tavadense], 2004. [estudos / documentos]

Adenda à lista publicada na *Sinais de cena n.º 1 (2003)*

- LOPES, Teresa Rita, *As barbas de sua Senhoria. Peça para marionetas (ou actores que as imitem)*, Lisboa, Apenas Livros, Teatro no Cordel n.º 1, 2003. [peça original]
- TORRADO, António, *Doze de Inglaterra seguido de O guarda-vento (2 peças em 1 acto)*, Lisboa, Editorial Caminho, 2003, 2ª ed. [peça original em reedição]

O *Archivo theatral*

Uma coleção de teatro francês

Ana Clara Santos

ARCHIVO THEATRAL.

TRINTA ANOS,

OU

A VIDA DE UM JOGADOR.

DRAMA EM 3 ÉPOCHAS, E 6 QUADROS,

De *M. M. Victor Ducange e Dinault.*

ACTORES DA 1.ª ÉPOCHA.

Sa. DE GERMANY, velho freguês e doutor. — *Sr. Matta.*
 GEORGE DE GERMANY (jogador), filho do precedente, de idade de 25 annos. — *Ephraim.*
 WARNER, cavalheiro d'indústria, amigo de George, de idade de 26 annos. — *Ventura.*
 BERMONT, negociante, tio de Amelia, de idade de 45 annos. — *Fidanza.*
 RODOLFO, de idade de 22 annos. — *Con. Nez.*
 M. MAGISTRADO. — *Theodorico Junior.*
 UM OFFICIAL. — *Idem.*
 ALENTIM, criado do Senhor de Germany.

A 1.ª Época passa-se em 1780. — A scena figura-se em Paris, primeiro em uma Casa de Jogo, e depois em Casa do Senhor de Germany.

ÉPOCHA PRIMEIRA.

QUADRO PRIMEIRO.

O Theatro representa diversas Salas esclarecidas, e proximas umas das outras. Observa-se na do fundo uma grande mesa de jogo, em torno da qual se apinhão uns multipllos de jogadores. — O presente está trazo, e unicamente mobilado com bancos e cadeiras. — É muita polia.

SCENA I.
 (Alguns musculos, magnificamente vestidos, e com suas violas nas mãos, conversam sobre a lercção.)

ILIRIETTA, GENNARO, vestido de Capitão, D. APOSTOLO GAZELLA, MAFIO ORSINI, ASCANIO, PETRUCCI, OLOPERNO VITELLOZZO, e JEPPO LIVERETTO.

Olhor. Com effeito, vivemos em uma

Época, em que se praticam tantas atrocidades, que fazem esquecer a de que me fallaes; mas no verdade, jámas houve um evento mais sinistro e mysterico.

Ast. Foi uma obra tenebrosa, feita por homens fogabrosos.

Jep. Eu, meus Senhores, estou trem ao isle de toda isso. Soube por meu primo o Embaixadissimo Cardinal Carriate, que foi mais bem informado que ninguém.

— Vos sabeis que o Cardinal Carriate teve uma violenta disputa com o Cardinal Hario a respeito da guerra contra Carlos VIII de França?

5

ARCHIVO THEATRAL.

LUCRECIA BORGIA.

DRAMA DIVIDIDO EM 3 ACTOS

De *Mr. Victor Hugo.*

ACTORES.

LUCRECIA BORGIA. = *Sr.ª C. Tallero.*
 D. AFFONSO D'ESTE. = *Sr. Dias.*
 GENNARO. = *Ephraim.*
 GUBETTA. = *Ventura.*
 MAFIO ORSINI. = *Van. Nez.*
 JEPPO LIVERETTO. = *J. Manoel.*
 D. APOSTOLO GAZELLA. = *Matta.*
 ASCANIO PETRUCCI. = *Sargetas.*
 VENES. = *Ferrara = 15...*

OLOPERNO VITELLOZZO. = *Sr.ª Meirillas.*
 RUSTIGHELLO. = *Lisboa.*
 ASTOLFO. = *Costa.*
 A PRINCEZA NEGRONI. = *Sr.ª M. de Luz.*
 UM PORTEIRO. = *Sr.ª Francisca.*
 FRADA. = *Simplicio.* = *CAVALOS = SOLDADOS.*

ACTO PRIMEIRO.

Apponta sobre Affanta.

PARTE PRIMEIRA.

