

# Sinais de cena 16

Dezembro de 2011



Centro de Estudos de Teatro



# Sinais de cena

N.º 16, Dezembro de 2011

<b>Propriedade</b>	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
<b>Membro co-fundador da revista</b>	Paulo Eduardo Carvalho
<b>Direcção</b>	Maria Helena Seródio
<b>Conselho redactorial</b>	Fernando Matos Oliveira, João Carneiro, Miguel Falcão, Mónica Guerreiro, Rita Martins, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda
<b>Conselho consultivo</b>	Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan António Hormigón, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Michel Vaïs, Nikolai Pesoschinsky
<b>Colaboraram neste número</b>	Alexandra Moreira da Silva, Ana Campos, Ana Isabel Vasconcelos, Ana Raquel Fernandes, António Branco, Arthur E. A. Belloni, Carl Djerassi, Cecília Ferreira, Christine Zurbach, Constança Carvalho Homem, David Luís Casimiro, Emília Costa, Eva-Sabine Zehelein, Filomena Louro, Francesca Rayner, Inês Lago, Isabel Aleixo, João Pedro Vaz, José Alves de Carvalho, Luís Soares Carneiro, Luiz Carlos Oliveira, Maria Helena Seródio, Mário Montenegro, Marta Bonito Cunha, Teresa Faria, Rita Martins, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Susana Chicó
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores
<b>Concepção gráfica</b>	Fuselog - Gabinete de Design, Lda.   <a href="mailto:fuselog@fuselog.com">fuselog@fuselog.com</a>
<b>Direcção, Redacção e Assinaturas</b>	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31   1069 - 153 Lisboa <a href="http://www.apcteatro.org">www.apcteatro.org</a>  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 <a href="mailto:estudos.teatro@fl.ul.pt">estudos.teatro@fl.ul.pt</a>   <a href="http://www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm">www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm</a>
<b>Edição</b>	Edições Húmus
<b>Impressão</b>	Papelmunde, SMG, Lda.
<b>Periodicidade</b>	Semestral
<b>Preço</b>	12,00 €
<b>Depósito Legal</b>	216923/04
<b>Tiragem</b>	500 exemplares
<b>ISSN</b>	1646-0715
<b>Apoios</b>	<b>FCT</b> Fundação para a Ciência e a Tecnologia MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR



# Índice

## Editorial

sete | As crónicas breves de um tempo | Maria Helena Seródio

## Dossiê temático

onze | Como pode o teatro contribuir para a ciência e vice-versa? | Carl Djerassi

dezassete | Ciência e teatro: A situação presente | Eva-Sabine Zehelein

vinte e quatro | O que torna Darwin dramático? | Mário Montenegro

## Portefólio

trinta e três | A metamorfose das paisagens: As Comédias do Minho | João Pedro Vaz

## Na primeira pessoa

quarenta e três | Fernando Gomes:  
Do "Pátio da Teatra" ao Teatro Nacional de São Carlos | Teresa Faria  
Rita Martins

## Em rede

sessenta e três | Social e em rede | Isabel Aleixo

## Estudos aplicados

sessenta e cinco | Joaquim Benite: Interrogações postas ao mundo, à vida e à arte | Maria Helena Seródio

setenta e dois | Da *suspeição* à *suspensão*:  
O enfraquecimento do sujeito no contexto da cena teatral contemporânea | Arthur E. A. Belloni

setenta e sete | Deleuze, Bene e o projecto de um teatro menor | Inês Lago

oitenta e um | Para uma reinterpretação do "teatro pobre":  
A experiência d' A Peste – Associação de Pesquisa Teatral | António Branco

## Notícias de fora

oitenta e cinco | Festival Teatro a Corte: Experiências e gestos | Rita Martins

oitenta e nove | Catástrofe conversada | Constança Carvalho Homem

### **Passos em volta**

noventa e um	Um grande Auto numa pequena aldeia transmontana	David Luís Casimiro
noventa e cinco	Escrever na paisagem: Em italiano	Sebastiana Fadda
cento e quatro	Da fragilidade dos objectos e dos seres segundo João Paulo Seara Cardoso	Christine Zurbach
cento e sete	Da nossa necessidade de imagens	Emília Costa
cento e dez	Cartografias políticas: <i>Atlas</i> de Ana Borralho e João Galante	Francesca Rayner

### **Leituras**

cento e treze	A memória do teatro para além das comemorações	Ana Isabel Vasconcelos
cento e dezasseis	O género está em cena: A generosidade da partilha crítica e da disseminação da teoria	Filomena Louro

### **Arquivo solto**

cento e dezanove	Vestígios, permanências e continuidades	Luís Soares Carneiro
------------------	---	----------------------

# As crónicas breves de um tempo

Maria Helena Seródio

Em tempos que já lá vão – uns bons 410 anos – e em escrita inspirada, William Shakespeare designou um papel cultural para os actores: eles são, pela voz de Hamlet, “os modelos e as breves crónicas do tempo”, razão pela qual aconselhava Polónio a recebê-los e instalá-los bem, até porque, advertia o príncipe, “antes tenhas um mau epitáfio depois de morto do que seres acusado por eles enquanto vives” (*Hamlet*, II, 2, 527).

Hoje há outras razões a justificarem o respeito pelos actores e por todos os que colaboram nessa arte colectiva de “desdobrar” – em cena e perante o público – esse mapa simbólico que o espectáculo de teatro oferece. E de o fazerem de uma forma muitas vezes inspirada, emotiva ou de inquieta interrogação posta à vida e ao mundo. Mas para afirmar ou negar esta evidência é necessário ir ao teatro e reflectir sobre a significação e valor de cada espectáculo que vemos.

É evidente que nem todos os que hoje escrevem para os jornais vão ao teatro, leram Shakespeare ou se interessam verdadeiramente por coisas da cultura. Terão o seu nicho de interesse e saber, como é óbvio, mas alguns deles, desastrosamente, gostam ainda assim de falar – mal – de tudo, requintando-se sobretudo na maledicência quando se trata de teatro. Recordemos que foi, no passado, a Igreja – católica, mas, sobretudo, a protestante – a invectivar o teatro, será depois a censura política ou os interesses filisteus, e muitas vezes é simplesmente a incultura, o desinteresse ou os preconceitos sociais e culturais a fazê-lo.

Recordo, aliás, um crítico francês dos finais do séc. XIX – Francisque Sarcey – que, já velho e retido em casa por razões de (falta de) saúde, continuava a publicar indefectivelmente críticas aos espectáculos que se iam estreando. E quando instado a responder como era possível fazê-lo (imaginamos a indignação de quem assim o interpelava...), respondeu serenamente: conhecia bem as peças (ou poderia sempre lê-las na quietude da sua casa), conhecia bem os actores e encenadores, pelo que não era difícil imaginar como se sairiam em cena, e acima de tudo, a situação trazia-lhe uma vantagem acrescida: não se deixaria influenciar pelo espectáculo.

Deve ser, então, por razões tão sérias quanto estas, que alguns comentadores políticos portugueses se desunham a escrever contra o teatro, vendo nele uma “arte” menor, acarretando ainda por cima um desperdício inadmissível de recursos públicos. E é curioso verificar que alguns dos que assim o invectivam – sem conhecimento real ou enquanto prisioneiros de uma imagem falsificada por azedumes e ressentimentos pessoais – até têm formação académica, são professores, e certamente rejeitariam trabalhos de alunos que escrevessem sobre o que não terão lido, visto ou estudado.

Em tempos de graves dificuldades económicas, em que a palavra de ordem que nos impõem é a de “recapitalizar os bancos” (depois do esbulho de alguns banqueiros inescrupulosos – descendentes por certo do “homem de sucesso” que o cavaquismo incensou – e da “natural” insensatez do sistema económico que nos desgoverna), um argumento que desqualifique o teatro e a cultura serve bem esse propósito. E entre a imposição governativa e a displicência jornalista, percebem-se as dificuldades insanáveis com que se debateria um director artístico do Teatro Nacional D. Maria II que, com uma programação definida e entregue atempadamente, vê reduzidas as verbas para quase metade. O final abrupto, que o actual Secretário de Estado da Cultura impôs à direcção que Diogo Infante assegurava nesse Teatro Nacional, não deixa de ser lamentável, tendo em conta a qualidade do trabalho que a todos os níveis aí se desenvolveu: na criação de espectáculos – de que o recente *Amadeus* foi prova eloquente –, na reorganização exemplar do Arquivo, na publicação atempada – e com grande qualidade de tradução e edição – dos textos dramáticos representados, na organização de cursos e de muitas outras iniciativas culturais e artísticas, num dinamismo generalizado da sua actuação a todos os níveis, enfim, numa rigorosa e inatacável gestão financeira.

Ora, neste tempo insensato e triste, prosseguir com a publicação da *Sinais de cena* só pode resultar de uma obstinação e boa vontade de todos os que, muito generosamente (e é em sentido bem literal), integram esta

revista e a quem não posso deixar de agradecer: aos autores (e tradutores) que aqui colaboram, a quem aceitou generosamente publicitar aqui a sua actividade, aos que – nas companhias de teatro, no Museu Nacional do Teatro e noutras instituições – ajudaram a reunir materiais iconográficos, a esclarecer dúvidas ou, de um modo geral, a apoiar este trabalho.

Neste número, uma vez mais se cumprem as dez rubricas que assinalam, desde o primeiro número, a vontade de interrogar o teatro sob diversos pontos de vista, assinalando perspectivas, valências e resultados artísticos que não deixam de documentar também razões sociais e culturais mais vastas.

Assim, de três formas se interpela aqui o teatro inscrito na História: no "Arquivo solto", o Arquitecto Luís Soares Carneiro dá-nos, de forma competente, o histórico da construção do Teatro Nacional São João no Porto; em "Leituras", Ana Isabel Vasconcelos recenseia, com rigor, a documentação que um catálogo do Museu Nacional do Teatro oferece sobre o teatro e a República (e que acompanhava a exposição que José Carlos Alvarez aí promovera); e, nos "Passos em volta", David Luís Casimiro escreve, de modo informado e entusiástico, sobre a curiosa visita popular a um *Auto da criação* que a localidade de Urrós, em Trás-os-Montes, encenou de forma inspirada e muito participativa no passado mês de Setembro, e que se espera que seja remontada – sem os burricos, todavia – na Reitoria da Universidade de Lisboa no próximo mês de Janeiro.

No "Dossiê temático" são interrogadas as relações – cada vez mais aliciantes para cientistas e gente de teatro – entre a ciência e o teatro pela escrita de um cientista que é também dramaturgo como é o caso de Carl Djerassi, mas também por reconhecidos estudiosos como Eva-Sabine Zehelein ou Mário Montenegro. E em "Leituras" assinala-se, num artigo de Filomena Louro, a publicação de um livro sobre os estudos do "género, cultura visual e *performance*", que problematizam a questão do feminino, e que surge com a chancela do Centro de Estudos Humanísticos, da Universidade do Minho, e das edições Húmus.

Outras valências do teatro são ainda examinadas: as razões sociais que a rubrica "Em rede" assinala pela escrita de Isabel Aleixo, e, em "Estudos aplicados", podemos ler: a declaração de uma estética própria que António Branco identifica no seu artigo sobre o "teatro pobre", a elaboração teórica que Inês Lago tece em torno de Deleuze e Carmelo Bene, e a ponderação filosófica que Arthur E.A. Belloni desenvolve a propósito do sujeito no teatro contemporâneo.

Sobre o teatro que se vai fazendo em Itália surge aqui em "Notícias de fora" uma excelente recensão ao festival "Teatro a Corte" por Rita Martins, e em "Passos em volta" é Sebastiana Fadda que nos dá uma notável apreciação dos espectáculos que, vindos de Itália, se apresentaram no Festival Escrita na Paisagem que José Alberto Ferreira, de forma entusiástica, vem organizando e dirigindo há alguns anos em Évora. Pelo Porto, integrado no festival Odisseia, passaram algumas produções estrangeiras, em torno das quais Alexandra Moreira da Silva e Constança Carvalho Homem dinamizaram um "Seminário de novos críticos" (no âmbito do trabalho da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro) e de que resultaram algumas linhas de reflexão em torno do coreógrafo Josef Nadj (*Os corvos*), da Schaubühne – em co-produção com um teatro de Telavive e do Ruhr – a propósito da *Terceira geração*, e de uma *Medeia* que Martinelli levou a Miragaia com atrizes africanas.

Outras análises em "Passos em volta" desenham uma boa cartografia do que o teatro em Portugal nos vai oferecendo em importantes gestos artísticos e culturais: Christine Zurbach visita o imaginário de João Paulo Seara Cardoso através de um espectáculo do Teatro das Marionetas do Porto, Emília Costa interroga a proposta teatral de Jean Genet na recriação de *Ela* pelo Teatro da Cornucópia, e Francesca Rayner assinala uma oportuna interrogação política posta em cena por Ana Borralho e João Galante no Teatro Maria Matos.

Num ano em que nos deixaram para sempre a actriz Linda Silva, o cenógrafo e artista plástico Mário Alberto e o actor e estudioso entusiasta do teatro e do fado José Manuel Osório, fica-nos a saudade deles, mas também o



>  
*Amadeus* (1979),  
 de Peter Shaffer,  
 enc. Tim Carrol,  
 TNDMII, 2011  
 (Ivo Canelas),  
 fot. Isabel Rosa.



dever de reconsiderar a importância do teatro na nossa vida e o valor dos artistas que vão fazendo a nossa História e a respiração cultural do nosso quotidiano.

E, felizmente, é disso que nos fala João Pedro Vaz no "Portefólio" ao revelar como, no Minho em 2004, cinco presidentes de câmara (de Monção, Melgaço, Paredes de Coura, Valença e Vila Nova de Cerveira) resolveram lançar um projecto de teatro como é o d' As Comédias do Minho, e que em 2007 se alargou ainda a uma tripla intervenção cultural: uma companhia de teatro, um projecto pedagógico (desenhado de raiz) e projectos comunitários envolvendo os grupos de teatro amador e as associações locais. Este é o modelo que serve de base à identidade d' As Comédias do Minho, demonstrado no fôlego artístico e no percurso excepcional que aqui se documentam em imagens.

Do trajecto mais longo de dois grandes homens de teatro se fala também neste número: nos "Estudos aplicados", o de Joaquim Benite – homem de invulgar competência e dinamismo, ex-crítico de teatro, encenador, criador do Grupo de Teatro de Campolide, actual director da Companhia de Teatro de Almada e notável director do Festival Internacional de Teatro de Almada –, e, na secção

"Na primeira pessoa", o de Fernando Gomes. É, pois, em discurso directo que nos chega a voz deste artista multifacetado, respondendo a questões pertinentes (e bem organizadas) que Teresa Faria e Rita Martins lhe colocavam, mas que foi decerto fluindo ao ritmo de uma memória ardente e sequiosa de vida e de alegria. E é assim que, em amena conversa, este grande homem de teatro – diríamos de "todo o teatro possível" – nos fala da sua infância, do seu trajecto pessoal, das histórias que viveu, das criações que assinou e do entusiasmo imenso que recolhe desta sua criatividade. Aliciante pelo que nos revela da sua personalidade, enternecedor pela sua emotividade à flor da pele, divertido na sua filosofia de aceitação dos outros, Fernando Gomes desfia as incontáveis experiências de vida e de arte com que foi enriquecendo a sua e a nossa vida. Como superlativa "crónica breve" de um tempo que ele ajudou em muito a fazer.

**Nota:** com a excepção do artigo do nosso colega brasileiro Arthur E.A. Belloni, que escreve no português do Brasil, e da introdução ao "Portefólio" por parte de João Pedro Vaz, os restantes artigos deste número da *Sinais de cena* mantêm a grafia portuguesa anterior ao recente acordo ortográfico.



# Como pode o teatro contribuir para a ciência e vice-versa?

Carl Djerassi

A ciência no teatro é um tópico que pode assumir uma vasta dimensão, e que tem sido apresentado de dois modos muito diferentes, como se atesta em duas publicações recentes<sup>1</sup>. Contudo, num artigo com dimensões limitadas, como este, este tema só poderá ser tratado de maneira breve. Assim, opto por recorrer à minha própria experiência: enquanto químico, que, após meio século de pesquisa – cujos resultados descrevo em mais de um milhar de artigos de literatura científica –, decidi reinventar-se centrando-se na literatura dita "verdadeira", que para efeitos deste artigo significa ficção e peças de teatro. As razões pessoais que motivaram a minha transformação de cientista em autor de ficção e drama não necessitam de explicação elaborada, na medida em que as descrevi num livro de memórias (2001). Ao invés, permitam-me que estreite ainda mais o meu foco de atenção recorrendo a quatro peças da minha autoria que estiveram ou estão em cena em Portugal como principais exemplos para a minha exposição. Na medida em que as minhas actividades de transposição da "ciência" para a literatura começaram com a ficção antes de entrarem no domínio do teatral, por outras palavras, movendo-se da página para o palco, permitam-me que proceda agora do mesmo modo.

## A química na literatura

Não obstante a sólida evidência quantitativa, intuitivamente creio que a química é provavelmente a disciplina científica com menor representatividade na ficção ou no teatro em comparação com a medicina ou mesmo a física. De modo semelhante, apesar do facto de alguns dos mais famosos homens das letras, como Primo Levi ou Elias Canetti, terem sido igualmente químicos, creio que há muito menos autores-químicos na literatura do que cientistas com formação médica. Qual a razão?

Será porque os químicos empregam maioritariamente estruturas químicas, ao invés de se cingirem exclusivamente à palavra, sentindo deste modo dificuldade em comunicar mesmo no âmbito da sua especialidade, já para não falar do público em geral, sem o recurso a um quadro, a diapositivos ou a qualquer outro tipo de pictograma? Ou será porque os químicos se dedicam quase exclusivamente a abstrações de nível molecular enquanto que os médicos passam os dias a ouvir as histórias de outros seres humanos? Afinal de contas, mesmo os romances ou peças de orientação mais científica alcançam um determinado nível de sucesso, quando o alcançam, porque operam a um nível humano. Por último, tenho que referir outro

obstáculo que explica a razão pela qual muito poucos químicos escrevem peças. Desde a época de Galileu que grande parte do discurso formal escrito empregue pelos cientistas é monologista ou indirecto, ao passo que o teatro pertence ao universo do diálogo.

## Ciência-na-ficção

O que provocou em mim, um cientista de uma ciência dura, a vontade de atravessar a fronteira da ficção e tornar-me um contrabandista intelectual? Um pouco tarde na vida, a meio da casa dos sessenta, decidi ajudar a estabelecer uma ponte no abismo cada vez mais profundo entre ciência e cultura popular de um modo pouco ortodoxo, e fazê-lo através de um género que apelido de "ciência-na-ficção" – que de modo algum deve ser confundido com ficção científica. Na minha opinião, um romance apenas pode ser designado de "ciência-na-ficção" se toda a descrição da ciência e dos comportamentos idiossincráticos dos cientistas nessa obra for real ou, pelo menos, plausível. Nenhuma destas restrições se aplica à ficção científica. De maneira nenhuma estou a sugerir que os voos científicos da fantasia na ficção científica são inapropriados. Mas se alguém desejar efectivamente contrabandear factos científicos na imaginação de um público cientificamente iletrado – e creio mesmo que esse contrabando é benéfico intelectual e socialmente – então é crucial que os factos sejam descritos de modo exacto. Caso contrário, como poderá o leitor cientificamente não informado distinguir o que é apresentado como mero entretenimento e o que é conhecimento factual?

Mas de todas as formas literárias, porquê recorrer à ficção? A maior parte das pessoas sem educação científica temem a ciência, murmurando frequentemente: "Não compreendo a ciência," enquanto descem uma cortina mental no momento em que percebem que lhes vão ser fornecidos dados científicos. É esse público – o leitor não científico ou até anti-científico – que quero cativar. Ao invés de começar com um preâmbulo agressivo, "deixem-me que vos fale da minha ciência," prefiro iniciar de um modo mais inocente "deixem-me contar-vos uma história" e incorporar ciência real e cientistas verdadeiros na acção. Mas em vez de começar por descrever "que tipo" de investigação científica realizamos, gostaria de me centrar "no modo como" os cientistas se comportam. E é exactamente em relação a este ponto que um cientista-transformado-em-autor pode desempenhar um papel

<sup>1</sup> E.S. Zehelein, *Science: Dramatic. Science Plays in America and Great Britain, 1990 – 2007*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2009; K. Shepherd-Barr, *Science on Stage. From "Doctor Faustus" to "Copenhagen"*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

Carl Djerassi é autor, dramaturgo e Professor Emérito de Química na Universidade de Stanford. É um dos poucos cientistas americanos galardoado com o Prémio Nacional da Ciência pela primeira síntese química de um contraceptivo esteroide oral) e o Prémio Nacional de Tecnologia. Membro da Academia Nacional Americana das Ciências e da Royal Society (Londres), recebeu ainda 24 doutoramentos *honoris causa* e numerosos prémios. A sua obra publicada (contos, poemas, cinco romances, dez peças, bem como uma autobiografia e um livro de memórias) centra-se sobretudo em temas relacionados com a ciência e foi traduzida para dezassete línguas. Criou o Djerassi Resident Artists Program perto de Woodside, na Califórnia que tem oferecido espaço para residências e estúdios a mais de 2000 artistas das artes visuais, literatura, coreografia e música.

particularmente importante, porque os cientistas operam no âmbito de uma cultura tribal cujas regras, hábitos e idiossincrasias geralmente não são transmitidas através de seminários ou livros específicos, mas são adquiridas através de um processo de osmose na relação mentor-discípulo. Para mim – enquanto homem da ciência tribal há mais de cinco décadas – é importante que o público não olhe para os cientistas como um grupo de totós, Frankenstein's ou Strangelove's. E porque a ciência-na-ficção não se refere apenas à ciência real, mas também a cientistas verdadeiros, sinto que um membro do mesmo clã será o melhor para descrever a cultura tribal do cientista e o seu comportamento. Como exemplo dos vários tópicos em que sinto conhecimento legítimo por detrás da cortina da ficção, permitam-me que mencione ao leitor o último romance, intitulado *NO* (1998), da minha tetralogia de ciência-na-ficção. Escolho-o porque demonstra a variedade de tópicos relacionados com a ciência que podem ser incorporados nas páginas de apenas um romance: a química do Óxido Nítrico, o seu papel biológico na erecção masculina, a sua comercialização através do estabelecimento e da operação de uma companhia típica de biotecnologia (com base no estudo de caso real em Silicon Valley), as lutas das mulheres na cultura científica, ainda dominada por homens, a crescente influência asiática na ciência americana, e finalmente o reaparecimento em *NO* de todos os personagens dos três romances anteriores. Apesar de parecer gabarolice, implica um cuidado atento.

O desejo de utilizar os meus romances para introduzir furtivamente informação nas mentes dos inocentes leitores prende-se claramente com motivos didácticos e tem provavelmente origem no hábito inveterado de cientista, na medida que a escrita científica serve sobretudo como veículo de transmissão de informação. No entanto, a palavra "didáctica" é frequentemente pejorativa quando utilizada na ficção ou no teatro. Apesar deste aspecto, creio que Horácio, o poeta romano, justificou de modo persuasivo o seu uso judicioso na famosa fórmula da *Ars Poetica*: "*Lectorem delectando pariterque monendo*" [deleitar o leitor simultaneamente instruindo].

### Ciência-no-teatro

Mas voltemo-nos novamente para o teatro, no sentido de argumentar que não é absolutamente fatal para um texto ser permeável a suaves toques de didactismo. Num livro recente (2008), expliquei porque é que o uso de diálogos sempre me interessou.

Uma das razões prende-se com a minha biografia. Na minha existência prévia como cientista durante um período de meio século, nunca me foi permitido, nem me dei ao

luxo de permitir, usar o discurso directo nos meus textos. Com algumas raras excepções, os cientistas abandonaram completamente os diálogos desde o Renascimento, momento em que, especialmente na Itália, alguns dos mais importantes textos literários eram escritos na forma de diálogo – indo de registos expositivos, mais didácticos ou mais conversacionais ou satíricos – que atraíam tanto autores como leitores. Galileu é um extraordinário exemplo. E não era somente em Itália. Erasmo de Roterdão, por exemplo: os *Colóquios* são um maravilhoso exemplo de como as grandes mestres do Renascimento usaram o diálogo para tratar de temas tão variados como assuntos militares (*Militaria*), desporto (*De Luso*), cortejamento (*Proci et puellae*) ou sobre a juventude (*Adolescentis et scorti*). Esta explosão de escrita dialógica estimulou até estudos teóricos. Desde o século XVI a crítica tentou sempre exaltar, defender, regular e – até – abolir este género de escrita, que é muitas vezes definido como "drama de armário" – teatro que se destina mais à leitura do que à representação.

Hoje em dia, o uso exclusivo do discurso directo é somente praticado na escrita dramática, sendo essa uma das razões pela qual escolhi essa via na minha actividade literária nos últimos doze anos. A ciência é intrinsecamente dramática – pelo menos, na opinião dos cientistas – mas quererá isto dizer que os cientistas são personagens dramáticas, ou que a ciência pode ser matéria de drama? Para mim, uma pergunta igualmente importante a colocar é: pode a ciência-no-teatro desempenhar um papel pedagógico em palco ou serão pedagogia e drama inconciliáveis? Será que o ímpeto de educar é um automático beijo da morte quando se escreve para o teatro comercial? Didáctico – que, em código, significa aborrecido – é normalmente o termo mais mortífero que um crítico pode usar para descrever uma peça.

Tal como já tive ocasião de constatar mais do que uma vez, muitas pessoas sem formação científica têm a firme convicção de que não serão capazes de compreender conceitos científicos, de modo que nem sequer tentam. Para um público deste género, são preferíveis os "casos históricos" a secas lições científicas. Estas são mais atractivas bem como um meio bem mais eficaz de suplantar os possíveis obstáculos. Se a narração destes "casos-históricos" que envolvam ciência ou cientistas for feita no palco e não numa tribuna ou numa página, então estamos a lidar com "ciência-no-teatro".

### *Esse espermatozóide é meu! (An Immaculate Misconception)*

Para testar este argumento, escolhi como tópico para a



minha primeira peça, *An Immaculate Misconception*, a iminente separação entre sexo (na cama) e a fertilização (ao microscópio) uma vez que considero este tema um dos mais decisivos e fundamentais que a humanidade enfrenta neste século. Para a componente científica da minha peça, escolhi a tecnologia reprodutiva mais problemática (do ponto de vista ético), a ICSI (injecção intracitoplásmica de espermatozoides, ou seja, a inserção directa de um único espermatozoide no óvulo). Desconfio que poucos discordarão da ideia de que todos têm uma opinião sobre reprodução e sexo, e que a maior parte dos espectadores de teatro está convencido que conhece os factos da vida reprodutiva. Mas será que sabem mesmo? Aposto que poucos saberiam responder correctamente à seguinte questão: Uma vez que basta um único espermatozoide para fertilizar um óvulo, que quantidade de esperma tem um homem que ejacular de modo a ser considerado fértil? A resposta é: um homem fértil ejacula na ordem dos 50-100 milhões de espermatozoides durante a penetração; um homem que ejacule entre 1 a 3 milhões de espermatozoides – que até pode parecer um número considerável – é funcionalmente infértil. Há menos de 20 anos atrás não havia qualquer esperança para homens nestas condições. Mas hoje, muitos podem ser pais graças à ICSI. Contudo, quantos membros do público terão já ouvido falar da ICSI? Mas assim que tiverem assistido ao espectáculo, nunca mais se esquecerão.

O sucesso relativo da minha primeira peça – traduzida já em 12 línguas (incluindo o português, apresentada em 2004, em Lisboa, no Teatro da Trindade, com o título *Esse espermatozoide é meu!*<sup>2</sup>) e transmitida pelo BBC World Service, NPR (EUA), WDR (Alemanha), e por rádios suecas e checas, bem como publicada em livro – pode em parte ser explicado à intemporalidade do tema e aos aspectos intrinsecamente dramáticos da reprodução humana que esta peça apresenta de uma maneira tão gráfica – um aspecto salientado em todas as críticas.

### *Oxigénio (Oxygen)*

Mas sendo eu um químico que se torna dramaturgo, é para mim imperativo que a química seja apresentada cenicamente de uma maneira tão eficaz como, por exemplo, o sexo. Tive a sorte de encontrar um parceiro, Roald Hoffman, que se juntou a mim nesta experiência teatral. Em 1981, ele foi galardoado com o Prémio Nobel da Química pelas suas teorias. Mas, ao contrário do que acontece com muitos químicos, ele gosta de se relacionar com um público mais vasto, e tem-no feito através da sua poesia e dos seus escritos não-ficcionais. Tal como eu tentei esconder as minhas motivações didácticas atrás da cortina do sexo, em *Oxigénio* Hoffman e eu fizemos o mesmo escolhendo um tema – o Prémio Nobel – que, pelo menos para os cientistas, é potencialmente muito sexy. O ano de 2001 foi o centenário do Prémio Nobel; e é também o ano da acção da nossa peça.

Em *Oxigénio* postulamos que a Fundação Nobel decidiu celebrar o centenário estabelecendo um novo Prémio intitulado retro-Nobel, para “homenagear invenções ou descobertas feitas antes de 1901, o ano em que o primeiro Nobel foi entregue. Além de descrever dramaticamente a história da descoberta do oxigénio, a nossa peça tentava lidar com duas questões fundamentais: o que é a descoberta na ciência e porque é que é tão importante para um cientista ser o primeiro? Em *Oxigénio*, abordámos essas questões através dos encontros, discussões e escolhas do nosso Comité do Retro-Nobel. Esta é uma cena em que o presidente do Comité Retro-Nobel, Astrid Rosenqvist, debate a questão com os seus colegas masculinos:

**ASTRID ROSENQVIST:** Portanto, até agora temos: John Dalton, o pai da teoria atómica... Dimitri Ivanovitch Mendeleev pela invenção da Tabela Periódica... August Kekulé pela estrutura do benzeno... e, claro, Louis Pasteur... Todos de primeira classe... e de diversas proveniências geográficas: um inglês, um russo, um alemão e um francês.

^

< >

*Falácia*,

de Carl Djerassi,

enc. Júlio Cardoso,

Seiva Trupe, Porto, 2011

(^ < António Reis

e Clara Nogueira;

> em cima: Joel Sines,

Joana Esteves; em baixo:

António Reis,

Clara Nogueira,

Jorge Loureiro

e Joana Estrela),

fol. António Alves.

<sup>2</sup> NT. *Esse espermatozoide é meu!*, de Carl Djerassi, adaptação de Luis Filipe Borges, enc. Paulo Matos, Plano 6/ Teatro da Trindade, 2004)

**ULF SVANHOLM:** E nenhum Americano, para variar!

**ASTRID ROSENQVIST:** É uma das vantagens em nos concentrarmos no século XIX. Todos concordamos que estes quatro são candidatos ao Retro-Nobel. Temos que reconhecer que foi com o primeiro que a química moderna começou.

**SUNE KALLSTENIUS:** Por outras palavras... com a descoberta do oxigénio.

**ASTRID ROSENQVIST:** Quem é que se oferece para escrever um pequeno parágrafo onde se explique ao público que sem a descoberta do oxigénio não haveria nenhuma revolução química... nem a química tal como a conhecemos hoje?

**BENGT HJALMARSSON:** Posso tentar. "Antes de Antoine Lavoisier

**SUNE KALLSTENIUS:** Queres dizer: "Antes de Carl Wilhelm Scheele

**ULF SVANHOLM:** E então o Joseph Priestley?

**BENGT HJALMARSSON:** E lá voltamos nós aos sarilhos habituais do Nobel! Demasiados candidatos.

Ao longo da peça, à medida que o Comité do Retro-Nobel debate a sua escolha, o público aprende alguma coisa sobre os três principais candidatos através de um triálogo durante uma adjudicação Real no que diz respeito às pretensões do farmacêutico sueco Carl Wilhelm Scheele (que primeiro o descobriu); o primeiro ministro-que-se-torna-químico, Joseph Priestley (que primeiro o publicou); e o químico francês, economista e funcionário público, Antoine Laurent Lavoisier (que primeiro o compreendeu). Ao fazer o tempo oscilar pendularmente entre 2001 e 1777, apresentamos o relato histórico e pessoal que vai levar o Comité do Prémio Nobel à sua decisão.

Até agora, *Oxigénio* já foi traduzida para 17 línguas (incluindo o português, e apresentada pela Seiva Trupe, no Teatro do Campo Alegre, no Porto<sup>3</sup>). O seu interesse geral é demonstrado pelo facto de ter sido transmitida pela BBC World Service durante o centenário do Prémio Nobel (a 10 de Dezembro de 2001).

### ***Cálculo (Calculus)***

*Cálculo*, a terceira peça da minha trilogia "ciência-no-teatro", já mereceu tradução para 5 línguas, incluindo o português (por Mário Montenegro) e será apresentada em Coimbra, em Novembro de 2011, pelo Marionet Theatre<sup>4</sup>). Nesta peça, quis abordar um tema que se presta particularmente bem ao teatro: a descrição do

comportamento dos cientistas, ilustrando assim o "como" e não o "que" eles fazem. Quis expor as características da cultura científica, a sua competitividade inerente, que no caso de dois dos mais famosos cientistas do século XVIII, Isaac Newton e Gottfried Leibnitz, se traduziu numa *vendetta* de 30 anos sobre quem teria realmente inventado o cálculo. O seguinte excerto ilustra o tom e a natureza da controvérsia:

**LEIBNIZ:** Sr. Newton, acusais-me de invadir território inglês? De roubar?

**NEWTON:** Chamai-lhe o que quiserdes! Fui o primeiro a morder esta maçã... e espero comê-la a meu prazer.

**LEIBNIZ:** Uma maçã já mordida, especialmente uma inglesa, não me atrai. Necessito recordar-vos que, quando finalmente decidistes publicar o vosso "Método das Fluxões", anos após eu ter publicado, poucas pessoas o relacionaram com o meu "Cálculo Infinitesimal"? A vossa terminologia era um calão de pontos e linhas à deriva, os vossos "fluentes". E à sua taxa de variação... chamastes "fluxões". O vosso somar ou subtrair de pontos sobre as letras para representar (*de forma ridícula*) "fluxões de fluxões ou fluentes de fluentes" é a mais trapalhona das notações trapalhonas. (*Vigorosamente*). A minha era algébrica; a minha linguagem fresca e límpida usando as palavras "diferencial", "integral", e "função". Estas não encontro eu nos vossos escritos!

**NEWTON:** A minha questão é quem descobriu primeiro o método. A precedência é exclusiva. É um facto absoluto, quantificável.

**LEIBNIZ:** Quantificável?

**NEWTON:** Apenas um homem é o primeiro! Seja por anos, semanas, horas ou até minutos.

**LEIBNIZ (Sarcástico):** Isso não é levar a Matemática longe de mais?

### ***Falácia (Phallacy)***

Como exemplo final, tomarei a minha peça *Falácia* para demonstrar que fui além da pura ciência abordando também aspectos que se prendem com o cruzamento da ciência com outras disciplinas, tais como a Arte. Em *Falácia*, uma historiadora (Regina) e um professor de química (Rex) discutem acerca da idade de uma estátua de bronze (historicamente documentada) que foi descoberta na Áustria no século XV e que até recentemente tem sido referida como a mais antiga estátua romana encontrada no norte da Itália – presumivelmente do séc. II. A peça foi traduzida, para português, por Manuel João Ponte e

<sup>3</sup> NT. *Oxigénio – teatro científico*, de Roald Hoffman e Carl Djerassi, trad. Manuel João Monte, enc. Júlio Cardoso, Seiva Trupe, 2006.

<sup>4</sup> NT. Apresentado a 17 de Novembro, na Sala Carlos Ribeiro no Colégio de Jesus.



estreará em Outubro de 2011 com o título *Falácia*, pela Seiva Trupe. O seguinte excerto ilustra como um conflito prioritário – desta vez sobre disciplinas – pode ser sucintamente apresentado em palco:

**REGINA:** O que está a dizer é que a nossa escultura não pode ser de origem romana? Que todos os bronzes romanos, sem excepção, têm uma baixa percentagem de níquel?

**REX:** Digo que é extremamente raro. E é por isso que estou aqui. Por cortesia. Para lhe dizer... antes de informar qualquer outra pessoa... que estamos a desenvolver testes adicionais para provar a nossa suposição—

**REGINA:** Portanto, você está apenas a fazer uma suposição. Você assumiu que a escultura era um trabalho do Renascimento. Que toda as provas que apresento no meu livro... todas as 345 páginas... são lixo.

**REX:** Bem... disparate, não... eu não diria isso, não exactamente lixo—

**REGINA:** (*Furiosa*): Está a ver, é isto que eu acho tão irritante. Você segue obedientemente as regras da química que aprendeu enquanto estudante... e que agora ensina aos seus alunos... que as ensinarão aos alunos deles, isso é caca estéril—

**REX:** (*Irritado*): Caca?

**REGINA:** (*Ignorando a interrupção*): Eu disse caca "estéril"... consistindo em regras promovidas por saloios que odeiam arte, blindadas a qualquer sentido de beleza por um espesso nevoeiro espalhado entre uma orelha e outra. Você estripa qualquer vestígio de estética... ignora estilo, forma, patine... de facto todos os acessórios conotativos. Alguém tinha realmente que picar esse seu balão cheio de arrogância farisaica... pomposa... simplista.

**REX:** Ainda irá lamentar essas palavras, senhora directora.



< >

*Falácia*,  
de Carl Djerassi,  
enc. Júlio Cardoso,  
Seiva Trupe, Porto, 2011  
(< Joel Sines  
e Joana Esteves;  
> Joana Estrela  
e Jorge Loureiro),  
fot. António Alves.

**REGINA:** (*Ainda em ebulição*): Transformando o vinho da estética em vinagre! Típico de vocês químicos. Quando os químicos chapinham na arte, o melhor que se poderá dizer é que os resultados são imprevisíveis.

**REX:** Imprevisibilidade é do que a ciência trata...

**REGINA:** Ai sim? E mesmo que assim seja, então porque não lhe ensina humildade... em vez de arrogância? E porque não reconhecer a importância da beleza visual... um conceito que mal existe no seu mundo químico.

**REX:** Para esta discussão, a beleza da escultura não é importante. Nem mesmo a escultura é importante—

**REGINA:** Então o que é?

**REX:** A verdade.

**REGINA:** E é tudo?

**REX:** É tudo.

**REGINA:** Que patético. E se a beleza desta escultura não é importante, o que dizer da arte?

**REX:** Mas ela é mesmo necessária?

**REGINA:** A arte nunca é necessária. É apenas indispensável.

### Peças científicas como obras científicas

Tal como mencionado anteriormente, estas quatro peças foram todas publicadas – facto que também se aplica a outras seis peças que escrevi. E isto traz-me a um importante ponto com que desejo concluir.