Um terraco do Palacio Barbarigo em Veneza. Trata-se de um festejo nocturno. Alguns mascarados atravessam momentaneamente o theatro. De ambos os lados se vê o Palacio illuminado; e se ouvem varias diferentes instrumentos musicos. O theatro está cheio de sombra e de ventura. No fundo em um declive se repuzta o canal de la Zuccho, sobre o qual se observa passar algumas gondolas, carregadas de mascarados e de musica. Cada uma dessas gondolas atravessa o fundo do theatro fazendo ouvir uma symphonia, ora triste, ora alegre, que se extingue a proporção que se afasta. Descobrem-se no fundo Veneza e a claridade do dia.

5

1 Acerca desta realidade cultural singular já Luiz Francisco Rebello fez referência no número inaugural desta revista: "Jornais e revistas de teatro em Portugal", *Sinais de cena*, n.º 1, 2004, pp. 69-71.

As coleções de teatro estrangeiro constituem, no nosso entender, um fenómeno relevante da realidade cultural oitocentista que a critica actual não pode menosprezar. Coleções como o *Archivo theatral* ou *Collecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francez*, publicada em língua portuguesa entre 1838 e 1845, favoreceram a circulação de peças e autores do repertório teatral parisiense e estabeleceram, por si só, uma ponte entre teatro representado e teatro lido. Numa época em que se toma consciência da situação de decadência da cultura nacional e da necessidade de implementação de reformas profundas a nível das estruturas artísticas e educativas, a dinamização do sector editorial ligado à prática teatral não podia ser esquecido. Ele constituía certamente uma mais-valia para a reforma do teatro nacional e do gosto do público que se pretendia instituir no país, aproximando Portugal, a nível cultural, dos países mais desenvolvidos da Europa. Tal reforma passaria necessariamente pela importação de modelos estrangeiros vigentes nos países vizinhos e determinaria o papel relevante dado à prática da tradução e à figura do tradutor.

O repertório teatral e as coleções de teatro francês Estas premissas lançavam uma nova sensibilidade dramática que colidia com a necessidade da continuação da reforma do teatro nacional desencadeada, como se sabe, pelo próprio Garrett. A todos estes factores acrescem as transformações no campo da edição e da imprensa emanadas da revolução romântica. A tomada de consciência do papel reformador da educação e da difusão de ideias, sinónimo de civilização, conduz, por um lado, à circulação de revistas e jornais favorecendo a circulação das novas ideias que tinham como epicentro a cidade de Paris e, por outro, à criação e multiplicação de revistas de teatro com correspondentes no estrangeiro¹. O predomínio da presença francesa no campo cultural português acentua-se com o desenvolvimento da indústria livreira que acolhe no solo nacional a implantação de livrarias francesas (Chardron, Bertrand, Rolland, entre outras) e a difusão de várias coleções empenhadas em dar a conhecer peças da dramaturgia francesa como é o caso da coleção do *Archivo theatral*. O ano de 1838, ano em que se sai o primeiro número da coleção, não constitui, no entanto,

Ana Clara Santos é professora na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, especialista do teatro francês do séc. XVII e da sua recepção em Portugal. É co-autora (com Ana Isabel Vasconcelos) do livro *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

² Com efeito, pode ler-se o seguinte, na nota de abertura do primeiro tomo do *Theatro estrangeiro* dedicado à tradução do *Cid* de Corneille: "As Nações mais cultas da Europa, as mais católicas consentiram sempre que corresse as Peças Cómicas e Trágicas, porque são estes géneros de escritos capazes de refrear as desordenadas paixões dos homens [...] E com efeito tendo na minha ideia, há muito tempo, estes documentos, mandei traduzir as melhores peças trágicas e cómicas dos mais afamados Autores Franceses e Italianos com o título *Teatro Estrangeiro*, para esta nação ter com que o Povo se entretinha em coisa de que possa tirar utilidade, imitando as Nações cultas da Europa, que todas têm Coleções de Escritos teatrais".

³ Os dois volumes do *Repertório teatral na Lisboa oitocentista* (Santos / Vasconcelos 2007, 2011) dão conta não só da actividade efervescente desta companhia teatral francesa, mas sobretudo do impacto do repertório por ela representado — posteriormente traduzido em língua portuguesa — sobre as companhias teatrais nacionais.