Será que as peças contemporâneas se destinam a apresentações ocasionais em palco ou também merecem ser lidas como um outro livro qualquer? Ou, por outras palavras, destinam-se somente ao "Mostra, mas não contes" do palco ou também se prestam ao "conta, não te limites a mostrar" dos livros – algo que é geralmente feito pelas peças canónicas de grandes autores como Shakespeare, Schiller ou Molière? Acredito firmemente que alguns textos contemporâneos merecem essa dupla exposição. Mas a maior parte das peças são publicadas somente depois de serem estreadas em palco, normalmente por editores especializados, e não por editoras comerciais ou académicas. Além disso, o que aí é publicado é quase sempre o texto tal como foi representado, sem nenhuma alteração para a forma escrita. Isto levou-me a

experimental algo com a minha peça mais recente, *Foreplay*. E se começasse por escrever a peça a pensar somente no leitor, antes mesmo de contactar alguns teatros para saber se alguém estaria interessado em encená-la? Na eventualidade de haver interesse em montar o meu texto, procederia então às alterações necessárias para a sua versão de palco.

A experiência foi simples. Quando acabei *Foreplay*, no Verão de 2010, apresentei-a simultaneamente a três editores na Áustria, EUA e na Argentina, perguntando se estariam interessados em publicar o texto em tradução. Para minha surpresa, todos decidiram positivamente e, por coincidência, apontaram para que as traduções fossem lançadas em Março de 2011. Para mim, isto provou que não há editores não especializados em teatro, literários ou académicos que não acreditem que peças estilisticamente apropriadas ou intelectualmente desafiadoras não possam atrair leitores de uma maneira geral e não só espectadores. Pessoalmente, ficaria muitíssimo satisfeito se mais autores visassem esta "dupla publicação", de maneira a tornar a leitura de peças tão popular como o foram durante séculos os textos clássicos.

### Coda: Teatro vs. Cinema

Poderíamos argumentar que, no que diz respeito a peças que lidam com a ciência, o cinema seria um meio melhor do que o teatro, uma vez que aí as ilustrações visuais são virtualmente ilimitadas, contrariamente ao que acontece no teatro – fisicamente limitado. Mas há, contudo, um ponto que é frequentemente menorizado ou esquecido. Um filme existe somente numa única versão – aquela que é distribuída – sendo que as únicas alterações são as que são feitas em virtude de legendagem ou dobragem. Assim, os filmes são congelados. No que diz respeito a um espectáculo de teatro, aplica-se o contrário. É vivo e, por isso mesmo, nunca igual, mesmo quando representado pelos mesmos actores, no mesmo edifício, em noites sucessivas. Além da relação dinâmica entre público e actores, altera-se o tempo, os sentimentos inter-pessoais, e a qualidade da representação. Mas tomemos agora por exemplo uma peça representada em diversos países, teatros, e línguas. Então, podem ser feitas alterações pelo autor

(se ainda estiver vivo), pelo encenador e, claro, pelos actores. Em *An Immaculate Misconception*, por exemplo, há apenas 3 personagens: uma mulher, bióloga reprodutiva; um médico e um físico nuclear. Na versão original, nos Estados Unidos, a bióloga e o médico são americanos e o físico é israelita. Em Singapura, a bióloga era chinesa e os dois homens ingleses expatriados. Em Lisboa, o físico era brasileiro e as outras duas personagens portuguesas. Estas alterações foram feitas por mim – mas imagine-se o leque de possibilidades que se podem abrir pela simples montagem de um texto num dado contexto e pela mão do encenador. Isso pode ser bem ilustrado nas imagens dos dois espectáculos a partir de *Oxigénio* – na cena em que se apresenta a descoberta do oxigénio ao Rei Gustavo da Suécia em 1777, tal como foi representada em 2009, em Seul, Coreia do Sul, e em 2010, no Teatro S. José, Costa Rica. Concluo afirmando que em termos de intimidade e possibilidade de variação, nada pode suplantar o teatro.

### Referências bibliográficas

- DJERASSI, Carl (1998), *NO*, Nona Iorque, Penguin Books,
- (2001), *This Man's Pill: Reflections on the 50th birthday of the Pill*, Oxford & Nova Iorque, Oxford University Press.
- (2005), *Falácia* (trad. Manuel João Monte), Porto, Editora da Universidade do Porto.
- (2008), *Four Jews on Parnassus—a Conversation*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- (2011a), *Foreplay*, Madison, University of Wisconsin Press.
- (2011b), *Vorspiel* (trad. Ursula-Maria Mössner), Innsbruck & Vienna, Haymon Verlag.
- (2011c), *Prelúdio: Una historia de sexo en la Escuela de Frankfurt* (trad. Cecilia Absatz), Buenos Aires, Capital Intelectual.
- DJERASSI, C., & HOFFMANN, R. (2004), *Oxigénio* (trad. Juergen Heinrich Maar), Rio de Janeiro Vieira & Lent Casa Editorial.
- (2005), *Oxigénio* (trad. Manuel João Monte), Porto, Editora da Universidade do Porto.
- DJERASSI, C., & PINNER, D. (2003), *Newton's Darkness: Two dramatic Views*, Londres, World Scientific Publ.-Imperial College Press.

Tradução Ana Raquel Fernandes e Rui Pina Coelho<sup>5</sup>

<sup>5</sup> A tradução dos excertos das peças *Oxigénio* e *Falácia* são da nossa responsabilidade; a de *Cálculo* cita a tradução portuguesa de Mário Montenegro.

# Ciência e teatro

## A situação presente

Eva-Sabine Zehelein



No artigo "The scientist on the stage [O cientista em palco]" (2002), M. A. Orthofer constatou que uma "noção de incompatibilidade entre ciência e teatro continua muito enraizada" (Orthofer 2002: 173, tradução nossa). Outros observadores da cena teatral, como Carol Rocamora, perceberam que a "ciência é hoje o aspecto mais polêmico do teatro, razão pela qual se tornou um fenômeno do milênio nos palcos anglófonos" (Rocamora 2000: 50, t.n.). Indo ao encontro da observação de Rocamora, este artigo defende que as "peças sobre a ciência"<sup>1</sup> constituem um sub-gênero dramático distinto que reconheceu as ciências naturais como área cuja exploração se torna muito compensadora tanto em temas como em formas, fornecendo novas oportunidades de associar a expressão artística à pertinência social.

Em palco, a "peça sobre a ciência", depois de 1990, foi popularizada, em primeiro lugar, por *Arcádia* de Tom Stoppard, recebendo um segundo impulso com *Copenhaga* [Copenhaga] de Michael Frayn. O êxito comercial destas peças, da autoria de famosos e conceituados dramaturgos, pode ser uma explicação para o facto de as "peças sobre a ciência" passarem a ter uma maior visibilidade nos palcos comerciais e para que muitos

outros textos viessem a ser publicados depois delas. Contudo, há também uma mão invisível do mercado que tem de ser mencionada, ainda que não possamos fazer aqui uma análise mais detalhada: instituições académicas e de investigação como a Alfred P. Sloan Foundation encorajaram os dramaturgos – através de bolsas e prémios – a entrar no campo científico<sup>2</sup>. O objectivo geral é ter cada vez mais pessoas envolvidas nas ciências e o objectivo subjacente é certamente corrigir a imagem negativa dessas ciências. Como resultado de conflitos militares tão devastadores como as Guerras Mundiais ou o Vietname, ou as crises ecológicas como, por exemplo, os acidentes nucleares na americana Three Mile Island (1979) ou na russa Chernobyl (1986) ou ainda na Fukushima japonesa (2011), a imagem da ciência e dos seus profissionais atingiu recordes baixíssimos com repercussões a longo prazo. A ovelha clonada "Dolly" alertou o público para o progresso científico, mas também para os desenvolvimentos e consequências futuras dessas tecnologias. A clonagem coloca questões éticas sobre a natureza e o futuro do Homem e faz reviver a imagem do cientista como um Frankenstein moderno. No campo da Medicina, um trauma sério foi causado também, em 1960, pelo escândalo

<

*Remembering Miss Meitner*, de Robert Marc Friedman, Gothenburg City Theatre, 2002 (Johan Karlberg [Manne Siegbahn], Inger Hayman [Lise Meitner] e Ingemar Carlehed [Otto Hahn]), fot. Arturo Hernandez.

<sup>1</sup> Sobre o uso do termo "peças sobre a ciência", ver Eva-Sabine Zehelein (2009).

<sup>2</sup> Para mais informação sobre a Sloan Foundation ver: <http://sloan.org/mais.shtml> (data de acesso: 25 de Setembro de 2011).

Eva-Sabine Zehelein é professora de estudos anglo-americanos na Universidade de Bona. É autora de uma obra extensa dedicada à relação entre teatro e ciência. Publicou em 2009 o volume intitulado *Science/Dramatic. Science Plays in America and Great Britain (1990-2007)*.

"Contergan", como é conhecido na Alemanha, ligado ao composto Talidomida usado em mulheres grávidas para evitar os enjoos matinais e de que resultaram malformações nos fetos.

Como resultado destes e de outros acidentes extremamente prejudiciais, perigosos e traumatizantes, muitas instituições e fundações viram-se na necessidade de se tornarem "agentes de Relações Públicas" de forma a corrigirem a visão da ciência, mas também a estabelecerem uma comunicação entre as torres de marfim dos cientistas e o público. O objectivo final é sempre a informação a fim de esbater os medos irracionais e a ansiedade. Contudo, essas instituições que apoiam o Entendimento Público da Ciência<sup>3</sup>, ou Gregory/Miller (1998), representam também muitas vezes – e isso pode ser entendido como o outro lado da moeda – uma porta aberta para a criação de obras dramáticas. Não devemos deixar, ainda, de ter em vista o facto de as suas escolhas terem uma função de definição programática e poderem constituir um factor decisivo para o êxito comercial de uma peça ou, pelo menos, para o seu reconhecimento público.

Os avanços científicos podem não só conduzir a interpretações artísticas, no mínimo, de "leitura fácil" e problematizações do mesmo tipo, mas também a reavaliações do passado. Podem despoletar novos debates sobre a relação entre a ciência e a sociedade em geral, e sobre as características idiossincráticas da ciência e dos seus praticantes. A História da Ciência, por exemplo, abre-se, em muitos casos, a novas e inspiradas perspectivas, aquando da divulgação ou publicação de documentos (classificados), que suscitam reavaliações históricas e geográficas das *personae* e dos factos: por exemplo a conversa mantida na peça de Frayn *Copenhaga*. A investigação biográfica de cientistas eminentes (re)abriu frequentemente discussões sobre as suas posições políticas dentro dos respectivos contextos históricos, e conduziu a reavaliações do passado de uma nação e das suas responsabilidades históricas. Biografias recentes sobre J. Robert Oppenheimer, Werner Heisenberg, ou Albert Einstein – para referir apenas algumas – lançaram mais uma luz sobre o Projecto Manhattan, sobre o papel que os americanos e alemães desempenharam na génese da bomba atómica, e sobre as responsabilidades pessoais da pesquisa feita sob o seu patrocínio, muitas vezes iniciada mesmo pelos governos de cada país com fins militares e políticos. A História das realizações científicas levadas a cabo por mulheres foi corrigida depois de décadas de negação, deturpações e negligência tanto dos colegas como dos historiadores. Cientistas extraordinariamente dotadas como Rosalind Franklin ou Lise Meitner só postumamente foram reconhecidas pelas suas notáveis contribuições.

Em terceiro lugar, histórias comoventes dominaram a Galáxia Gutenberg durante tempo demais. O poder apelativo da "escrita da ciência" – tanto em forma ficcional como em publicações científicas de divulgação, em pesquisa

histórica ou em narrativas biográficas – atingiu a exaustão e o cansaço, depois de anos de desalento pós-moderno, ou de teatro pós-dramático, que tantas vezes se banhou na lama do reducionismo, focando-se apenas nas emoções e problemas individuais num mundo fragmentado. Martin Esslin criticou com razão o moderno teatro (americano) por ser demasiado limitado nas suas temáticas. De forma jocosa ele postula que "muita escrita dramática para o palco pode ser vista meramente como uma continuação das novelas num plano ligeiramente superior" (Esslin 1988: 23, t.n.). De acordo com Esslin, as famílias disfuncionais e as categorias psicológicas individuais são de tal forma impositivas que o elemento político ou de crítica social do teatro foi empurrado para fora dos palcos" (*Ibid.*, t.n.) E este é precisamente o fosso passível de ser preenchido pelas peças sobre ciência na sua relevância social. Dramaturgos e escritores detectaram um interesse público nessas matérias e os seus trabalhos reflectem a consciência de que a ciência é agora o domínio do conhecimento para o século XXI, e de tal forma que os romancistas e dramaturgos "não querem estar, ou parecer estar, excluídos dele"<sup>4</sup>.

Muitos romances, contos e peças de teatro trazem ao debate público as questões éticas da responsabilidade individual. Lançam, assim, novas luzes sobre a delicada relação entre cientistas, políticos, militares e público, e parece provado que o palco é o espaço mais indicado para este debate.

#### Em defesa do texto dramático: o dilema terminológico e as novas categorias

O que diferencia claramente a tábua dura do palco da página narrativa são as particularidades do teatro, que, literalmente, oferece espaço para a magia de um *affaire* amoroso com as ciências naturais, possibilitando o estabelecimento de pontes entre as "duas culturas"<sup>5</sup>. Reconhecendo tanto os aspectos interdisciplinares como os transculturais das peças que envolvem as ciências naturais, alguns estudiosos aventuraram-se recentemente na demarcação e definição de "peças sobre a ciência" como um novo género dramático. Por enquanto, "peças sobre a ciência" funciona como uma designação abrangente e de amplo espectro.

Em vez de tentar definir as "melhores" ou mais emblemáticas "peças sobre a ciência", quero esclarecer que estas peças tentam, em geral, fundir o campo da expressão artística num palco com o campo da "análise objectiva" e da pesquisa tanto no laboratório como no papel. Estas peças juntam duas áreas que, de acordo com o paradigma das "duas culturas", são inconciliáveis. Sempre que as peças sobre a ciência fazem uma negociação entre o plano da ciência e o da sociedade, elas atingem bons resultados na superação do fosso entre as "duas culturas", oferecendo explicações sobre a comunidade científica, elucidando contextos científicos, esclarecendo as ramificações políticas, sociais, éticas ou culturais da

<sup>3</sup> Cf. por exemplo, os geneticistas Bodmer (1985), Priest (1995), ou Gregory/Miller (1998).

<sup>4</sup> John Carey, principal crítico literário do *Sunday Times* e professor de Literatura Inglesa, referiu também um aspecto importante em artigo não assinado "O romance aproxima-se da ciência", a 1 de Novembro de 2002 (<http://physicsworld.com/cws/article/print/11362> [acedido a 7 de Julho de 2009]). Não quero especular sobre o papel e a influência da indústria do livro na criação e perpetuação das tendências literárias e na definição da sua agenda.

<sup>5</sup> Referência à palestra "Two Cultures [Duas culturas]" (1959) – e posterior publicação (1960; reeditada em 1960, 1993 e 2001 pela Cambridge University Press) – do cientista e romancista britânico C.P. Snow que assim se referia à separação, na cultura ocidental, entre as Ciências e as Humanidades. (N.T.)





&lt;

*Louis Slotin Sonata*,  
de Paul Mullin,  
enc. Karen Kessler,  
A Red Orchid Theatre,  
2010, (Steve Schine  
[Slotin]  
e Christopher Walsh  
[Alvin Graves]).

pesquisa e da descoberta científicas. Isto é conseguido não necessariamente através da definição do que elas implicam e significam a nível performativo, mas, e vale a pena enfatizar este ponto, é o texto dramático, e não o espectáculo, que caracteriza as "peças sobre a ciência". É nos diálogos e nas palavras ditas que estas peças resolvem o seu argumento e sentido, proporcionando um tratamento mais discursivo dos seus temas. Para que a ciência ou os cientistas possam "funcionar" em palco, apresentando a sua mensagem, a palavra é necessária a um nível muito mais fundamental que a actuação. As "peças sobre a ciência" conseguem isto em vários formatos mas, em todos os casos, é obrigatória a presença da ciência, ou pelo menos uma dose elevada dela, o que as distingue da ficção científica.

#### A ciência no teatro: "Docere et delectare" e "a comunidade tribal"

Carl Djerassi criou a designação muito útil de "ciência no teatro", que inclui quatro elementos constitutivos: primeiro, uma fina descrição e representação da ideia ou assunto científico; segundo, uma representação realista da cultura tribal dos cientistas; terceiro, um enredo que esteja firmemente enraizado em questões e/ou contextos científicos; por fim, um elemento didáctico. A minha análise de mais de sessenta peças revelou que um ou outro destes elementos tende a predominar, de forma que se postulam aqui duas subdivisões de ciência no teatro.

"*Docere et delectare*": as peças estão concentradas numa questão científica que está a ser explicada didacticamente e "ensinada", como por exemplo, *ICSI* ou "neurologia 101". Dramaturgos como Djerassi sublinham repetidamente que desejam informar sobre "factos", fornecendo o conhecimento anterior primeiro e, depois, colocando questões sem, contudo, fornecerem respostas. O didactismo explícito de peças como *Immaculate Misconception* [*Incompreensão Imaculada*] (Djerassi 2000)

ou *On Ego* [*Ego*] (Gordon / Broks 2005) dão origem ao forte desejo dos dramaturgos de fornecerem primeiro informação e conhecimento e só depois levantarem questões políticas ou éticas. Eles respondem a temas e discursos correntes, oferecendo o espaço do teatro para uma (re)negociação conjunta do (auto)conhecimento cultural, bem como para a discussão de posições privadas e políticas públicas. Estas peças analisam o aqui e agora, com um olhar dirigido ao futuro, mais do que ao passado, bem como o potencial desenvolvimento da pesquisa científica, as respectivas consequências para a sociedade e para o mundo em geral e o modo como as nossas vidas serão vividas.

A segunda sub-categoria, muito abrangente, pode ser intitulada "A cultura tribal dos cientistas no seu tempo e agora". "Cultura tribal" não deve ser mal interpretada como sendo uma apropriação antropológica da comunidade científica e/ou das obras dramáticas em discussão. O que o termo significa neste contexto é a representação dos mecanismos que operam no interior de uma comunidade científica – distinta de outros grupos sociais – e que são frequentemente incompreensíveis ou francamente invisíveis para quem os observa de fora. Como interagem os cientistas das ciências naturais? O que determina os seus pensamentos e acções, como entendem a sua responsabilidade e posição na sociedade? Que regras regem a comunidade científica? Qual é o papel do êxito e como é definido? Por outras palavras: o que move os cientistas? Um exemplo paradigmático é *Oxygen* [*Oxigénio*], de Djerassi e Hoffmann. Através de duas linhas temporais, os autores mostram que o comportamento comum dos cientistas, a luta pela primazia e reconhecimento são idênticos em 1777 e em 2001. Outros dramaturgos olham para a relação entre a ética moral e o eros científico em geral, como é o caso de *An Experiment With an Air Pump* [*Uma experiência com a bomba de ar*] de Shelagh Stephenson, ou para a responsabilidade ética

de cientistas como Fritz Haber ou Albert Einstein em particular. *Uma experiência com a bomba de ar* apresenta diferentes facetas do cientista. Em 1799, entusiasmado pelo pensamento iluminista, o cientista analítico e mais humano colide com uma história de traição e de perda de esperança. O médico Fenwick acredita que o coração tem de fazer parte do labor científico, enquanto o seu colega Armstrong se mostra indiferente aos sentimentos. Ele brinca com as emoções da empregada Isobel e, de forma calculada, anestesia-a para poder observar a sua deformidade física. Na narrativa paralela, em 1999, Ellen decide continuar a sua carreira na engenharia genética devido ao fascínio e paixão pelo seu trabalho científico, e engole os escrúpulos éticos expressos por "Geordie builder Phil" e pelo seu marido, um professor de inglês desempregado. Tanto *Oxigénio* como *Experiência* usam diferentes linhas temporais nos seus respectivos enredos, tendo como objectivo uma comparação entre o "então" e o "agora". Em *Oxigénio*, as manobras internas do comité Nobel 2001 espelham as manigâncias dos cientistas do século XVIII e das suas mulheres, contrariando a crença ingénuo sobre a integridade do trabalho científico. Em *Experiência*, os mesmos problemas são debatidos em 1799 e 1999: a natureza e o futuro do progresso, a conflituosa *conditio humana* tendo em vista a determinação do homem em "descodificar" a natureza e os problemas éticos que daí resultam. *Uma experiência com a bomba de ar* mostra como as consequências éticas do progresso, exemplificadas através do campo da Biologia, são aqui o "ponto quente" da engenharia genética. No âmago de uma teia simbólica muito complexa, reside a dicotomia entre a ética moral e a racionalidade científica que permanecem como uma constante nas nossas vidas desde, neste caso em especial, 1799. *Einstein's Gift [O dom de Einstein]* traz também para o palco as responsabilidades éticas que os cientistas têm de enfrentar, provando, num contexto diferente – no caso de Fritz Haber, Albert Einstein e as duas Grandes Guerras –, que a ciência nunca é um labor isento de "contaminação". Thiessen formula a questão de apurar o que acontece quando a ciência se torna política, e quando a pesquisa científica é (ab)usada para propósitos militares, por outras palavras, quando a ciência descobre o pecado. E todos os três trabalhos dramáticos usam a comunidade tribal dos cientistas como um grupo exemplar para demonstrar que a "ambição sem amor" é fria.

Tanto *Experiência*, como *O dom de Einstein*, de Vern Thiessen, lançam novas luzes sobre a condição ambígua de "Jano bifronte" da pesquisa científica que, por um lado, pode trazer benefícios ao homem e, por outro, pode ser virada contra o próprio homem provocando destruição e

"pobreza", ou um futuro que, para alguns, aparece como uma outra forma de apocalipse, como, por exemplo, uma sociedade de clones humanos. Em cada caso, os dramaturgos analisam a (auto)-imagem dos cientistas, as suas crenças e esperanças tal como as suas atitudes em relação à sua ciência e à sua responsabilidade social. Peças como *Proof [Prova]* e *QED [Quod erat demonstrandum]*<sup>6</sup> enfatizam os métodos idiossincráticos com que alguns cientistas, neste caso os matemáticos, agarram a realidade e tentam "calcular as probabilidades". Auburn e Parnell usam os seus cientistas ficcionais para debaterem o desamparo extremo do homem face à vida, à mortalidade e à morte. Ainda que os homens em geral e os cientistas em particular tenham sempre acreditado na perfeição humana, na possibilidade de deslindarem os segredos da natureza e atingirem o controlo sobre as suas forças, esbarramos sempre com as nossas limitações e a nossa mortalidade. Mesmo a firme convicção na lógica de causa e efeito, – tão importante durante o Iluminismo e tão determinante para o pensamento ocidental e os seus conceitos de progresso – revela ter limites, como tão bem notaram Auburn e Parnell, mas também Poliakov (*Blinded by the Sun [Cego pelo sol]*) e Paul Mullin (*Louis Slotin Sonata [Sonata Louis Slotin]*). Por vezes, a "causa" não existe.

### História da ciência no teatro

Uma forma especial de "peça sobre a ciência", a peça de "história da ciência no teatro" olha retrospectivamente para o tempo, os factos históricos e os cientistas reais, questiona o seu papel, bem como a sua representação e imagem nos média. Aqui destaca-se o discurso meta-dramático da escrita da História e as peças confrontam o passado para nos guiarem para o futuro. Um dos aspectos mais relevantes da "história da ciência no teatro" é a tentativa de os historiadores da ciência – cientistas e/ou dramaturgos – captarem a atenção de um público ou leitor para a vida de um cientista esquecido e desaparecido. Muitas histórias de vida fornecem amplo material para um teatro fascinante. Quando questionado sobre a sua motivação para escrever uma peça sobre o génio matemático Alan Turing, Hugh Whitmore explicou que residia na biografia de Turing, uma vida extraordinária "que um ficcionista não se atreveria a inventar" e que o convencera a arriscar dramatizando os momentos-chave da vida de Turing, embora admita conhecer muito pouco sobre a matemática (Whitmore 1987)<sup>7</sup>.

Como Robert Marc Fiedman mostra na sua fantástica peça sobre Lise Meitner, e Sidney Perkowitz no seu texto sobre Rosalind Franklin, o palco é o espaço perfeito para despertar consciências, para a reflexão crítica sobre a

<sup>6</sup> Expressão latina que significa "O que era preciso demonstrar" (NT).

<sup>7</sup> Ver o simpósio dos Arquivos de Niels Bohr em Copenhaga, 23 de Setembro de 2001. [www.nbi.dk/NBA/files/semsymp/hitemore.html](http://www.nbi.dk/NBA/files/semsymp/hitemore.html) [data de acesso: 25 de Setembro de 2011]. Hitemore sublinha que tentou usar a matemática como uma metáfora, e não o enredo como uma ferramenta didáctica. Para uma representação dramática mais recente de Alan Turing ver *Love Song of the Electric Bear [A canção de amor do urso eléctrica]* de Snoo Wilson. [www.snoowilson.co.uk](http://www.snoowilson.co.uk) [data de acesso: 25 de Setembro de 2011] e Hodges 2003 (a biografia oficial de Alan Turing).



memória privada e as imagens públicas, bem como sobre os mecanismos internos da comunidade tribal daqueles cientistas e comités do Nobel, iluminando os destinos individuais e histórias de vida paradigmáticas.

Lise Meitner, devido à sua condição de judia, teve de fugir da Alemanha, deixando a sua vida científica e reputação em Berlim; e Rosalind Franklin morreu precocemente, tornando-se assim vítima do seu próprio orgulho pessoal. Estes são temas de circunstâncias políticas e de destino pessoal, de ignorância pública e de interesse privado. Pelo contrário, em peças como *O dom de Einstein* ou *QED*, os cientistas "reais" são parte de um discurso meta-dramático sobre a memória, a escrita da história e a historiografia que domina a problematização da cultura tribal e das responsabilidades dos cientistas, tal como do seu impacto sociopolítico e cultural.

Michael Frayn concentrou-se num momento particular do tempo: a noite em que Heisenberg visitou Bohr, em 1941. A acção dramática é determinada estrutural e tematicamente pela tentativa de apresentar diferentes versões deste facto particular, "numa constante procura de respostas para as perguntas de sempre: o que aconteceu, porquê e com que propósito?" Numa fusão engenhosa de forma e mensagem, este dramaturgo apresenta reflexões sobre a história e a historiografia, sobre a programação e apresentação pública, sobre a responsabilidade individual e colectiva, sobre a memória pessoal e a imagem pública. A questão científica da incerteza e complementaridade não está no centro do enredo, tal como a questão do seu significado simbólico; importa, antes, focar a apresentação de factos individuais integrados num discurso sobre a forma e a função historiográficas. Frayn analisa o alerta de Georg Wilhelm Friedrich Hegel de que o cerne e o significado (*Kern und Sinn*), de um incidente histórico deveria ser clarificado através da remoção de "peripécias secundárias e aspectos irrelevantes da acção". Para "deixar cair as circunstâncias relativas e as idiossincrasias da personagem, e substituí-las pelas questões verdadeiramente essenciais (ESZ)" que é, em última análise, a sua tarefa por excelência<sup>8</sup>.

#### "Fronteiras": "Ciência para brincar" e "Ciência como uma folha de parra"

Dois subgéneros pertinentes e adicionais devem ser classificados sob a designação geral de "fronteiras". Eu chamo-lhes "ciência para brincar" e "ciência como uma folha de parra".

"Ciência para brincar" é uma categoria que inclui *Arcádia*, uma peça onde a ciência é usada no seu sentido metafórico e simbólico – apresentado de forma muito

inteligente e sofisticada – dentro de um enredo, onde as questões científicas são parte de um discurso não metafórico mais abrangente. Neste sentido, *Arcádia*, de Tom Stoppard, parece ser única. A peça, datada de 1993 é, tal como *Copenhaga* de Frayn, uma das mais conhecidas "peças sobre a ciência", e provocou uma grande vaga de peças deste género, que foram definindo os seus percursos em vários palcos internacionais. *Arcádia* também gerou um número significativo de artigos académicos, e, levando em consideração a impressionante erudição com que muitos estudiosos trabalharam as teorias científicas na sua relação com a acção dramática e o seu consequente potencial simbólico, é bastante irónico que, de facto, a peça possa ser excluída do género dramático "peça sobre a ciência" se utilizarmos grelhas e parâmetros como os propostos por Carl Djerassi. Mesmo que concordemos, como tanto eu como ele fazemos, que não apenas as quatro condições tenham sido preenchidas ao mesmo tempo, *Arcádia* continua a ser um patinho feio. Muitos foram os artigos que sublinharam as questões científicas, nomeadamente a termodinâmica e a entropia, bem como o Último Teorema de Fermat, que identificamos no diálogo dramático. Contudo, elas servem apenas a função de construir uma rede inteligente e complexa de alusões simbólicas e níveis subliminares de significação. Utilizados não apenas por si mesmos, mas para compor um engenhoso "drama de ideias", a ciência é aqui, em primeiro lugar, algo a ser representado dentro de uma história de "[s]exo e literatura", "literatura e sexo".

A última categoria, "Ciência como uma folha de parra", reporta-se a peças que configuram um rebanho "ovelhas negras", na medida em que apresentam o nome de um cientista no título ou no argumento, mas a acção dramática não está centrada neles, ou não fazem um uso relevante – simbólico ou metafórico – da ciência. Estas peças podiam, portanto, ser totalmente excluídas do género "peça sobre a ciência", e esta decisão depende, claro, do recurso à "muleta" da definição do termo. *Transit of Venus* [*Viagem de Vénus*], *Hawking's Dream* [*O sonho de Hawking*] e *Clever Dick* [*A esperteza de Dick*] são bons exemplos destes casos de fronteira, trabalhos teatrais onde o conteúdo científico e o cientista estão presentes, mas onde a ciência foi marginalizada no que diz respeito ao enredo, à estrutura e ao conteúdo simbólico e o cientista é concebido para ilustrar a sua vida "real" ou a sua personalidade. Stephen Hawking, Nikole Tesla, e Richard Feynman são nomes encantadores para títulos de peças que levam as pessoas a comprar o bilhete de teatro ou o livro. Mas depois, estes cientistas famosos ou desaparecem totalmente do enredo (como em *Tesla's Letters* [*Cartas de Tesla*]), ou são reduzidas

<  
*Louis Slotin Sonata*,  
de Paull Mullin, Circle X  
Theatre, 1999,  
(William Salyers).

>  
*Transit of Venus*,  
de Maureen Hunter,  
Manitoba Opera, 2007,  
(Judith Forst  
e Jean Stilwell),  
fot. R. Tinker.

<sup>8</sup> Esta característica coloca desde já limites temporais ao género, uma vez que peças antigas como *The Virtuoso* [*O Virtuoso*] (1676), de Thomas Shadwell, *The Alchemist* [*O alquimista*] (1610), de Ben Jonson (1610), ou *Doctor Faustus* [*Doutor Fausto*] (1604, 1616), de Christopher Marlowe, não tratam da ciência real, mas, no melhor dos casos, da alquimia, e essa diferença é fundamental.

>  
*Transit of Venus*,  
de Maureen Hunter,  
Manitoba Theatre Centre,  
2007, (Monica Huisman  
e Russel Braun),  
fot. R. Tinker.



a uma personagem chamada Hawking ou Feynman. Em *Viagem de Vênus*, a astronomia e o desejo de traçar percurso de Vênus são justapostos ao desejo humano de amor. Maureen Hunter compõe as emoções humanas e a desolação dentro - e através de - um argumento emocionalmente controlado onde brilham Guillaume Le Gentil de la Galasière e o seu "amor paradisíaco", celeste. No caso de *O sonho de Hawking*, de Erwin Riess, o físico teórico, mundialmente conhecido, Stephen Hawking é usado como teatro de *agit-prop* numa obscura fusão de buracos negros, o Thatcherismo, a eutanásia e a eugenia. *A esperteza de Dick*, de Crispin Whittell, é uma farsa pós-moderna divertida que destrói a personagem Richard Feynman num espectáculo ligeiro ou apenas numa leitura leve. Aqui, também, não foi introduzida no enredo

nenhuma lição de matemática, de forma mais ou menos encoberta, e o que foi este homem e a sua atitude matemática em relação à vida e à natureza foram convocados para uma abordagem das crenças e das desilusões dos cientistas, em particular, mas que todos, em geral, temos de enfrentar.

Nestes quatro casos, a ciência e os cientistas estão ainda presentes, de uma forma ou de outra, mas o enredo e a mensagem dirigem-se noutros sentidos. "A ciência como uma folha de parra" está, portanto, no fim do arco-íris da larga variedade de peças designadas por "peças sobre a ciência".

Toda a taxonomia constitui um modo simplista de etiquetar, uma tentativa de limar arestas entre os auto-denominados grupos que são essencialmente vagos ou

nebulosos e nunca podem deixar de ser ambíguos ou tornar-se definidos como as classificações sugerem. Como Wai Chee Dimock notou tão sucintamente “os gêneros têm nomes sólidos, ontologicamente fixados. O que eles designam, contudo, não são classes taxonômicas de igual solidez mas campos emergentes e efêmeros, definidos sistematicamente por novas entradas que ainda estão a ser produzidas” (Dimock 2007: 1379). Portanto, é perfeitamente claro que a minha tentativa de agrupar certas peças sob etiquetas auto-designadas está sujeita a críticas e pode ser refutada, dado que os textos literários são, e serão sempre, um fenómeno mutável, desafiando claramente a classificação em grupos. Eles podem partilhar um determinado conjunto de semelhanças em relação aos temas, argumentos e estratégias narrativas, mas os textos individuais agrupados relacionam-se sempre com diversos repertórios ao mesmo tempo, apresentando múltiplos aspectos que são detectáveis na prática literária (Wesseling 1991:19).

Na “peça sobre a ciência”, as duas culturas unem-se através da compreensão da cultura como um sistema de redes cruzadas onde o palco oferece um espaço de comunicação e ligação entre vários grupos culturalmente especializados. As “peças sobre ciência” criam a polaridade ciência vs cultura ou ciência vs literatura. Elas põem em causa as diferenças entre estes dois campos de expressão cultural e de interacção, mas buscam pontos de encontro e modos de junção de forma a conseguirem a compreensão mútua e a troca frutuosa num momento em que a ciência não só entrou no mercado com um peso e extensão anteriormente desconhecidos, mas onde a pesquisa científica e o “progresso” exigem o nosso envolvimento activo, e onde nós, pelo nosso lado, procuramos mais direitos e esclarecimentos de forma a sermos capazes de tomar as nossas decisões públicas ou privadas.

## Referências bibliográficas

- AUBURN, David Auburn (2001), *Proof*, New York/London, Faber and Faber.
- BODMER, Walter (1985), *The Public Understanding of Science*, London, Royal Society.
- DIMOCK, Wai Chee (2007), “Introduction: Genres as Fields of Knowledge.” *PMLA* 122.5 *Special Topic: Remapping Genre* (October), pp. 1377-1388; 1379.
- DJERASSI, Carl (2000), *An Immaculate Misconception. Sex in an Age of Mechanical Reproduction*, London, Imperial College.
- DJERASSI, Carl / HOFFMANN, Roald (2001), *Oxygen*, Weinheim /New York, Wiley-Vch.
- ESSLIN, Martin (1988), “Dead! And never called me mother!': The Missing Dimension in American Drama.” *Studies in the Literary Imagination* 21.2 (Fall), pp. 23-33.
- FRAYN, Michael (1998), *Copenhagen*, London, Methuen.
- FREESE, Peter / HARRIS, Charles B., Eds. (2004), *Science, Technology, and the Humanities in Recent American Fiction*, Essen, Blaue Eule.
- FRIEDMANN, Robert Marc (2004), *Remembering Miss Meitner*, Maio 2004. Manuscrito inédito, cortesia do autor.
- GORDON, Mick / BROKS, Paul (2005), *On Ego. A Theatre Essay*, London, Oberon.
- GREGORY, Jane / MILLER, Steve, eds. (1998), *Science and the Public*, New York, Plenum.
- GRÜNZWEIG, Walter (2004), “Science-in-fiction: Science as Tribal Culture in the Novels of Carl Djerassi”, In Freese / Harris, eds. 2004, pp. 231-248.
- HODGES, Andrew (1983), *Alan Turing. The Enigma*, New York, Simon & Schuster.
- HUNTER, Maureen (1992), *Transit of Venus*, Winnipeg, Blizzard.
- ORTHOFFER, M.A. (2002), “The scientist on the stage: a survey”, *Interdisciplinary Science Reviews* 27.3 (Fall), pp. 173-183.
- PARNELL, Peter (2003), *QED*, New York, DPS.
- POLIAKOFF, Stephen (1996), *Blinded by the Sun*, London, Faber and Faber.
- MULLIN, Paul (1999), *Louis Slotin Sonata* (Manuscrito não publicado, cortesia do autor).
- PERKOWITZ, Sidney (2004), *Glory Enough. A play about Rosalind Franklin and the structure of DNA* (Manuscrito não publicado, cortesia do autor).
- PRIEST, Susana Hornig (1995), “Information Equity, Public Understanding of Science, and the Biotechnology Debate”, *Journal of Communication* 45.1 (March), pp. 39-54.
- RIESS, Erwin (1998), *Hawking's Dream (Hawkings Traum) or The Grand Unified Quantum Theory of Human Gravity* (trad. Penny Black, London, Oberon, 2000).
- ROCAMORA, Carol (2000), “Scientific Dramaturgy”, *The Nation* 5, June.
- STANLEY, Jeffrey (1999), *Tesla's Letters*, New York, Samuel French.
- STEPHENSON, Shelagh (1999), *Experiment With an Air Pump*, London, Methuen.
- STOPPARD, Tom Stoppard (1993), *Arcadia*, London, Faber and Faber.
- THIESSEN, Vern (2003), *Einstein's Gift*, Toronto, Playwrights Canada.
- WESSELING, Elisabeth (1991), *Writing History As A Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam: Benjamins.
- WHITEMORE, Hugh Whitmore (1987), *Breaking the Code*, London, Samuel French.
- WHITTELL, Crispin (2006), *Clever Dick*, London, Oberon.
- ZEHELEIN, Eva-Sabine (2009), *Science: Dramatic Science Plays in America and Great Britain, 1990-2007*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.

# O que torna Darwin dramático?

Mário Montenegro

## Ciência no Teatro

Por volta dos anos 80/90 do século XX houve uma espécie de *big bang* no teatro. Desde essa altura o número de peças que explora temas da ciência tem vindo a expandir-se de modo exponencial. Uma diferença essencial entre este *big bang* e a teoria homónima que tenta explicar o começo do universo é que neste caso já algo existia antes da explosão. É possível assinalar algumas peças de teatro que anteriormente já integravam temas científicos nos seus enredos, mas estas peças são, no contexto da produção dramática global, ( - continuando com a analogia astrofísica - ) uma espécie de radiação de fundo no sentido de algo que já existia mas que, a determinada altura, ganhou um significado específico. Exemplos bem conhecidos são a *Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht (1938 [1970]), ou *Os físicos*, de Friedrich Dürrenmatt (1962 [1965]). As duas peças estão ancoradas nas figuras de importantes cientistas da nossa história e, entre outras coisas, reflectem sobre a responsabilidade social dos cientistas como indivíduos e, através deles, sobre a mais universal responsabilidade da Ciência.