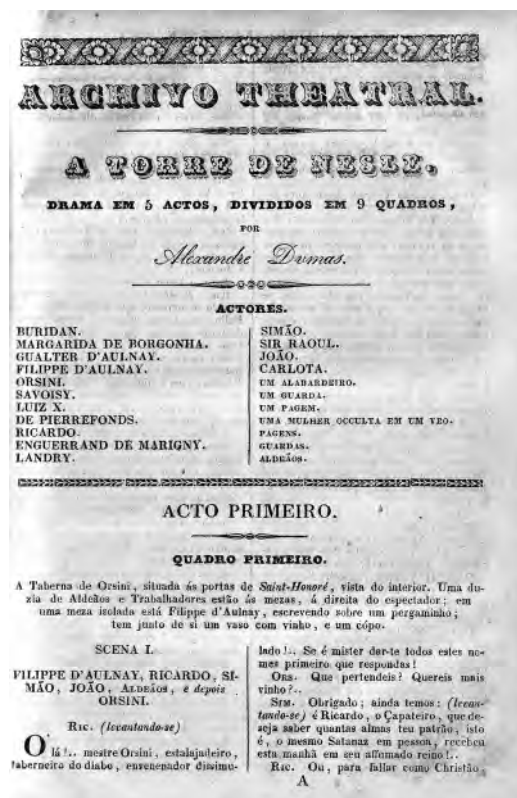
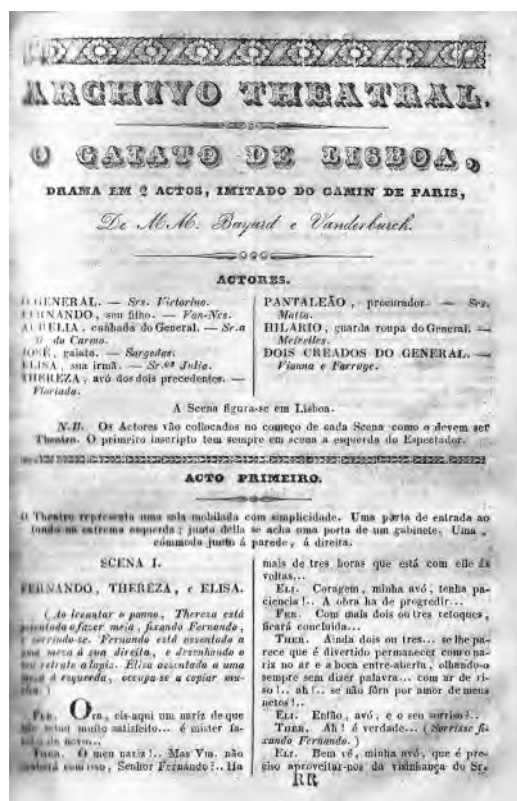
⁴ É de salientar que várias peças desta colecção continuaram a ser reeditadas por outras editoras ao longo da segunda metade do século.

o primeiro marco na história da tradução teatral portuguesa sob a hegemonia francesa. Com efeito, a iniciativa não é inédita, uma vez que as últimas décadas do século anterior tinham já lançado o mote, em nome dos princípios provindos de Aristóteles e de Cícero, da moral e da correcção dos costumes, graças à circulação do *Theatro estrangeiro* e da *Colecção de tragédias traduzidas do francês*, numa missão edificante que tinha a pretensão de colocar Portugal ao nível das nações mais cultas da Europa².