Este fenómeno, nalguns casos bastante alicerçado e impulsionado pela comunidade científica, tem tido ramificações interessantes, nomeadamente através de acontecimentos paralelos à peça de teatro, como sejam os colóquios e conferências em torno não só do texto dramático mas também dos assuntos científicos por ele abordados. Há, através deste subgénero teatral<sup>1</sup>, uma aproximação das tradicionais "duas culturas" (Snow 1959). E esta é uma aproximação prática, em que diferentes linguagens e métodos de transmissão de conhecimentos destes dois campos se relacionam e interpenetram.

Mas porquê este súbito interesse do Teatro por temas científicos? E porquê neste momento? A motivação para este encontro parte dos dois intervenientes. Do lado da Ciência, a vontade de uma maior e mais próxima interacção com a sociedade tem-na levado a procurar novas formas de comunicação (Djerassi 2002, Rose 2003), sendo o Teatro ou, em muitos casos, a dramatização de questões, personagens ou acontecimentos científicos, algumas das formas que encontrou para o fazer. A apresentação de pequenas peças dramáticas em conferências e congressos científicos, a oferta de representações em torno da Ciência por parte de museus e centros de ciência, são exemplos desse esforço consciente de aproximação à sociedade por parte da Ciência (Magni 2002, Begoray 2005). Um caso exemplar é o da fundação norte-americana Alfred P. Sloan que desde 1998 financia a criação e produção de peças de teatro de tema científico e tecnológico<sup>2</sup>. Assim como o são os casos de cientistas-escritores que decidem expor

questões relacionadas com a Ciência sob a forma de texto dramático – como fazem, por exemplo, o químico norte-americano Carl Djerassi ou o físico canadiano John Mighton.

Do lado do Teatro, os dramaturgos abordam a Ciência não só sob o ponto de vista de uma análise ética ou das suas consequências, como no caso das referidas obras de Brecht e Dürrenmatt, mas parece existir também uma introdução da Ciência nas obras dramáticas por estarem criadas as condições para uma melhor aceitação, por parte do público de teatro, dos temas e linguagens científicos, facto a que não será alheia a generalização de certos assuntos pelos meios de comunicação social.

Os dramaturgos, poderão também encontrar na Ciência uma fonte de novos mitos e metáforas, e, eventualmente, uma visão mais profunda do ser humano no universo (Shepherd-Barr 2003, Barnett 2005); poderá ainda existir a procura, por parte dos produtores de teatro, de novos campos de actuação, não só pela pertinência e actualidade de alguns temas científicos (ligados à biologia celular, à física de partículas, à astronomia) com implicações imediatas na sociedade, mas também como forma de alargar o seu campo de financiamento, estendendo-o a instituições de índole científica e educacional, indo de encontro aos anseios de maior aproximação à sociedade destas comunidades.

## Darwin no Teatro

2009 foi, sem dúvida, o ano de Darwin. Assinalaram-se 200 anos desde o nascimento do famoso naturalista inglês e 150 desde a publicação da sua obra científica mais famosa, *A Origem das Espécies* (Darwin 1859 [2005]). Charles Darwin renasceu através de uma miríade de acontecimentos que promoveram o seu nome, a sua vida e o seu legado para a Ciência. Em livros, conversas, *performances*, conferências, exposições, Darwin foi sendo mencionado, citado, explicado, inventado, eternizado, a um nível pouco usual considerando que não foi uma estrela *pop*.

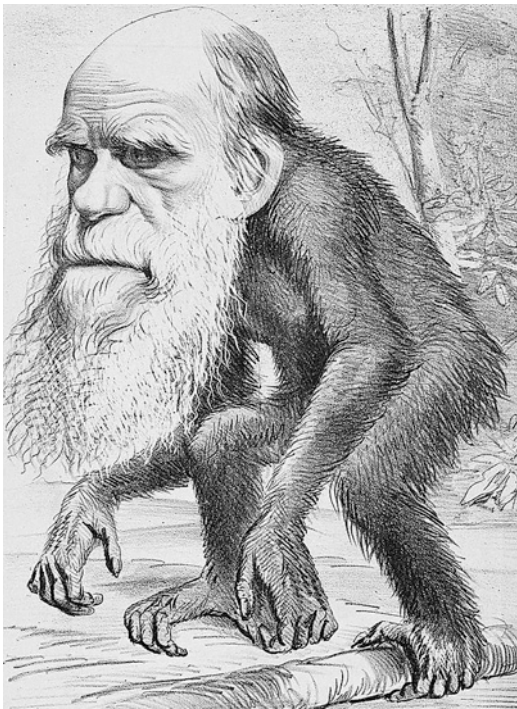
No entanto, no mundo científico, a importante influência de Darwin foi sempre reconhecida e, desde 1909, de cinquenta em cinquenta anos, as efemérides sobre o seu nascimento e a publicação da sua mais famosa obra têm sido assinaladas de modo grandioso.

Na *Darwin Centennial Celebration*, organizada em 1959 pela Universidade de Chicago, o programa social incluiu a criação e apresentação de um musical sobre a vida e obra de Darwin, *Time Will Tell*<sup>3</sup>. No espectáculo, um êxito de público com todas as sessões esgotadas, foram representados alguns momentos importantes da vida do

<sup>1</sup> Apesar de ser um fenómeno recente, vários estudos referem-se às peças de teatro de tema científico ("science plays" ou "science-in-theatre") como configurando um novo subgénero dramático. Ver a este respeito Djerassi (2002), Shepherd-Barr (2006), Montenegro (2007) e Zehelein (2009).

<sup>2</sup> Informação sobre o programa de promoção da cultura científica através do teatro da Alfred Sloan Foundation pode ser encontrada aqui: <http://www.sloan.org/program/24> [consultado em 16.10.2011]

<sup>3</sup> Curiosamente, a ideia inicial dos organizadores das comemorações seria produzir um espectáculo baseado na peça de Jerome Lawrence e Robert E. Lee, *Inherit the Wind*. Sobre a *Darwin Centennial Celebration* ver Smocovitis (1999).



cientista, como a sua chegada no Beagle a Inglaterra, o momento do seu casamento, o início da escrita de *A origem das espécies*, a célebre discussão na reunião da British Association for the Advancement of Science (BAAS) entre o bispo de Oxford, Samuel Wilberforce, e o biólogo Thomas Huxley, terminando com o doutoramento honorífico atribuído a Darwin pela Universidade de Cambridge.<sup>4</sup>

Mas, na verdade, como refere Janet Browne, na última fase da vida Darwin possuía muitos dos atributos de uma celebridade moderna (Browne 2003). À semelhança de Einstein, na famosa foto com a língua de fora tirada por Arthur Sasse, a imagem de Darwin foi eternizada na revista *The Hornet* na célebre caricatura intitulada *A Venerable Orang-outang*, uma imagem marcante onde o cientista e as suas teorias estão imiscuídos [imagem > caricatura Darwin].

Inevitavelmente, tal como sucede com outras importantes figuras da História da Ciência como Galileu, Newton ou Einstein, Darwin e as suas ideias também foram inspiração para dramaturgos. A proximidade das efemérides de 2009 veio aumentar a atenção de autores e companhias de teatro sobre este cientista e houve vários textos e espectáculos criados recentemente que o escolheram para tema. Neste estudo analisamos alguns

dos textos dramáticos onde Darwin, as suas ideias e as respectivas consequências científicas e sociais são abordados. Para o estruturar, após uma análise das obras referidas no tocante ao modo como Darwin e as suas ideias estão presentes, dividimos os textos em três grupos. No primeiro incluímos as peças onde Darwin não está presente como personagem, apenas surgindo o legado das suas ideias; no segundo as peças onde Darwin está presente como personagem; finalmente no terceiro aquelas peças onde, para além da presença como personagem, o discurso De Darwin é feito com recurso às suas próprias palavras.<sup>5</sup>

#### Darwin através do seu legado científico

*Inherit the Wind* (Lawrence 2003), uma típica "peça de tribunal [court play], não é uma peça sobre Darwin, mas sobre a repercussão das suas ideias. Escrita em 1951, foi representada pela primeira vez em 1955 no Dallas Theatre, e é baseada no famoso Scopes Trial ("Julgamento Scopes", também conhecido por Monkey Trial "Julgamento do macaco") que teve lugar em 1925 em Dayton, Tennessee, EUA. Após a aprovação de uma lei que impedia o ensino nas escolas de teorias que contrariassem o que está escrito na Bíblia e afirmassem que o Homem descendia de animais inferiores - o *Butler Act* - o American Civil Liberties Union lançou um desafio para testar a lei oferecendo-se para defender quem ousasse ensinar a Teoria da Evolução numa escola. Um conjunto de empresários locais considerou que um julgamento desta natureza seria uma ótima oportunidade para ajudar ao desenvolvimento da pequena Dayton e convenceu o professor John Scopes a aceitar o desafio, acabando por ser julgado por isso.

Os advogados escolhidos para a acusação e a defesa no julgamento de Scopes foram os então "pesos-pesados" William Bryan e Clarence Darrow.

Jerome Lawrence e Robert E. Lee partiram deste famoso julgamento para escrever uma peça baseada em factos e personagens históricas mas com ampla liberdade artística, criando personagens fictícias.

Esta talvez seja a primeira peça de teatro a abordar o tema da Teoria da Evolução e do impacto social das ideias de Charles Darwin, embora o fito dos autores fosse abordar a questão (acesa na altura) da liberdade de pensamento e expressão na época do McCarthyism (Shepherd-Barr 2008). A actualidade da peça mantém-se<sup>6</sup> não apenas pela questão permanente da existência ou não de liberdade de expressão nas sociedades humanas, mas pelo debate entre ciência e criacionismo - recentemente reactivado -, confirmando assim o vaticínio dos autores no prefácio ao texto quando afirmam

<  
"A Venerable Orang-outang",  
uma caricatura de Charles Darwin publicada na revista satírica *The Hornet* a 22 de Março de 1871. Créditos: domínio público, via Wikimedia Commons.

<sup>4</sup> O programa do espectáculo pode ser encontrado na exposição virtual da *Darwin Centennial Celebration* em <http://www.lib.uchicago.edu/e/webexhibits/DarwinCentennial/> [consultado em 16.10.2011].

<sup>5</sup> O agrupar das peças decorre apenas de uma opção para a estruturação deste estudo, pois permite analisar em conjunto algumas opções dramáticas feitas pelos autores na transposição da vida de Darwin e das suas ideias para os textos. Não pretendo criar qualquer espécie de categorização das peças.

<sup>6</sup> A peça foi remontada em 2009 no West-end londrino, no *The Old Vic*, por Kevin Spacey, que na peça representou Henry Drummond, o advogado de defesa.

As indicações de cena apontam a época "Não há muito tempo." Poder ter sido ontem. Poderia ser amanhã. (Lawrence 2003: prefácio)

O debate ciência vs criacionismo, surgido em grande medida como consequência do advento e difusão da Teoria da Evolução por Selecção Natural, está presente nos argumentos científicos e bíblicos esgrimidos pelos advogados de defesa e acusação respectivamente, e é um tema dramaturgicamente explorado em todos os textos estudados. Os dois livros, *A origem das espécies* e a *Bíblia*, não apenas pelas palavras que contêm, mas através da sua presença física, assumem nesta peça (assim como noutras, como veremos) um forte carácter simbólico, tornando-se adereços de cena essenciais. Em *Inherit the Wind* [*Herdar o vento*] são eles que fecham a peça:

[Drummond] pega na Bíblia com a outra mão; observa os dois volumes, pesando-os pensativamente, como se as suas mãos fossem balanças. (...) Depois, junta os livros e enfia-os na pasta, lado a lado. (Lawrence 2003: 129)

Outra peça em que Darwin não é personagem, mas está presente através do legado das suas teorias é *Chimera*, um texto de 2004 da dramaturga e ex-deputada do parlamento canadiano Wendy Lill, representado pela primeira vez em 2007 no Tarragon Theatre em Toronto. Aborda a questão da legislação sobre a investigação em células estaminais e foi inspirado na aprovação em 2004 de uma lei no parlamento canadiano que regulava as técnicas de reprodução assistida. O tema de fundo que atravessa a obra é o da ética na política e na ciência. A acção decorre no presente (2004), entre o gabinete da ministra da Justiça, o Parlamento canadiano, e o jardim de uma bióloga que na sua investigação científica usa células estaminais humanas. No início do primeiro acto, Darwin serve de mote:

ROY: Nesta história apenas os mais fortes, os mais adaptados, os mais implacáveis sobrevivem. Apenas os mais engenhosos estarão de pé quando a manhã romper. *A Origem das Espécies*. Charles Darwin. Escreveu-o há cerca de um milhão de macacos atrás. (Lill 2007: 7)

As personagens principais são a ministra canadiana da Justiça (Clare), que tenta evitar que a lei seja revista, um deputado da oposição, conservador, que tenta obrigar a uma revisão da lei, um jornalista (Roy), que cobre o caso, e uma cientista cuja investigação com células estaminais humanas em gorilas criou controvérsia.

O debate ciência vs criacionismo é um dos temas

abordados nesta obra e é tornado explícito na argumentação entre a cientista e o deputado conservador, de que é exemplo a seguinte frase irónica da ministra:

CLARE: [...] Os seres humanos, incluindo Adão e Eva, caminharam lado a lado com os poderosos dinossauros e partilharam com eles o grande jardim de Deus há apenas cinco mil anos atrás. (Lill 2007: 77)

Adicionalmente, *Chimera*, ao criar relações entre as personagens com doenças e distúrbios genéticos (o jornalista tem um irmão com a síndrome de Down, a cientista um filho que morreu com SIDA e a sua investigação tem por finalidade encontrar cura para o autismo) levanta a reflexão sobre estas questões em confronto com as ideias de evolução e sobrevivência dos mais aptos.

### Darwin como personagem

Na maioria das peças analisadas Darwin surge como personagem. São peças que contêm uma forte base biográfica. Em *After Darwin*, de Timberlake Wertenbaker, representada pela primeira vez no Hampstead Theatre em Londres em 1998, e estreada em Portugal em 2007 (numa versão muito adaptada) pelo TNDM II no Teatro da Politécnica<sup>7</sup>, assistimos a uma peça dentro da peça onde o cientista é figura central. Na peça "exterior" (no tempo presente) um conjunto de artistas cria uma outra peça de teatro sobre o cientista centrada em factos biográficos do período entre 1831 e 1865 e, em particular, na sua relação com o Capitão Fitzroy, comandante do navio *Beagle*. A viagem no *Beagle*, o relacionamento entre os dois homens e a descoberta da Teoria da Evolução por Selecção Natural são o núcleo dramático central desta peça dentro da peça, e vão influenciando o comportamento das personagens do tempo presente.

Os artistas, na peça "exterior", têm todos um estatuto social de "risco". A encenadora é uma imigrante búlgara a tentar conseguir residência fixa em Inglaterra, um dos actores é homossexual, outro dos actores vem dum largo período sem trabalho e finalmente o dramaturgo é um afro-americano de origens humildes. As suas condições e necessidade de sobrevivência social cruzam-se, à medida que as peças vão progredindo, com a teoria de Darwin sobre a sobrevivência das espécies. Um exemplo do que acabo de referir pode encontrar-se no seguinte excerto, onde um dos actores justifica o abandono dos ensaios em favor doutro trabalho onde lhe pagarão mais, usando para isso as ideias de Darwin que vêm descobrindo e discutindo nos ensaios:

<sup>7</sup> Foi publicada uma resenha da estreia portuguesa da peça na *Sinais de Cena*, N.º 9, de Junho de 2008: Francesca Rayner, "Performance e direitos de autor(a)" (pp. 85 e 86)





<  
*After Darwin*,  
 de Timberlake  
 Wertenbaker,  
 enc. Carlos António,  
 TNDMII, 2007 (Manuel  
 Coelho e André Levy)  
 fot. Margarida Dias/TNDMII.

TOM: Estou esfomeado, Ian, quero ir para onde haja muita comida.  
 (...) É o que Darwin está aqui a dizer, não é?  
 IAN: Tom, não podes fazer isso. Moralmente.  
 TOM: Não percebo essa palavra, Ian. (Wertenbaker 1998: 45)

DARWIN: Quando estou contigo vejo-te a ti mas também vejo a Annie. Vejo a menina que a Annie nunca chegou a ser. E vejo a Emma uns meses antes de a Annie nascer. És a minha três-em-um. A minha Santíssima Trindade. (Whittell 2003: 49)

É levantada aqui uma perspectiva da ideia da sobrevivência das espécies (humana, neste caso) como se pudesse implicar a ausência de moral. As ideias de Darwin são usadas para validar um "vale tudo" hipoteticamente inscrito nas leis naturais da nossa evolução.

O debate ciência/religião também surge, essencialmente e inevitavelmente entre as personagens de Darwin e Fitzroy, com conhecidas divergências nestes assuntos essencialmente após a publicação de *A origem das espécies*. Cito um pequeno excerto da peça onde isso é abordado:

DARWIN: Sou um naturalista, não um teólogo.  
 FITZROY: (...) as verdades científicas existem para revelar as intenções de Deus. (Wertenbaker 1998: 39)

Este debate ciência/religião é também motivo de atenção dramática em *Darwin in Malibu*, de Crispin Whittell, estreada em 2003 pelo Birmingham Repertory Theatre. Aqui, Darwin vive em Malibu, na costa Oeste dos EUA, residência para muitas estrelas cinematográficas, o que lhe confere, desde logo, o estatuto de celebridade e, considerando que a peça decorre na actualidade, muito depois de Darwin ter morrido, o coloca numa espécie de limbo. Os protagonistas são Darwin, o seu amigo e biólogo Thomas Huxley, o bispo de Oxford Samuel Wilberforce e uma jovem chamada Sarah. Sarah é uma personagem enigmática que assume dramaturgicamente, em determinados momentos, o papel de algumas mulheres importantes na vida de Darwin, como é referido na seguinte fala:

A morte da filha Annie, com 10 anos, é um tema nesta e noutras das obras estudadas. É vista como um ponto de viragem na relação do cientista com Deus e a religião e, por isso, com enorme potencial dramático. A historiadora e biógrafa de Darwin - Janet Browne - refere que "é possível que a morte de Annie tenha levado Darwin a inclinar-se finalmente para a descrença. [...] Como podia um criador bom e benévolo aniquilar uma criança tão inocente? Como podia Deus permitir que uma criança sofresse tanto?" (Browne 2008: 65) Nesta peça encontramos Darwin a afirmar, após mencionar a doença e morte da filha, "Como vês perdi Deus no coração antes de ter perdido Deus na cabeça." (Whittell 2003: 43).

Um tema central na estrutura de *Darwin in Malibu* é a discussão histórica na BAAS (Browne 2008: 106-107) entre Wilberforce e Huxley, acérrimo defensor da Teoria da Evolução, a propósito da obra *A origem das espécies*. A peça cria o espaço para os colocar de novo em confronto mas também para criar algo de enorme potencial dramático que não sucedeu na realidade - uma discussão directa entre Darwin e Wilberforce. É, aliás, a necessidade deste encontro por parte de Wilberforce que o move a procurar Darwin e a dizer-lhe num momento de revelação:

WILBERFORCE: (...) Onde foi que Lhe falhei. Foste tu, Charles! Foste sempre tu! Tenho sido paciente, mas a minha paciência está a acabar. Provoquei este encontro para tentar levar-nos para o Céu. Vim aqui, Charles, para te levar a Cristo. (Whittell 2003: 29)

Há uma ideia essencial que se começa a acentuar à medida que a peça progride, a de que o que distingue o

Homem dos outros animais é a consciência da morte, e que os livros e as ideias são roupas que vestimos para conseguir viver com essa consciência. Será, portanto, algo que nos une e não que nos separa. Esta imagem é acentuada na cena final onde as páginas d'*A origem das espécies*, da *Bíblia* e, depois, de muitos outros livros, se misturam no vento de uma tempestade tropical.

É uma imagem idêntica à do final de *Inherit the Wind* (*Herdar o vento*) em que o advogado de defesa junta a *Origem* e a *Bíblia* e as coloca na mesma pasta.

*Trumpery* foi escrita por um autor, Peter Parnell, que já anteriormente se debruçara sobre a vida de uma personalidade da ciência - o físico teórico Richard Feynman - na peça *QED*, de 2002 (Parnell 2002). Estreada pela Atlantic Theater Company, em Nova Iorque, em 2007, *Trumpery* tem Darwin por personagem central e a acção decorre na casa deste, em Kent, em 1858 (1º acto) e 1861 (2º acto). O conflito central da peça é a questão da prioridade da descoberta da Teoria da Evolução entre Darwin e Alfred Russel Wallace. Darwin já há alguns anos planeava escrever a obra que o veio a tornar famoso. No entanto, recebeu um dia por correio um ensaio de Wallace onde este estabelecia os princípios da evolução por selecção natural. De um momento para o outro Darwin viu-se ultrapassado por alguém que chegara de modo independente às mesmas conclusões que ele. Isto veio precipitar o trabalho de Darwin sobre *A origem das espécies*. Os seus amigos Thomas Huxley e Joseph Hooker organizaram uma apresentação pública conjunta das ideias de Darwin e Wallace, e um ano e alguns meses mais tarde foi publicado o livro que tornou Darwin famoso.

No primeiro acto, a acção principia com a recepção da carta de Wallace por Darwin onde aquele descreve a Teoria da Evolução quase *ipsis verbis*. No segundo acto já *A origem das espécies* foi publicada e Darwin recebe em casa a visita de Wallace, sendo o primeiro representado como sofrendo um enorme peso de consciência pelo modo como foi tratada publicamente a questão da autoria da Teoria da Evolução, onde Wallace foi relegado para um plano marginal. É em torno desta questão de consciência, de moral e ética científica associadas à questão da prioridade da formulação da teoria, que se desenvolve *Trumpery*, cujo título recupera uma expressão usada por Darwin ao discutir esta questão em carta dirigida a Charles Lyell em Junho de 1858:

[...] Mas, não tendo eu antes intenção de publicar qualquer esboço, poderei fazê-lo de modo honrado agora que Wallace me enviou um resumo da sua teoria? Preferiria queimar o meu livro inteiro a que ele ou qualquer outro homem pensasse que me tinha comportado de modo condenável. Não lhe parece que o ele ter-me enviado este resumo me deixa de mãos atadas? [...] Meu querido amigo, peço desculpa. Esta é uma carta desiludida, influenciada por sentimentos de decepção<sup>8</sup>.

Na peça, é na boca de Huxley que encontramos a defesa do trabalho de Darwin e a extrapolação da teoria da evolução das espécies por selecção natural para o domínio da sociedade humana:

HUXLEY: Competição? Qual o mal nisso?! É disso que o mundo é feito! Tu próprio o provaste! E não esqueças que algo de grandioso emergiu desta competição: o teu livro.

DARWIN: Escrito para vencer Wallace. Para enviar Wallace a atirar Wallace para o esquecimento. (Parnell 2009: 42)

O debate das ideias de Darwin, que mais uma vez e invariavelmente está associado a um debate ciência/religião, tem aqui por interlocutor uma visita da sua casa, o paleontólogo Richard Owen, que viria a ser um feroz opositor à teoria de Darwin. A morte da filha Anne, fechando o primeiro acto, é também, tal como sucede em *Darwin in Malibu*, um elemento estruturante da peça e das ideias de Darwin, nomeadamente no que toca à sua relação com Deus e a religião:

ANNIE: Mas se nada acontece sem ser pela vontade de Deus, porque é que Ele permite a dor e o sofrimento? (Parnell 2009: 15)

### Darwin como “dramaturgo”

Há algumas peças sobre Darwin que utilizam as próprias palavras do cientista na boca da sua personagem. Não é de estranhar a exploração desta possibilidade pois Darwin foi um prolífico escritor, autor de vários livros científicos com uma prosa reconhecidamente cativante (Browne 2008: 77) e, sobretudo, deixou-nos um enorme legado de cartas trocadas com correspondentes de todo o mundo<sup>9</sup>.

A Universidade de Cambridge, através do seu *Darwin Correspondence Project (DCP)*, colocou em suporte informático a vasta correspondência de Darwin. Em 2007 o DCP financiou a criação de uma “dramatização” baseada nessa correspondência. O resultado foi *Re:Design*, escrita por Craig Baxter e estreada pela Menagerie Theatre Company de Cambridge, em 2007. *Re:Design* dramatiza alguma da correspondência do cientista nomeadamente com o biólogo norte-americano Asa Gray e o amigo próximo e também biólogo Joseph Hooker (entre outros) entre 1844 - data em que terá mencionado pela primeira vez as suas ideias revolucionárias a Hooker - e 1888 - data da morte de Gray.

Um dos factos dramáticos mais fortes em torno do qual o texto é construído é o momento em que Darwin revela as suas ideias sobre a evolução das espécies como culminar de uma progressiva e cautelosa reflexão consciente do impacto que elas causariam. Um dos excertos (famoso) onde se sente o conflito interior do cientista e se sente o receio da publicação das suas ideias é:

DARWIN: [...] Estou quase convencido - contrariamente à minha opinião inicial - que as espécies não são - é como confessar um assassinio - imutáveis... (Baxter 2007: 3)

<sup>8</sup> “This is a trumpery letter influenced by trumpery feelings.” Carta de Darwin a Lyell em 25 de Junho de 1858. Consultada no endereço <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2294> [em 08.01.2010].

<sup>9</sup> Darwin Correspondence Project em <http://www.darwinproject.ac.uk>



<  
*After Darwin*,  
 de Timberlake  
 Wertenbaker,  
 enc. Carlos Antônio,  
 TNDMII, 2007  
 (André Levy, Rita Calçada  
 Bastos e Manuel Coelho)  
 fot. Margarida Dias/TNDMII.

Como seria de esperar, considerando o potencial dramático do tema, esta dramatização da correspondência de Darwin também explorou a argumentação ciência vs religião, sobretudo nas missivas trocadas entre o cientista e Asa Gray, um católico convicto:

GRAY: Na Natureza Orgânica abundam sinais irrepreensíveis e irresistíveis de um designio, e, sendo um sistema ligado e consistente, esta evidência traz a implicação de um designio para tudo.

DARWIN: Estou aturdido... reconheço que não consigo ver tão claramente como outros conseguem, e do modo que gostaria, evidências de um designio e de beneficência em todo o lado. Parece-me que existe demasiada miséria no mundo. (Baxter 2007: 15)

O elemento inovador que *Re:Design* introduz é o aproveitamento das palavras reais (trocadas?) entre os cientistas, declaradamente com algumas liberdades artísticas na articulação e colagem dessas palavras com o intuito de acentuar uma dinâmica dramática, o que nos oferece uma perspectiva curiosa enquanto leitores/espectadores ao revelar-nos de forma clara uma dramaticidade intrínseca na realidade aqui tratada.

Outro texto com características dramáticas que se apoia na correspondência de Charles Darwin é *O português que se correspondeu com Darwin*. O foco desta obra está nas cartas trocadas entre o cientista açoriano Francisco de Arruda Furtado e o cientista inglês entre Junho e Novembro de 1881. Nestas, Darwin, muito cordial, aconselha Furtado quanto a possíveis investigações que poderá desenvolver no arquipélago dos Açores. O cientista português, olhando Darwin como a um mestre, mostra-se profundamente agradecido pela atenção que lhe é dispensada. O facto de a peça ter o seu *primum mobile* nesta correspondência sem grande dinâmica torna-a pouco dramática, no sentido de não ter um conflito forte em torno do qual se desenvolva. O encontro entre estes

dois cientistas aconteceu já na fase final da vida de Darwin, quando o seu grande "momento dramático", a publicação de *A origem das espécies*, acontecera já há muitos anos atrás.

No entanto, à semelhança do que sucede nos outros textos estudados, existe referência a esta publicação bem como a outros elementos biográficos de Darwin e do seu trabalho. A peça está organizada em treze quadros, sendo feita nos primeiros oito a caracterização e enquadramento biográfico das duas personagens principais, Darwin e Furtado. Há uma evolução cronológica desde 1855, quando Furtado tinha um ano, até 1881, altura da troca de correspondência entre os dois, alternando os quadros entre o protagonista Darwin e o protagonista jovem Furtado até ao seu encontro epistolar. Aqui, sobretudo no décimo quadro, as perguntas e respectivas respostas articuladas nas sucessivas cartas são entremeadas de forma a juntar as duas personagens num diálogo.

Os principais elementos biográficos de Darwin referenciados no texto são, no campo científico, alguns cientistas antecessores e contemporâneos que influenciaram de certa forma a formulação das suas teorias, como Erasmus Darwin, Lamarck, Wallace, Lyell e Malthus, bem como a viagem no Beagle. No campo pessoal, há várias referências a um Darwin de saúde frágil e ao equacionar de um potencial conflito com a sua doutrina religiosa em diálogo com a esposa, uma católica convicta, como no seguinte excerto:

DARWIN: Eu sei o que pensas e o que temes. Sendo o Homem criado à imagem e semelhança de Deus, quem sou eu para O tirar do centro da vida na Terra, pondo em causa a mais divina das criações! Não o quero fazer, sou um homem crente, mas... (Trincão 2009: 36)

A sucessão cronológica dos quadros iniciais, com a dramatização breve de alguns dados biográficos dos dois cientistas, converge para aquele momento em que estes

se encontram no tempo por intermédio da correspondência que trocaram. No entanto, como este encontro não contém grande potencial dramático, é uma convergência para um momento dramaticamente desinteressante, cujo interesse estará sobretudo na apresentação do praticamente desconhecido Arruda Furtado e das suas investigações ao público - "objectivo central" da obra, nas palavras do autor na introdução. Darwin é aqui, portanto, um pretexto para falar do investigador português.

### O que torna Darwin dramático?

Após uma análise conjunta destes textos dramáticos onde Darwin serviu de inspiração, poderemos apontar os temas da vida e obra do cientista de que os dramaturgos se apropriaram de modo mais intenso para desenvolverem os seus textos, assim como alguns caminhos utilizados nessa transposição. Podemos identificar essencialmente factos biográficos pessoais e factos biográficos científicos, que muitas vezes se interpenetram uma vez que Darwin vivia intensamente o seu trabalho.

### A vida pessoal

Os factos da vida pessoal de Darwin surgem essencialmente nas peças em que Darwin surge como personagem. Os problemas de saúde que, de modo quase permanente sobretudo após a sua longa viagem no *Beagle*, o afectavam, são referidos e utilizados como forma de ajudar a caracterizar a personagem. A forte religiosidade da esposa, Emma Darwin, assim como a morte por doença da filha Anne, como vimos, são elementos biográficos utilizados pelos dramaturgos para abordar o questionar de Darwin relativamente à sua crença em Deus e os possíveis conflitos do cientista e do seu trabalho com a religião.

A viagem no *Beagle* constituiu um factor preponderante na formação de Darwin como pessoa e como naturalista, uma vez que lhe permitiu recolher as bases para o que viria a ser a sua enorme contribuição para a Ciência. Factos dessa viagem são também usados para caracterizar a personagem Darwin. Em *After Darwin*, por exemplo, a viagem no *Beagle* é um elemento central da peça. Esta desenvolve-se em torno da relação de Darwin com o Capitão Fitzroy, tanto durante como após a viagem, aproveitando e acentuando as diferenças de opinião dos dois homens, sobretudo no tocante às ideias sobre evolução e as implicações destas nas crenças de cada um. O suicídio de Fitzroy é um facto que abre a peça e que dá a sensação de funcionar como motor da intriga, como se esta se desenvolvesse na procura de uma justificação para esse acto derradeiro do capitão.

### A teoria da evolução por selecção natural

Há diversas referências a algumas influências científicas que Darwin reconhecidamente sofreu para o desenvolvimento das suas teorias, e que surgem nas falas das personagens das peças estudadas. Uma assinalável é Thomas Malthus

que, através do seu *An Essay on the Principle of Population (Ensaio sobre o princípio da população)* (1798), terá sido uma peça fundamental para Darwin no desenvolvimento da sua Teoria da Evolução (Browne 2008: 53-54).

Como ilustração deste facto, cito um excerto de diálogo de *Trumperry* entre Thomas Huxley e Darwin, onde o primeiro questiona o segundo a propósito da sua famosa teoria:

HUXLEY: Como? Como chegaste a tudo isto?

DARWIN: Chegou-me de Malthus. Uma vasta superprodução de nascimentos individuais na natureza mas, no entanto, sem um aumento apreciável da população. Por que razão não atingimos o limite? Por causa da morte, claro. Mas quem vive e quem morre? (Parnell 2009: 25)

A "Teoria da evolução por selecção natural", publicada em *A origem das espécies*, é, sem qualquer dúvida, o elemento central comum a todas as peças estudadas. Ele constitui o ponto mais alto da carreira científica de Darwin e essa importância reflecte-se nas diferentes abordagens dramáticas aqui analisadas. A sobrevivência do mais apto, ideia associada à de selecção natural, abre-se a analogias por parte dos dramaturgos, tal como Darwin havia feito com Malthus, mas no sentido inverso - da natureza para a sociedade humana. Tal acontece no exemplo de *After Darwin (Segundo Darwin)* atrás referido, onde um dos actores decide abandonar a peça que constroem por lhe ser oferecida uma possibilidade supostamente mais favorável de participar num filme; também acontece em *Trumperry*, onde é o próprio Darwin quem compete com Alfred Wallace pela prioridade da publicação da sua teoria; e é uma ideia subjacente também a todas as manobras políticas de *Chimera*, sendo aliás, explicitamente afirmada logo nas primeiras palavras do texto.

Para além das ideias revolucionárias contidas na nova teoria enunciada por Darwin, há alguns factos históricos relacionados com a publicação de *A origem das espécies* que mereceram também a atenção dos dramaturgos. Um deles é o longo tempo que Darwin levou para publicar a obra. Desde o primeiro alinhavar escrito da sua teoria em 1844 até à publicação passaram 15 anos. A possibilidade de questionar o porquê desta demora singular é aproveitada, por exemplo, por *Re:Design*, cuja acção cronológica principia precisamente naquele ano de 1844, ou *Chimera*, onde o protagonista afirma:

ROY: (...) Charles Darwin. Ai está um tipo que sabia muito bem como protelar. Tropeçou na própria essência da vida, mas decidiu guardá-lo para si. Não quis dizer aos amigos que descendiam de algas e não de anjos. Não aguentava ter de partir o devoto coração da esposa. (...) (Lill 2007: 7)

### "A prioridade"

Outro facto histórico relacionado com a publicação da sua obra é a questão da prioridade com Alfred Russel

Wallace relativa à teoria da evolução. O facto de a publicação ter sido precipitada por Darwin ter tido conhecimento das ideias semelhantes de Wallace e do desconforto manifestado pelo primeiro relativamente a este assunto em diversas cartas trocadas com amigos, são dados com potencial dramático. *Trumperry* é, como vimos, alicerçada nesta questão.

Em *Re:Design*, a escolha e organização da correspondência que serve de base à peça também coloca ênfase nesta questão da prioridade utilizando palavras de Darwin a este propósito em várias cartas enviadas a Lyell em Junho de 1858, como por exemplo:

[...] Deveria estar agora extremamente contente por publicar a minha visão geral. Mas não me convenço poder fazê-lo de modo honrado, [...] sabendo que Wallace está em campo... / Parece-me demasiado duro ser assim compelido a perder a minha prioridade de já muitos anos. (Baxter 2007: 10)

### O embate ciência vs religião

Outro facto histórico relacionado com a publicação d'*A Origem das Espécies* que é objecto de exploração dramática nas obras analisadas é a célebre troca de argumentos entre Thomas Huxley e o bispo Samuel Wilberforce que, como refere Janet Browne, "[t]ornou-se um símbolo do embate violento entre ciência e religião [...]" (Browne 2008: 106). Em *Darwin in Malibu*, como já vimos, este debate funciona como inspiração essencial para o desenvolvimento da peça, mas está também presente em *Trumperry*, como por exemplo neste excerto em que Darwin e Huxley trocam argumentos com o paleontólogo Richard Owen:

DARWIN: O Homem!? Temos de falar do Homem!?

OWEN: Sim! O Homem. Não os dinossauros ou as alforrecas. Porque o Homem é o que em última análise interessará ao bispo de Oxford.

HUXLEY: Quero lá saber do bispo de Oxford! (Parnell 2009: 23)

Este embate entre ciência e religião é elemento fundamental para a dinâmica dramática em praticamente todas as obras analisadas, embora variando os representantes de cada um dos lados. Do lado da religião encontramos como oradores Owen e Wilberforce, também Asa Gray (com um discurso mais equilibrado) em *Re:Design*, o Capitão Fitzroy de *After Darwin* e o deputado conservador de *Chimera*. Do lado da ciência encontramos, para além de Darwin, Huxley e Hooker, a cientista Nell de *Chimera*. E também, de um e outro lado respectivamente, os advogados de acusação e defesa de *Inherit the Wind*.

### A natureza e a ideia de Deus

Há ainda outros elementos que mereceram desenvolvimento nas várias obras analisadas. Um, muito curioso, é o jardim como elemento inspirador na vida de Darwin. O cientista cuidava do seu próprio jardim na sua

casa em Down, de onde ia realizando experiências e recolhendo dados para as suas investigações em Zoologia e Botânica. Em *Trumperry* o jardim é um elemento cenicamente presente e um espaço importante no decorrer da acção. A peça termina com Darwin ajoelhado na terra a observar uma minhoca e, depois, a tentar imitar um pássaro que canta algures por ali (Parnell 2009: 51). É o espaço de ligação de Darwin com a natureza. Eventualmente um espaço de reunião com a ideia de Deus, é ali que o vemos ajoelhar-se. Também Nell, a cientista de *Chimera* (inglesa, como Darwin), trata empenhadamente do seu jardim. Este local ganha um forte poder simbólico quando a cientista toca no ponto sensível do debate ciência/religião – a eventual fragilização da ideia de Deus:

NELL: Sabe por que razão os britânicos têm conseguido evitar todos estas discussões incómodas sobre o Criacionismo versus Darwinismo? Porque os nossos jardins tomam o lugar de Deus. Criamos o nosso pequeno Éden e seguimos em frente. (Lill 2007: 76)

Nas duas peças estudadas onde a acção decorre no presente, *After Darwin* e *Chimera*, são também criadas relações das personagens com doenças e distúrbios genéticos como a SIDA, a síndrome de Down, o Autismo, que poderão provocar uma reflexão quando relacionadas com as teorias de Darwin, nomeadamente a de selecção natural.

### Livro como objecto de ideias

Finalmente, uma última ideia que emerge das obras assinaladas: a utilização simbólica do livro como objecto de ideias. Essa utilização é explícita, como já vimos, em *Inherit the Wind* e *Darwin in Malibu*, onde os livros da *Bíblia* e d'*A origem das espécies* se confrontam fisicamente. Nesta última peça juntam-se também como adereços importantes um romance e um jornal, cujos conteúdos vão influenciando o decorrer da acção e cujas páginas se misturarão, no final, com as daqueles outros dois livros. Também em *Chimera* temos a presença física d'*A origem das espécies*, de onde é lido um excerto no início da peça, e que virá a ser oferecido pela cientista ao jornalista no final. O livro enlaça a peça, surge no início dos dois actos e no final, e isto torna-o uma referência para os temas ali discutidos.