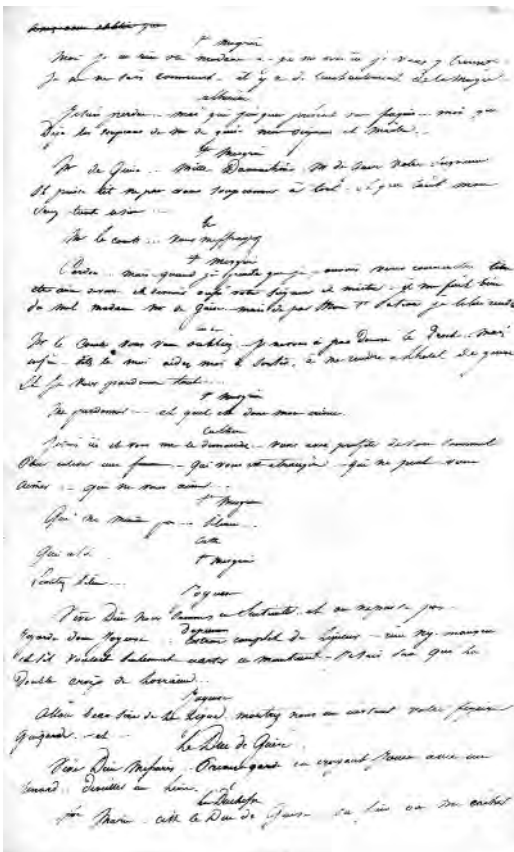
Mas se a iniciativa não é inédita, ela constitui, no entanto, uma experiência cultural singular no nosso país com grandes repercussões no campo teatral oitocentista. Durante cerca de 2 anos e 4 meses, a sociedade lisboeta acorria ao agora apelidado *Theatro Francez* para assistir, em língua francesa, às representações das peças do repertório de uma companhia vinda de Paris, deixando-se seduzir, sobretudo, pela novidade do drama romântico, do melodrama e do *vaudeville* importado dos palcos dos teatros de *boulevard*. Nestas condições, era legítimo que se preservasse, no mundo editorial, aquilo que tinha sido o impulso dado no mundo do espectáculo³. Poucos meses após a saída definitiva da companhia francesa de Portugal, a "sociedade para a publicação de bons dramas", criada para o efeito, edita as traduções das peças que tinham sido, na sua grande maioria, representadas em língua francesa e em língua portuguesa nos palcos do teatros da Rua dos Condes e do Salitre. Trata-se de um vasto projecto editorial contido numa publicação periódica que consegue manter a regularidade de lançamento de uma tradução por mês, sendo que, normalmente, nos meses de Verão (Junho, Julho), Outono e Inverno (Outubro, Novembro, Dezembro) se publicavam números duplos que continham duas peças. Durante o espaço de oito anos (1838-1845), a editora dá à estampa mais de uma centena de peças traduzidas⁴.

O tomo 1, lançado em 1838, revela uma das prioridades do editor, ou seja, a divulgação do repertório romântico francês através da tradução de peças representativas da dramaturgia de Alexandre Dumas e de Victor Hugo.

A publicação da *Torre de Nesle*, no mês de Janeiro, lança o mote. A escolha não é portanto fortuita porque, para além da vocação estética e dramática evidentes, o primeiro número deveria constituir uma viragem relativamente à tradição. À tragédia substitui-se o drama novo. Ao velho repertório do Salitre, impõe-se um dos maiores êxitos do novo repertório do Condes. Assim, durante os primeiros tempos de publicação, editam-se os dramas de Alexandre Dumas (*A Torre de Nesle*, *Ricardo Darlington*, *Catarina Howard*) e de Victor Hugo (*Lucrécia Borgia*) anteriormente traduzidos para a companhia portuguesa do Teatro da Rua dos Condes pelo Conde de Farrobo, João Baptista Ferreira e Luís José Baiardo. Ao lado dos dramas românticos, dá-se prioridade, posteriormente, aos grandes sucessos de palco do teatro de *boulevard* do Teatro da Porte de Saint-Martin, do teatro das *variétés* e



do teatro do *Gymnase Dramatique*, anteriormente levados à cena no Teatro da Rua dos Condes e no Teatro do Salitre. Para tal, multiplicam-se as traduções de autores consagrados na cena parisiense da actualidade como Scribe (*O urso e o pachá*, *Um erro*, *O barão de Trenck*, *Estela ou o pai e a filha*, *O copo de água*, *Bertrand e Raton ou a arte de conspirar*), Mélesville (*Os desafios*, *A câmara*



ardente, ou a marquesa de Brinvilliers, Miguel Perrin), Halévy (*O cabrito montês, ou o rendeiro inglês, O duelo no 3º andar, Os sete infantes de Lara*), Ducange (*Trinta anos, ou a vida de um jogador, Há 16 anos, ou os incendiários, Lisbeth ou a filha do lavrador*), Pixérécourt (*Latude ou trinta e cinco anos de cativo, Polder ou o carrasco de Amsterdão, O peregrino branco, ou os meninos da aldeia*),

Bayard (*O gaiato de Lisboa*), Delavigne (*D. João de Áustria*), Duvert, Lauzanne (*Prospero e Vicente*) e Bouchardy (*O sineiro de S. Paulo*).

Os anos 40, por sua vez, instauram três grandes linhas editoriais. A primeira consiste em fortificar o gosto pela dramaturgia de Alexandre Dumas com a tradução de *D. João de Marañã, ou a queda de um anjo, O capitão Paulo e Halifax*. A esta estratégia acresce a vontade de retomar os grandes sucessos de plateia dos anos 30 alcançados pela companhia francesa de Émile Doux, principalmente com as traduções de *A família de Moranval* (Lafont), *A duquesa de La Vaubalière* (Rougemont, Simonnin), *O aldeão pervertido, ou 15 anos de Paris* (Théaulon), *O pobre Jacques* (Cogniard), *Um duelo no tempo do cardeal de Richelieu* (Lockroy, Badon), *O meu amigo Grandet* (Ancelot, Camberousse), *O homem pardo* (Daubigny, Pujol).