Também *After Darwin* começa com uma personagem a brandir um livro: é Fitzroy que recrimina Darwin com a *Bíblia* numa mão, numa clara alusão ao episódio histórico em que tal terá realmente sucedido, na referida reunião da BAAS. Na cena final desta peça os livros ganham a dimensão de suporte da evolução do pensamento humano. Uma das personagens percorre com os olhos uma prateleira invisível de livros e vai citando títulos como que a lê-los nas lombadas, fazendo um percurso pela evolução do nosso conhecimento sobre a evolução das espécies.

As peças teatrais onde Darwin é presença relevante não se limitam às abordadas neste artigo de modo mais detalhado. A estas somam-se, por exemplo, as duas peças sobre Darwin (onde este surge como personagem) estreadas em Lisboa pela companhia A Barraca em 2007 e 2009, respectivamente *Darwin e o canto dos canários cegos*, de Murilo Dias César, e *O professor de Darwin*, de Helder Costa (Costa 2009), que constituem outros exemplos da recepção de Darwin no teatro feito em Portugal. Ou ainda, como exemplo de uma peça financiada pela Alfred Sloan Foundation, *Tooth and Claw (Dente e garra)*, de Michael Hollinger (Hollinger 2010), estreada em 2004 pela Arden Theatre Company em Filadélfia, E.U.A., sobre o conflito (ocorrido em 1995) entre pescadores das Galápagos e defensores da preservação dos ecossistemas naturais destas ilhas. A questão da sobrevivência das espécies, neste local tão simbólico para a Teoria da Evolução, é motivo central nesta peça onde Darwin está presente através do seu legado científico.

Da análise dos textos estudados fica claro que o potencial dramático de Darwin está fortemente ligado à sua publicação mais famosa, *A origem das espécies*, tanto pela força e impacto das ideias ali veiculadas como pelas fortes reacções que provocou e ainda provoca. Não é de surpreender portanto, no contexto recente de aproximação do teatro a temas científicos, a apropriação pelo palco artístico de um legado científico revolucionário para a Humanidade e de uma figura icónica do mundo da Ciência.

É isso que torna Darwin dramático. Isso, e o facto de ser humano.

### Referências bibliográficas

- BARNETT, David (2005), "Reading and Performing Uncertainty: Michael Frayn's *Copenhagen* and the Postdramatic Theatre", *Theatre Research International*, Vol. 30, Nr. 2, pp. 139-149.
- BAXTER, Craig (2007), *Re:Design*, disponível on-line no endereço <http://www.darwinproject.ac.uk/dramatisation-of-the-correspondence>. A versão analisada foi a de 2007, para três actores.
- BEGORAY, D. & Stinner, A. (2005), "Representing Science Through Historical Drama – Lord Kelvin and the Age of The Earth Debate", *Science & Education*, Vol. 14, Nr. 3-5, pp. 457-471.
- BRECHT, Bertolt (1970), *Vida de Galileu*, trad. Yvette Centeno, Lisboa, Portugalíia Editora.
- BROWNE, Janet (2003), "Charles Darwin as a celebrity", *Science in Context*, Vol. 16 (1/2), pp. 175-194.
- (2008), *A origem das espécies de Charles Darwin*, trad. Ana Falcão Bastos e Cláudia Brito, Lisboa, Gradiva.
- COSTA, Helder (2009), *O professor de Darwin*, Lisboa, Gradiva.
- DARWIN, Charles (2005), *A origem das espécies*, trad. Dora Batista, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- DJERASSI, Carl (2002), "Science and Theatre", *Interdisciplinary Science Reviews*, Vol. 27, Nr. 3, Autumn, pp. 193-201.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1965), *A visita da velha senhora e Os físicos*, trad. Irene Issel e Jorge de Macedo, Lisboa, Portugalíia Editora.
- HOLLINGER, Michael (2010), *Tooth and Claw*, New York, Dramatists Play Service, Inc.
- LAWRENCE, J. & Lee, R. L. (2003), *Inherit the Wind*, New York, Ballantine Books.
- LILL, Wendy (2007), *Chimera*, Vancouver, Talonbooks.
- MAGNI, Francesca (2002), "The Theatrical Communic-action of Science", *JCOM – Journal of Science Communication*, Nr.1, March, pp. 1-14.
- MONTENEGRO, Mário (2007), *Texto dramático de tema científico: o caso particular de Carl Djerassi*, tese de mestrado, Porto, Universidade do Porto.
- PARNELL, Peter (2002), *QED. A play*, New York, Applause Theatre & Cinema Books.
- (2009), *Trumpery*, New York, Dramatists Play Service, Inc.
- ROSE, S. P. R. (2003), "How to (or not to) Communicate Science", *Biochemical Society Transactions*, Vol. 31, Part 2, pp. 307-312.
- SHEPHERD-BARR, Kirsten (2003), "From Copenhagen to Infinity and Beyond: Science Meets Literature on Stage", *Interdisciplinary Science Reviews*, Vol. 28, Nr.3, pp. 193-199.
- (2006), *Science on Stage: From Doctor Faustus to Copenhagen*, Princeton, Princeton University Press.
- (2008), "Darwin on stage: evolutionary theory in the theatre", *Interdisciplinary Science Reviews*, Vol. 33, Nr. 2, pp. 102-115.
- SMOCOVITIS, Vassiliki B. (1999), "The 1959 Darwin Centennial Celebration in America", *Osiris*, 2<sup>nd</sup> series, Vol. 14, pp. 274-323.
- SNOW, C. P. (1959), *The Two Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TRINCÃO, Paulo (2009), *O português que se correspondeu com Darwin*, Lisboa, Gradiva.
- WERTENBAKER, Timberlake (1998), *After Darwin*, London, Faber and Faber.
- WHITTELL, Crispin (2003), *Darwin in Malibu*, London, Methuen.
- ZEHELEIN, Eva-Sabine (2009), *Science: Dramatic. Science Plays in America and Great Britain, 1990-2007*, Heidelberg, Winter.

# A metamorfose das paisagens

João Pedro Vaz

Em 2009 Isabel Alves Costa declarava:

Quando pensamos que este projeto nasceu porque cinco presidentes de câmara (Monção, Melgaço, Paredes de Coura, Valença e Vila Nova de Cerveira) decidem que, tendo os problemas básicos das populações mais ou menos resolvidos, aquilo que é preciso é ter uma companhia de teatro que leve o teatro às aldeias...

Isto é uma coisa completamente inédita, nunca tinha encontrado autarcas que tivessem esta visão.

A segunda coisa extraordinária é então criarem (com o Crédito Agrícola) uma associação de direito privado, o que agiliza imenso todo o trabalho da associação. E depois, termos a sorte de termos uma empresa, a Vento Minho, que acha, no seu discurso, que tem obrigação de distribuir alguma da mais-valia, e que o deve fazer na cultura, porque um país sem cultura não se desenvolve.

Nascida em 2004 por inspirada iniciativa inter-municipal e com invulgar apoio privado, a associação Comédias do Minho inicia a atividade tendo como responsável artístico José Martins, que assumiu a programação e a criação de espetáculos na Companhia de Teatro até 2005. No ano seguinte, em 2006, a orientação artística do projeto passou a ser da responsabilidade de Nuno Pino Custódio.

Em 2007, Isabel Alves Costa, Miguel Honrado e Pierre Voltz criaram, em coesão com a atual equipa e os municípios, um novo formato de tripla intervenção cultural: uma Companhia de Teatro, um Projeto Pedagógico (desenhado de raiz) e Projetos Comunitários envolvendo os grupos de teatro amador e as associações locais.

Este é ainda o modelo que serve de base à identidade das Comédias do Minho, demonstrado no fôlego territorial que aqui se documenta em imagens.

Ao longo do ano, nos cinco concelhos do Vale do Minho – Melgaço, Monção, Paredes de Coura, Valença e Vila Nova de Cerveira –, criam-se e circulam espetáculos para o público em geral e para o público escolar, continua-se um projeto de formação e criação artística com cinco grupos de teatro amador associados, implementam-se ações de formação, *workshops* de criação artística, oficinas e ateliês para o público infanto-juvenil (e não só), formam-se técnicos locais – uma intensa atividade pensada com, para e, muitas vezes, a partir das populações.

As Comédias do Minho construíram e solidificaram uma rede cultural que envolve responsáveis políticos, técnicos culturais, agentes territoriais e artistas – uma pequena e democrática utopia que metamorfoseia a programação, as linguagens artísticas, os gestos, os imaginários, as paisagens.

João Pedro Vaz,  
actor e encenador,  
é o atual director  
artístico das Comédias  
do Minho.

## Legendas

**1 >** *Quando as nuvens se dissiparem*,  
enc. Philippe Peychaud, Comédias do Minho, 2007  
(Gonçalo Fonseca, Mónica Tavares, Luís Filipe Silva,  
Tânia Almeida, Diana Sá e Rui Mendonça),  
fot. Vasco Ferreira.

**2 >** *Eldorado – Uma comédia do Minho*,  
enc. Pedro Penim, Comédias do Minho, 2008  
(Tânia Almeida, Mónica Tavares, Luís Filipe Silva  
e Gonçalo Fonseca),  
fot. Susana Neves.

**3 >** *Estufa fria*,  
de Regina Guimarães, enc. Igor Gandra,  
Teatro de Ferro e Comédias do Minho, 2008  
(esq. Tânia Almeida e Mónica Tavares),  
fot. Susana Neves.

**4 >** *Inês negra*,  
Espectáculo comunitário, de Regina Guimarães,  
criação: Igor Gandra, Comédias do Minho, 2008  
(População de Melgaço),  
fot. Susana Neves.

**5 >** *Scriptorium móvel*,  
Gabinete de Manufatura de Livros, criação: João Lizardo,  
Comédias do Minho, 2008,  
fot. João Lizardo.

**6 >** *Um grão caído na terra*,  
de Pedro Eiras, enc. Gonçalo Fonseca,  
Comédias do Minho, 2009 (Gonçalo Fonseca),  
fot. Susana Neves.

**7 >** *Personagens de água*,  
criação: Aldara Bizarro, Jangada de Pedra  
e Comédias do Minho, 2009 (Maria Radich),  
fot. Susana Neves.

**8 >** *Contra-banda*,  
enc. Madalena Victorino, Comédias do Minho, 2009  
(Tânia Almeida e Mónica Tavares),  
fot. Susana Neves.

**9 >** *Queres que te faça um desenho?!*,  
criação: José Maria Vieira Mendes e Pedro Penim,  
Teatro Praga e Comédias do Minho, 2010  
(Luís Filipe Silva e Joana Barrios),  
fot. Alípio Padilha.

**10 >** *O fidalgo aprendiz*,  
de D. Francisco Manuel de Mello, enc. João Pedro Vaz,  
TNDMII e Comédias do Minho, 2011  
(Crista Alfaiate, Gonçalo Fonseca e Mónica Tavares),  
fot. Alípio Padilha.

**11 >** *Pé de vento*,  
criação: Margarida Mestre e Mónica Tavares,  
Comédias do Minho, 2010 (Mónica Tavares),  
fot. Celeste Domingues.

**12 >** *Tempo perdido*,  
enc. Sílvia Real, Comédias do Minho, 2010  
(Tânia Almeida, Rui Mendonça, Luís Filipe Silva,  
Gonçalo Fonseca e Mónica Tavares),  
fot. Susana Neves.

**13 >** *Território na voz*,  
Coro, criação: Antónia Serra, Comédias do Minho, 2010  
(utentes dos centros de dia),  
fot. Helena Santos.

**14 >** *Homens perfeitos*,  
a partir das farsas em um acto de Anton Tchekov,  
enc. Raquel Silva, Comédias do Minho, 2010  
(Luís Filipe Silva e Rui Mendonça),  
fot. Vasco Ferreira.

**15 >** *O fidalgo aprendiz*,  
de D. Francisco Manuel de Mello, enc. João Pedro Vaz,  
TNDMII e Comédias do Minho, 2011  
(Crista Alfaiate, Gonçalo Fonseca e Mónica Tavares),  
fot. Alípio Padilha.

**16 >** *Queima de Judas*,  
Espectáculo comunitário, criação: Maria João Vicente,  
Comédias do Minho, 2011 (Joaquim Araújo, Otilia Ferreira,  
Sara Cristina Rodrigues, Sara Carpinteira, Pedro Silva,  
Sara Rodrigues, Luís Sobreiro, Cândido Malheiro,  
Hugo Ribeiro, Andreia Pereira),  
fot. Celeste Domingues.

**17 >** *Clepsidra*,  
criação: António Júlio e Gonçalo Fonseca,  
Comédias do Minho, 2011 (Gonçalo Fonseca),  
fot. Susana Neves.

**18 >** *Nas margens*,  
Workshop de Formação Artística, Comédias do Minho,  
2011 (Grupo de Melgaço, orientado por Leonor Barata),  
fot. Tânia Pereira.

**19 >** *Casa grande* (Melgaço),  
enc. Tânia Almeida, Comédias do Minho, 2011  
(Humberto Sousa, Rui Mendonça, Armado Sousa,  
João Esteves, Clara Araújo, Mónica Tavares, Carla  
Domingues, Lucília Raimundo, Ana Filipa Costa,  
Marina Esteves, Sandra Plasência),  
fot. Celeste Domingues.

**20 >** *Casa grande* (Vila Nova de Cerveira),  
enc. Tânia Almeida, Comédias do Minho, 2011,  
fot. Celeste Domingues.

**21 >** *Casa grande* (Paredes de Coura),  
enc. Tânia Almeida, Comédias do Minho, 2011  
(Rui Mendonça),  
fot. Celeste Domingues.

**22 >** *Casa grande* (Monção),  
enc. Tânia Almeida, Comédias do Minho, 2011  
(Luís Filipe Silva),  
fot. Sandra Santos.

**23 >** *Casa grande* (Valença),  
enc. Tânia Almeida, Comédias do Minho, 2011  
(Luís Filipe Silva),  
fot. Celeste Domingues.

**24 >** *Casa grande* (Lapa do Lobo),  
enc. Tânia Almeida, Fundação Lapa do Lobo  
e Comédias do Minho, 2011  
(Maria Batista, Gonçalo Fonseca, Mónica Tavares,  
Rui Mendonça),  
fot. Cristina Nogueira.















13



14



15



16



17





20



21



22

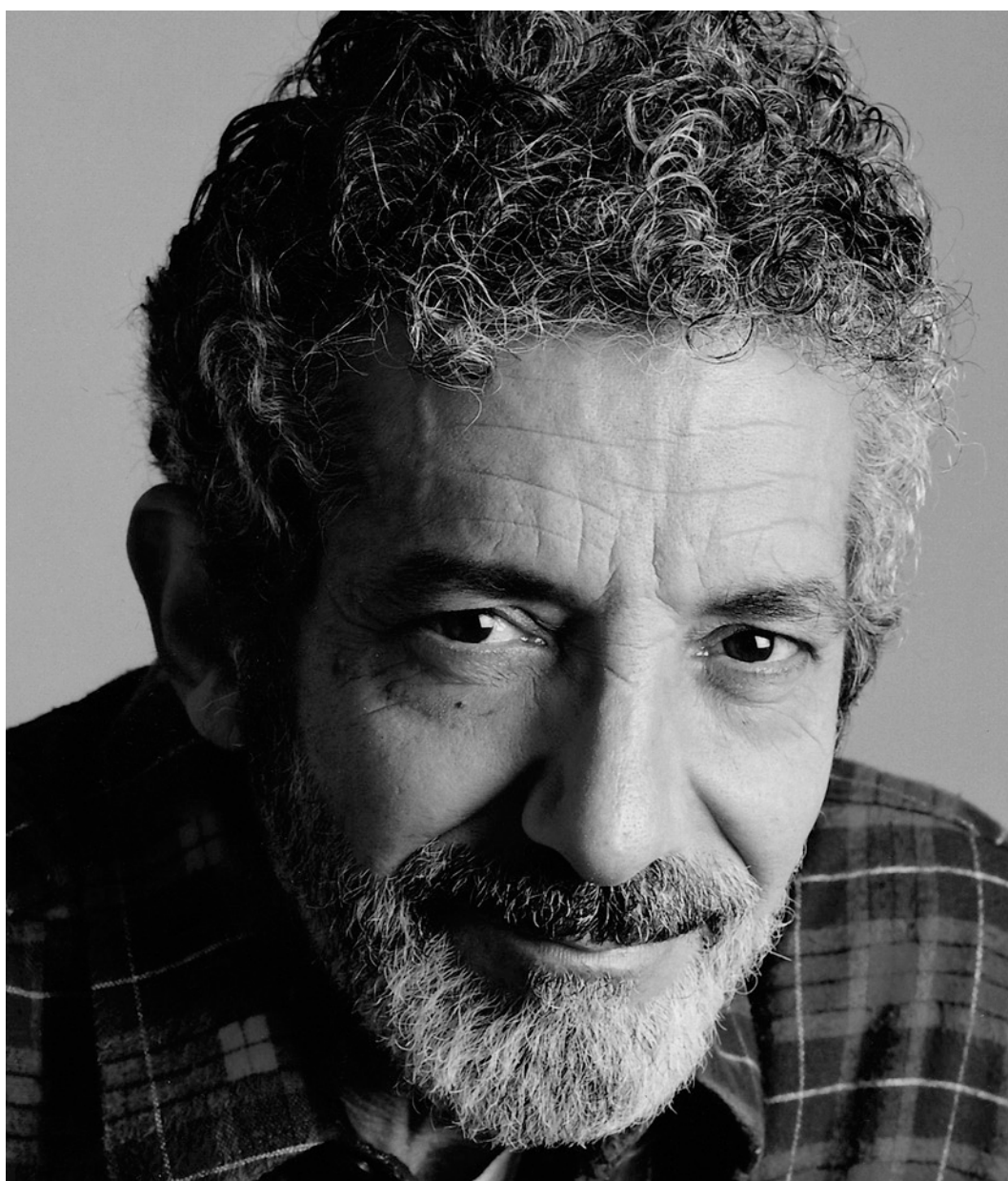


23



24





<  
Fernando Gomes, 2001  
[Arquivo pessoal de  
Fernando Gomes].

## Fernando Gomes

### Do “Pátio da Teatra” ao Teatro Nacional de São Carlos

Teresa Faria e Rita Martins

*Tendo-se iniciado no teatro aos trinta anos de idade num espectáculo do Teatro Experimental de Cascais em 1974, Fernando Gomes fechou aí a sua ligação ao escritório em que trabalhava, e desde então nunca mais deixou de representar, cantar, escrever e encenar. Como actor tornou-se notado na Casa da Comédia e aí escreveu os seus primeiros textos. Precursor do café-teatro em Portugal, tornou-se um dos maiores criadores do espectáculo teatro-musical português, com destaque especial para Maria! Não me mates que sou tua mãe!, em 1988. Contabilizam-se mais de 132 espectáculos no seu currículo, tendo sido dirigido por João Lourenço, Filipe La Féria, Diogo Infante, entre outros. Actualmente como encenador do Teatro Infantil de Lisboa – onde está desde 1990 –, Fernando Gomes tem recebido convites para encenar em múltiplas companhias, mas não prescinde dos “seus” actores de eleição – como Elsa Galvão e Isabel Ribas – com quem selou um pacto artístico pela criação da companhia Klássikus. O humor e o estilo inconfundíveis dos seus espectáculos são inseparáveis da sua personalidade, das suas paixões e das suas vivências de infância. Com um percurso artístico singular, Fernando Gomes passa com desenvoltura e criatividade do bar Acapulco ao Teatro Nacional de São Carlos, num trajecto sempre guiado pelos afectos, revelador dos valores e da sensibilidade de alguém que fez do palco a sua casa e dos actores a sua família.*

"Pátio da Teatra",  
Nandinho e Néné  
[Arquivo pessoal de  
Fernando Gomes].