Finalmente, era imperioso acompanhar o movimento da cena parisiense da altura e dar a conhecer ao público lisboeta o repertório de teatros tão importantes como o teatro da Gaîté, o teatro da Porte de Saint-Martin e o teatro do Odéon, através de traduções como *O último dia de Veneza* (Pujol, Fouché), *O terremoto das Antilhas* (Denney), *O pacto de fome* (Foucher), *Magdalena* (Bourgeois, Albert), *O tribuno de Palermo* (Latour Saint-Ybars).

É notório este empreendimento por parte desta sociedade em colaboração com a Tipografia Carvalhense, símbolo de uma vontade manifesta de atingir, através da publicação de uma colecção teatral, um público mais vasto, funcionando a tradução como veículo de edificação do modelo estrangeiro.

Tradução vs criação nacional

Numerosas foram as vozes que se fizeram eco desta perda de identidade face à invasão da tradução que limitava, no entender de alguns, a criação original em língua portuguesa⁵. A luta travada na imprensa da época que

<
Alexandre Dumas:
caricatura por Alfred de
Musset (cc. 1850),
Bibliothèque Nationale de
France / Arts du Spectacle.

Manuscrito autógrafo de
Alexandre Dumas,
Bibliothèque de l'Institut
de France / Comédie
Française, Fev. 1829.

<
⁵ "As mãos cheias estão
por ai derramadas
maldições, os anjos de asas
brancas, os rochedos em
brasa, os demónios, toda a
mais ferramenta dramática
usada hoje no teatro, e que
não sabemos de onde veio,
pois que, sendo evidente
que os nossos escritores
principiantes buscam imitar
os grandes dramaturgos
franceses, é certo que
raramente acharão lá essa
linguagem oca e falsa, que
só pode servir para
disfarçar a falta de afectos
e pensamentos; Victor
Hugo e Dumas não
precisam, nem usam de
tais meios, e para citarmos
da casa, já que cá temos
exemplo, que esses noveis
vejam se nos dramas do
nosso primeiro escritor
dramático, se no *Auto de
Gil Vicente* ou no *Alfageme*
há essa linguagem de
cortiça e europel, há essas
expressões turgidas e
descomuns, que fazem
arripiar o senso comum,
e que ofendem a verdade
e a natureza" (Braga 1892:
93-94).

>
 Retrato de René-Charles
 Guilbert de Pixérécourt,
 óleo sobre tela, sec. XIX,
 Nancy, Musée Historique
 Lorrain.



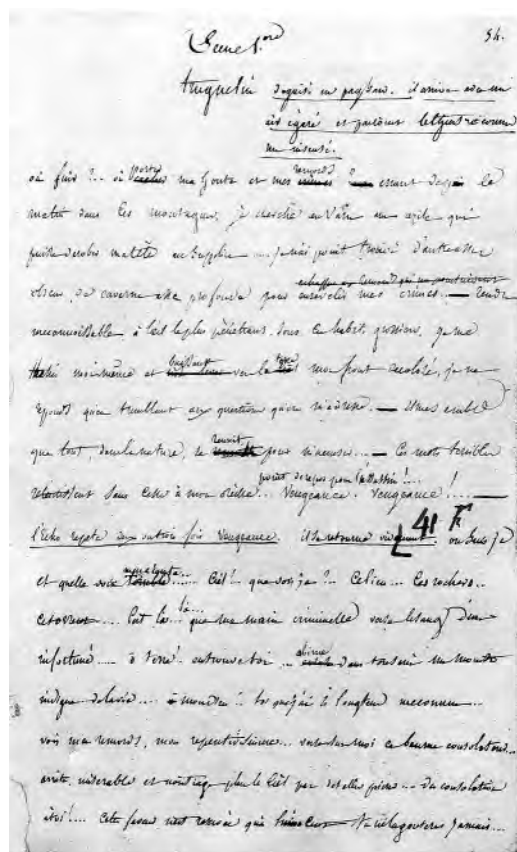
>
 Manuscrito autógrafo de
 René-Charles Guilbert de
 Pixérécourt, Nancy, Musée
 Historique Lorrain /
 Théâtre de l'Ambigu-
 comique, 1800.