&gt;

&gt;

Fernando Gomes,  
fotografia da comunhão  
solene

[Arquivo pessoal de  
Fernando Gomes].

**Que idade tinhas quando fazias com os teus amigos as vossas peças no quintal?** Devia ter à volta de dez anos. No bairro onde eu nasci, em S. Roque da Lameira [Porto], da minha idade só havia meninas, com quem brincava aos teatros. A minha casa tinha um quintal e era onde representávamos. Fazíamos variedades: cantávamos, representávamos, maquilhávamo-nos, vestíamos-nos, fantasiávamo-nos e fazíamos uns bilhetes com uns desenhinhos, umas florinhas, 25 tostões cada. Vendíamos aos vizinhos, que viam da janela. Era o "Pátio da Teatra".

**Então, nessa altura já escrevias, encenavas, eras actor e figurinista?**

A minha mãe tinha uma máquina de costura. Eu fazia ali saiotos em papel de jornal, ia dobrando, cosendo, e aquilo ficava muito teso e as saias ficavam todas armadas. [risos]. Piano e música nunca faltavam. Depois, eu escrevia uns diálogos. O que nós víamos era os filmes musicais americanos. O nosso sonho era ir para a América onde havíamos de ser muito felizes.

**O cinema faz parte do teu imaginário desde criança?**

Os meus pais iam uma vez por semana ao cinema e levavam-me, mesmo em pequenino. Ficava ao colo da minha mãe ou do meu pai e, muitas vezes, adormecia.

**E os estudos na Escola Oliveira Martins?**

O meu pai queria que eu tirasse um curso, mas nunca tirei. Faltava à escola para ir ao Cinema Carlos Alberto que dava sempre duas sessões e eram bilhetes a três e quinhentos [3\$50: três escudos e cinquenta centavos]. Era sempre um filme de cowboys e um musical ou dois filmes diferentes. Portanto, eu passava a tarde no Cinema Carlos Alberto. Quando eram aulas de duas horas é que era bom porque só tinha uma falta e estava duas horas fora da escola.

**Quem eram os teus actores ou actrizes preferidos?**

A Doris Day. Eu vi os filmes todos da Doris Day. Ainda hoje gosto de os ver. Era o musical. A loura. Sempre tive um fascínio por louras no palco. É a loura simpática que canta, dança e representa. Tenho aí imensas cassetes dela, porque adoro. O primeiro filme que vi com ela foi o *Calamity Jane*, *As diabruras de Jane*, que é extraordinário. A minha mãe dava-me dinheiro para livros e cadernos e eu depois comprava bilhetes para o cinema. Recordo-me, um dia, de ter ido ao Odeon – uma sala de cinema que já não existe, no Bonfim. Faltavam-me cinco tostões. A vontade era tanta que fui pedir a um senhor: "Ó senhor, dê-me cinco tostões que me faltam para comprar o bilhete!" E ele deu [risos].



**Os musicais de Hollywood marcaram o teu percurso artístico?**

Sim, mas mais importante foi ter nascido num sítio onde havia música. O meu pai e a minha mãe tocavam piano e nós cantávamos. E a minha avó contava-me histórias fantásticas à noite, aquelas lendas e contos tradicionais, e eu adorava. Parece que estou a ver o sítio, ela sentada numa cadeirita. Eu, muito pequenito, ia logo para o colo dela para ela me contar a história. Já sabia que a meio adormecia e quando acordava já era no dia seguinte. Alguém me levava para a cama.



&lt;

Fernando Gomes com a mãe (anos 60)

[Arquivo pessoal de Fernando Gomes].



&lt;

Tia Zélia

[Arquivo pessoal de Fernando Gomes]



&lt;

*La serva padrona*, de Pergolesi e G. A. Federico, direcção de Manuel de Passos, Teatro de São João, 1970 (Fernando Gomes, José de Castro) [Arquivo pessoal de Fernando Gomes].

### Aprendeste a tocar piano com a tua mãe?

Tentei, mas nunca consegui e os meus irmãos tocam todos, de ouvido. Não tenho jeito para o teclado. Cantar é que eu gosto. Não cantávamos todos. Eu gosto muito de coleccionar coisas, tenho as pautas das músicas todas que ela tocava nessa época, dos anos 30. Eram as músicas que ela tinha quando era miúda. *Tenho um lindo iô-iô que só me dá prazer...* Esta música até já pus num espectáculo.

### E quando faziam os saraus familiares?

O meu pai era viajante e só vinha a casa aos fins-de-semana. Tocava piano e nós cantávamos. *Dime porque te quiero tanto* e outras. Ainda me lembro das letras. Foi uma infância jeitosa. O meu pai também tinha uma história, inventada por ele e que nunca tinha fim. Era *O homem da bengala de ferro*, o mau da fita, um homem misterioso. O meu pai escrevia para jornais uns contos, umas histórias. Eu cresci com tudo isto à minha volta.

### Além da música, das histórias que te contavam, havia livros?

O meu pai tinha uma grande e variada biblioteca. Foi aí a primeira vez que eu li Camilo Castelo Branco, ainda miúdo. Também me atraíam os livros do Charles Dickens, Mark Twain, depois passei para John Steinbeck. Ainda recordo o primeiro livro que li dele: *O Inverno do nosso descontentamento*. Era uma colecção de grandes clássicos, desses que se lêem muito bem. O meu pai não era um letrado, era um homem simples, com a 4ª classe. Ele lia muito nas viagens, livros policiais, Agatha Christie. Na altura também os li.

### Houve mais alguém importante na tua infância?

A minha tia Zélia, que era a estroina, era a mulher diferente. Com dezasseis anos saiu de casa, tirou um curso de alta-costura e montou um *atelier* em Viana do Castelo: *D. Zélia, Alta-costura*, e assim ganhou a vida. Nunca casou e namorava muito. Era muito moderna. Foi das primeiras mulheres a usar calças; tão adiantada para a época que chegou a ser proibida de entrar em alguns cafés no Porto. Nos anos Vinte, Trinta, no Porto, havia café-concertos. Vinham orquestras da Alemanha e de outros sítios tocar nos cafés. E a minha tia ia sempre e gostava de conviver com eles. Não sei como é que falava, mas falava, [risos] adorava artistas. Namorou com o António Vilar. Sempre muito teateira. Disseram-me muitas vezes: "És igual à tua tia Zélia." [risos] Ela fez teatro amador com o meu pai quando eram novos.

### Nos Modestos.

Nos Modestos, precisamente... O meu pai tocava piano e as miúdas ficavam encantadas a olhar para ele, que era muito giro, um galã. E essa minha tia começou a levar-me ao teatro. Era daquelas pessoas que vão falar com os artistas, que têm descaramento para isso. Eu não, eu era muito tímido e ainda sou. E um dia disse-me: "Ah, tens de conhecer a Laura Alves". Fomos ao Teatro Sá da Bandeira, onde estava em cena *A rainha do ferro velho* [de Garson Kanin, em 1960]. Lembro-me perfeitamente desta imagem:

a Laura Alves à porta do seu camarim, com um robe de cetim ou seda cor-de-rosa, muito querida, muito simpática, e eu feito parvo a olhar para ela. E a minha tia a pedir-lhe se não podia "meter-me" no teatro, porque eu não tinha idade. Claro que não podia, coitada. Não vi essa peça, mas fiquei a conhecer a Laura Alves, que é o meu ídolo. A minha tia viu a peça e gostou muito e no fim disse: "No último dia vamos oferecer dois ramos de flores à Laura Alves". Comprou malmequeres e um ramo de rosas de Santa Teresinha, para eu oferecer, com um bilhetezinho dela. Chegámos ao teatro no dia seguinte à última representação. Não é que ela já lá não estava?! Tinha ido logo embora no fim da sessão. A minha tia pediu a uns senhores: "Olhem, levem isto numa caixa e dêem a D. Laura Alves quando chegarem a Lisboa." Passado um tempo recebi uma carta da Laura Alves, linda, tão simpática, a agradecer as flores e a explicar porque é que não estava. Preocupavam-se muito com os fãs. Tenho essa carta guardada religiosamente.

#### **Mas o que é que te fascinava quando olhavas para ela?**

A Laura Alves era o que havia de mais próximo dos artistas de cinema.

#### **E lembras-te do primeiro espectáculo que viste?**

Dessa época, não. Mas inscrevi-me, entre os 14 e os 16 anos, como sócio do Teatro Experimental do Porto. Vi imensos espectáculos do TEP. Era maravilhoso. Um teatro pequenino, estreitíssimo, situado nas instalações de uma camisaria, cedida ao António Pedro. Tinha camarotes, balcão, plateia, mas era tudo em pequenino. Devia levar umas cinquenta pessoas.

#### **E nessa fase o que viste?**

Recordo-me dos actores: a Dalila Rocha, o João Guedes, a Alda Rodrigues e o Mário Jacques. Ficava fascinado com aquilo. Ao mesmo tempo via revistas. Lembro-me de uma actriz, muito engraçada, a Maria Domingas, que era nova, gira, e da Leónia Mendes, já mais "entrada". O que me fascinava na revista eram os momentos musicais, as canções, os bailados, a fantasia. Julgas que eu achava graça às "graças" e aos *compères*? Nenhuma. Lembro-me de ir ao Rivoli, ver o Teatro Nacional. Via tudo que aparecia: comédia, revista e o Teatro Nacional, que ia com a D. Amélia [Rey Colaço]. No Teatro de S. João, mas principalmente no Rivoli, eu recordo-me que houve uma altura em que eles estiveram lá, talvez um mês, e apresentaram o reportório todo, que era extraordinário. Todas as semanas uma peça diferente. Hoje em dia já não existem essas

coisas, o que é pena. Mas houve duas peças que me impressionaram. *Boa noite Betina*, com a Laura Alves. Fui do Porto a Lisboa umas cinco vezes para ver o espectáculo. Quando ela foi para o Porto voltei a ir ver. Vi 10 vezes. E *O tinteiro* [de Carlos Muñiz]. Era o grande Armando Cortez. Fascinaram-me ele e a Carmen Dolores. Foi no Teatro de S. João pelo Teatro Moderno de Lisboa.

#### **O que é que te atraiu em *O tinteiro* [1961] e em *Boa noite Betina* [1960]?**

A Laura Alves era uma mulher ao nível da Shirley MaClaine, uma actriz extraordinária, tão boa que ficavas ali preso. Era a única actriz que estava dois anos em cena com as lotações esgotadas. O corpo de baile era inglês e eu ainda me lembro de todos. Entravam a Manuela Maria, o Nicolau Breyner, estreante, o Ruy de Carvalho, Paulo Renato e também uma bailarina, a Yola, que era maravilhosa, fazia um *striptease* ao contrário, ou seja, vinha em biquíni e ia-se vestindo. Eram todos belíssimos actores. *O tinteiro* marcou-me pelas interpretações extraordinárias da Carmen Dolores e do Armando Cortez. Era uma história sobre o desemprego. Recordo-me perfeitamente da cena em que ele se suicida. Via-se a luz do comboio a aproximar-se, e a imagem dele, de costas para o público... Uma encenação fantástica do Rogério de Carvalho. Ficas preso à cadeira e emocionas-te, porque o teatro deve emocionar.

#### **E a ópera?**

Comecei a ver ópera cedíssimo, no Porto, no Coliseu. Adoro ópera. O primeiro espectáculo que fiz foi uma ópera, o *Elixir do amor* [de Gaetano Donizetti, em 1965]. As óperas iam de Lisboa para o Porto e nem sempre levavam o corpo de baile, porque ficava mais económico. Então, mandavam as partituras para a escola e os alunos faziam-no. Estreei-me no corpo de baile do *Elixir do amor*. Em 1970 entrei em *La serva padrona* [de Giovanni Battista Pergolesi], pelo Círculo Portuense de Ópera. Fazia uma personagem muda, o Vespone. Depois também foi o Ballet Gulbenkian, no Rivoli do Porto, em 1971, com *Petruska* [de Igor Stravinski]. Já estive na Gulbenkian!!! Era um mundo fascinante. Eu tinha muito jeito para me movimentar, porque andei no *ballet*, no bailado clássico. Comecei na Academia de Bailado Clássico de Pirmin Trecu, onde conheci a Zita Seabra.

#### **A Zita Seabra?**

Era primeira bailarina da escola, extraordinária. E depois desapareceu, passou à clandestinidade. Estávamos aí pelos anos 50, 60. Sempre gostei de bailado, mas nem me passava pela cabeça pedir dinheiro ao meu pai para me



&lt;

*Fastudo! Faz-tudo!!**Faz tudo!!!*

enc. Filipe La Féria,

Grupo de Trabalhadores

de Teatro da Casa da

Comédia,

Casa da Comédia, 1979

(Fernando Gomes)

[Arquivo pessoal de

Fernando Gomes].

ir inscrever numa escola de bailado. E tinha vergonha, não tinha ninguém a quem confidenciar este sonho. E um dia fui a uma festa de anos, tipo *teenagers*, onde estava o Pirmin Trecu. A escola, que era ali na Boavista, só tinha dois rapazes e aí umas 30 raparigas. Então, ele perguntou se eu não queria ir, de borla. E aquilo era caríssimo. Foi perguntar ao cego se quer ver. Fui encantado.

#### **E o teu pai viu o espectáculo?**

Gostou muito. Primeiro ainda perguntou se eu não me importava que ele fosse, para não ficar enervado. Disse-lhe para ir. Foi. Andava com as críticas na carteira para mostrar aos colegas, porque elas diziam bem de mim.

#### **Sentiste que podia ser o teu futuro?**

Não, era mesmo para me divertir, porque tinha um prazer enorme. Não, eu nunca fiz planos nenhuns para nada.

#### **Como foi esse primeiro envolvimento com a cena e os bailarinos?**

Fascinante. Eu estar ao lado dos grandes bailarinos dessa época [Armando Rosa, Patrick, Isabel Santa Rosa]. Fazíamos figuração com certo movimento, mas não dançávamos. Um desses rapazes do *ballet* entrava em cena com balões e perguntou-me se eu queria trocar com ele, porque tinha medo que o reconhecessem. Fiquei encantado por ir à frente, dançando como uma gazela, com imensos balões e com duas bailarinas, uma de cada lado. O tal rapaz foi fazer uma personagem que levava barbas para não o reconhecerem. Vê lá como era o Porto nessa altura. Era horrível! Eu não, eu estava-me nas tintas para que me conhecessem ou

deixassem de conhecer. Só que eu nunca cheguei a ser nenhum bailarino de jeito, fazia as piruetas para a direita e nunca consegui fazer para a esquerda, desequilibrava-me. Entretanto também fui chamado para a tropa.

#### **A tropa interrompeu a tua carreira de bailarino?**

Cheguei da tropa em 1969. Tinham passado quatro anos. Já era muito velho. Iria ser bailarino de grupo. Não me apetecia. Eu pensava: "Se eu dançar, só se for no Parque Mayer". Mas isso não queria. Quando cheguei disse: "Não morri, mas tive de gramar dois anos na guerra, em África, agora vou divertir-me e fazer o que não fiz. Londres era o centro do mundo, eram os Beatles, os Rolling Stones, era aquele mundo incrível. Era o meu sonho. Portugal era um atraso de vida, nós nem *jeans* tínhamos para comprar. Quando cheguei a Londres pela primeira vez, até me deu uma coisa de coração. Estive um ano a viajar.

#### **De que modo as viagens pela Europa te transformaram? Viste espectáculos? Conheceste artistas?**

Não, não conheci artistas. Vi espectáculos, vi. O primeiro que vi até me caíram os queixos. Foi *Jesus Christ Superstar* [de Andrew Lloyd Webber], a primeira versão. Cheguei a Londres no dia 22 de Janeiro de 1972, no dia dos meus anos. Andava ali pelas ruas, dum lado para o outro. De repente vejo o cartaz *Jesus Christ Superstar*. Fui à bilheteira, entregaram-me o bilhete e quando eu entro no teatro, levam-me, levam-me... estava na terceira fila! Abre-se o fosso com aqueles fumos, sobe uma cruz e eu vejo um homem no ar a cantar... comecei a chorar. Eu chorava, chorava que nem via nada, tinha de estar sempre a limpar.

&gt;

*A última moeda,*  
de Fernando Gomes,  
Roller Bar, 1982  
(Maruga, Fernando  
Gomes) [Arquivo pessoal  
de Fernando Gomes].



&gt;

*A última moeda,*  
de Fernando Gomes,  
Roller Bar, 1982  
(Maruga,  
Fernando Gomes)  
[Arquivo pessoal de  
Fernando Gomes].

Vi também, nessa altura, no Teatro Drury Lane, *E tudo o vento levou* [com base no romance de Margaret Mitchell], em musical. Eu nem queria acreditar no que estava a ver: o incêndio, e o cavalo e a carroça a atravessarem o palco!

#### Trabalhavas e viajavas?

Não ganhava bem. Em bares. Não dava para grandes folias. E também foi uma fase do *make love not war*. Cheguei lá e ao fim de três dias já tinha arranjado companhia para o resto da vida, pensava eu na altura. Uma coisa loura, de cabelos compridos. [risos] Depois fui para a Alemanha. O "para o resto da vida" só durou seis meses!



#### Foste levado pelo amor?

Era o amor e conhecer outras pessoas. Nós pedíamos boleia, travava-se logo ali conhecimento. Era andar por ali, de cabelos compridos e de viola ao peito. Dormia onde calhava! Conheci uma família maravilhosa dum rapaz que nos deu boleia e me ofereceu *Les fleurs du mal* [de Charles Baudelaire]. Eu falava (ou antes, arranhava) em todas as línguas - passava em Espanha, falava espanhol, passava em França, falava francês.

#### E na Alemanha falavas o quê?

A primeira coisa que eu aprendi a dizer foi "zwei Tassen Kaffee, bitte" que é pedir dois cafés. Odiei tanto os alemães que me recusei a falar alemão. Chegava aos sítios e, ao princípio, ainda falava em inglês, depois era em português. "Quero aquilo", apontava. Ao fim de três meses estava cansado. Pensei: "Eu tenho vinte e oito anos, tenho de fazer qualquer coisa. E o que é que eu quero fazer? É teatro. Ora eu, na Inglaterra, não me safo. Aqui, muito menos. Não, vou é para Portugal." E assim fiz. Vim para Portugal, num comboio de emigrantes que demorou três dias a chegar. Aquilo era um nojo. Muita comida. Ai, meu Deus, o cheiro! Sai da estação e fui para o Parque Eduardo VII, deitei-me a respirar. E cá fiquei.

#### Antes de passarmos à tua profissionalização, pensando no teu período da tropa, fala-nos das cartas que escrevias.

Ah, sim. Inventava. Não ia contar o que lá se passava. Não tinha graça nenhuma. Ia lá afligir a minha mãe. Ela guardou essas cartas todas. Aliás, tenho-as eu agora. E depois punha por fora "Esta é muito bonita" ou "Esta fala disto". Eu recebia cerca de quarenta por semana, era quem recebia mais, porque também as escrevia. Trabalhava num escritório, no meio de mato. Não tinha nada que fazer e gostava de escrever. Romanceava. Por exemplo, em Bula, a aldeia junto ao aquartelamento, havia um sítio onde