opôs, a partir de 28 de Junho de 1838, o jornal *O Desenjoativo theatral*, partidário do teatro do Salitre e da criação dramática nacional, ao jornal *Athalaia nacional dos theatros*, defensor do modelo teatral francês e de "Emile Doux que levantou o teatro do pó em que jazia"⁶ é disso exemplo. Mas a revolução cultural que autorizava e legitimava, de alguma maneira, a prática da tradução teatral estava em marcha. A presença maciça de traduções do repertório teatral francês ao lado da ínfima produção dramática nacional era notória ao longo de Oitocentos, sobretudo na segunda metade do mesmo, como reconhece Sousa Bastos no seu *Dicionário de teatro português*:

O nosso theatro está cheio de *traduções* de peças de todos os géneros. O theatro francez é principalmente a fonte inexgotavel a que recorrem os nossos *traductores* [...] Muitas peças estrangeiras teem cahido entre nós pelas pessimas *traduções* que d'ellas fazem. Todavia o que é certo, é que o nosso publico é muito menos indulgente para as peças originaes do que para as *traduzidas*. Em cada epocha theatral, termo medio, representam-se nos theatros de Lisboa, vinte peças originaes e não menos de cem *traduções*! (Bastos 1994 [1908]: 147-147).

Este fenómeno cultural não podia deixar indiferentes aqueles que aspiravam à concretização da entrada de Portugal no "coro geral da civilização" e no "movimento artístico e científico da Europa", como afirma Alexandre Herculano:

Estamos em Portugal em uma posição pouco vantajosa para a nossa litteratura: nem tão isolados dos outros, que todos entrados em nós mesmos e nas coisas sejamos originaes á força de nacionalidade, nem tão em contacto com o movimento artistico e científico da Europa, que a tempo e compasso, entremos nas grandes harmonias do côro geral da civilisação, que de toda a parte se alevanta. Ouvimos fallar de longe no que vae pelo mundo, e como tafules da provincia imitamos ás cegas, exageramos quanto é moda na capital, sem vermos primeiro se nos fica bem a moda (Herculano 1875: 67).

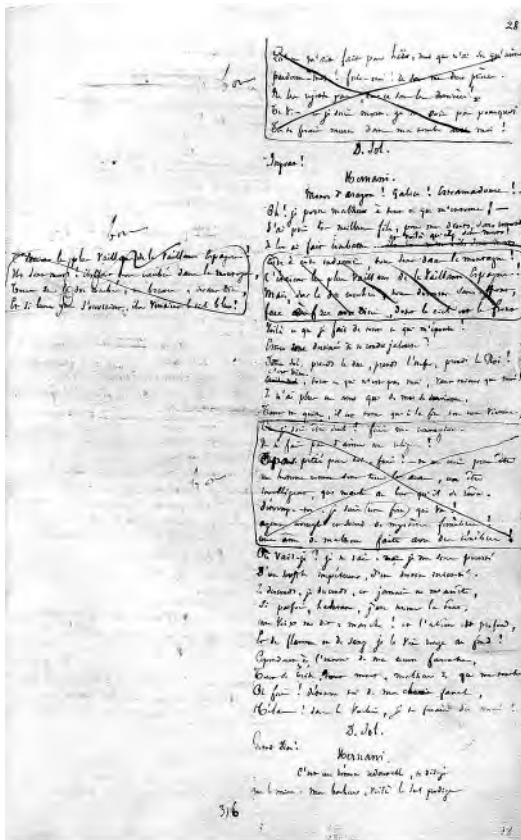


Na mesma perspectiva, esta suposta imitação às cegas do modelo estrangeiro francês contribuía apenas para moldar o gosto do público e impedi-lo de entender os originais portugueses. A distância era, portanto, cada vez maior entre uma produção teatral nacional enraizada nos modelos tradicionais e uma importação do modelo estrangeiro susceptível de propiciar, na esperança de muitos, a tão desejada viragem do panorama teatral

⁶ *Athalaia nacional do theatros*, 28.6.1838.



<
Victor Hugo: miniatura por Jean Alaux, óleo sobre papel cartonado, oferecido por Victor Hugo a Juliette Drouet, 1834, Paris, Musée Victor Hugo.



Pelo que respeita à tradução destas peças e ao francês macarrónico e língua de preto, que o sr. Herculano notou nelas, pedimos-lhe que se recorde bem, e verá que nem todas merecem a gracinha: algumas ha, principalmente as que foram traduzidas no princípio da empresa, que não estão bem apuradas, mas o Theatro ainda não tinha o seu *répertoire* e por isso era necessario trabalhar depressa, porque uma peça não podia ir á scena mais de 3 ou 4 vezes (Ferreira 1838: 22).

Novos desafios para a crítica

Foi, como sabemos, o contacto mantido com a cultura europeia por parte da intelectualidade lusa oitocentista que abriu definitivamente as portas do teatro português à importação de uma cultura estrangeira, maioritariamente de origem francesa. Tal facto conduz, porém, certos autores, nomeadamente o próprio Garrett, a clamarem a condenação da tradução, essa "estocada de morte que nos jogaram os estrangeiros" (Garrett 1984: 38), que conduziu os palcos portugueses a legitimarem as "migalhas que mendigamos a estrangeiros pelo triste meio das traduções" (*Ibidem*: 19). No entanto, não restam dúvidas de que a tradução moldou a paisagem cultural e artística portuguesa. Não restam dúvidas de que Portugal, à imagem de outros países da Europa, não escapa, por esta via de importação de modelos estrangeiros, aos ventos renovadores que sopram de Paris em matéria teatral. Na tentativa de renovação do teatro nacional, quer a nível da edição, quer a nível da realização de espectáculos, à tradução é dado um papel de relevo acentuando a sua função e atenuando a distinção entre texto traduzido e texto original num processo de legitimação e institucionalização da obra traduzida⁷. A tradução da dramaturgia francesa, aliada ao crescente impulso no mundo da edição, serve, assim, projectos conjuntos de divulgação ao serviço de uma escola ou de uma estética teatral ou simplesmente de solidificação de uma prática inicialmente promovida nos palcos.

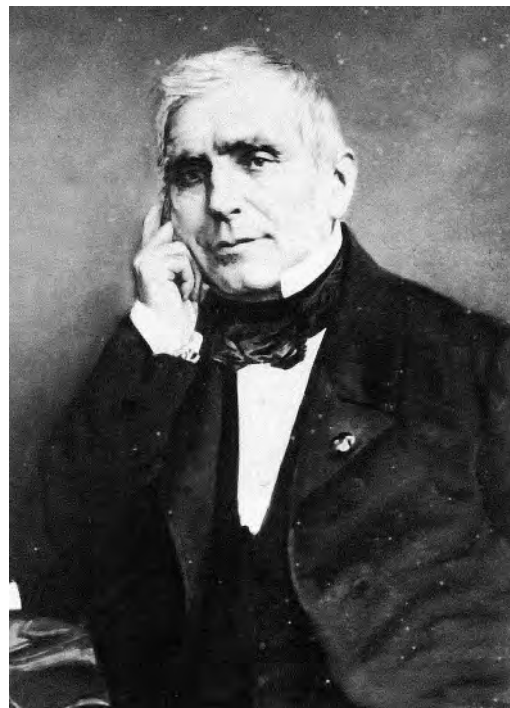
Em 1875, podia ler-se numa revista teatral portuguesa:

português. O papel dos próprios agentes da tradução não pode, neste processo, ser descurado apesar de continuar a ser, por razões múltiplas, pouco estudado pela crítica e pela história do teatro português. João Baptista Ferreira, um dos tradutores mais influentes nesta matéria, coloca, desde logo, o problema da singularidade da tradução teatral intimamente ligada à dinâmica do palco oitocentista da primeira metade do século:

<
Manuscrito autógrafa, Comédie Française / Comédie Française, 25 de Fevereiro de 1830.

⁷ É preciso notar que era prática corrente da época omitir o nome do tradutor e, no caso da coleção do *Archivo theatral*, se no início se indicava o nome do autor francês, rapidamente essa prática desaparece constando apenas da publicação o título da tradução.

>
Eugène Scribe, fotografia
Nadar, cc. 1855-1860,
Bibliothèque Nationale de
France / Estampes.



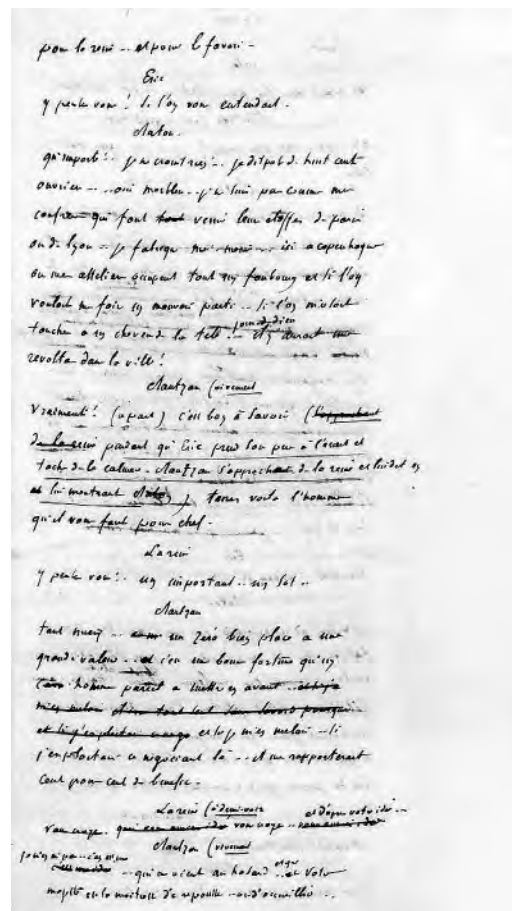
>
Manuscrito autógrafo de
Eugène Scribe, 1833,
Bibliothèque Nationale de
France / Arts du Spectacle,
Collection Rondel /
Comédie Française, 14 de
Novembro de 1833.

Hoje, como antes, o nosso theatro sustenta-se apenas de traduções e imitações do francez, d'isto lhe vem o seu viver ephemero, sem interesse para o presente, sem gloria para o futuro, sem rasto na historia da nossa litteratura. (*Herculano*, 1875: 67).

Ao canonizar o estudo das dramaturgias dominantes, a História do Teatro pôs à margem do seu campo de estudo, durante décadas, uma série de fenómenos culturais e artísticos periféricos intimamente ligados à prática da tradução. Não terá chegado o momento de encarar estes textos de forma diferente e de ter em conta a sua proliferação para a reapreciação do teatro português e do seu estudo para um melhor entendimento da dramaturgia e do gosto do público?

Referências bibliográficas

- Archivo theatral* ou *Colleção selecta dos mais modernos dramas do Teatro Francez* (1838-1845), Lisboa, Typ. Carvalhense.
- Athalaia nacional dos theatros*, 1838 (n.º 1, 28 de Junho).
- BASTOS, Sousa (1994), *Dicionário de teatro português* [1908], Coimbra, Minerva (edição facsimilada).
- BRAGA, Teófilo (1872), *História do teatro português*, vol. 3, Porto, Imprensa Portuguesa.
- (1892), *As modernas ideias na literatura portuguesa*, Porto, Livraria Internacional Ernesto Chadron.
- CASTILHO, António Feliciano de, *Teatro de Molière*. Primeira tentativa. *Tartufo*, comédia vertida livremente e accomodada ao portuguez, seguida de um Parecer pelo ill.^{mo} ex.^{mo} Sr. José da Silva Mendes Leal, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1870.
- Desenjoativo theatral, jornal recreativo e moral* (0), 1838.
- FERREIRA, João Baptista (1838), "Motim theatral", *Atalaia nacional dos theatros*, n.º 6, pp. 21-22.
- GARRETT, Almeida (1984), *Obras completas*, vol.4, Lisboa, Círculo de Leitores.
- HERCULANO, Alexandre (1875), *Platea, folha quinzenal, primeiro ano*.
- REBELLO, Luiz Francisco (2004), "Jornais e revistas de teatro em Portugal", *Sinais de cena*, n.º 1, pp. 69-71.



- SANTOS, Ana Clara / VASCONCELOS, Ana Isabel (2007), *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2011), *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Theatro estrangeiro* (1787-1805), Lisboa, Rolland.



OFICINAS

(A) MOSTRA

TEATRO

ODISSEIA

COLÓQUIO MÚSICA

DIA MUNDIAL DO TEATRO

PORTOS

TEATRO DO MUNDO

Image: David Rumsey Map Collection, www.davidrumsey.com, design: Joana Monteiro



Presidente honorário	Luiz Francisco Rebelo
Direcção	Maria Helena Seródio João Carneiro Rui Pina Coelho
Assembleia Geral	Alexandra Moreira da Silva Sebastiana Fadda
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Mónica Guerreiro Constança Carvalho Homem
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 **16** e **17** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Dezembro de 2011 e Junho de 2012), 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: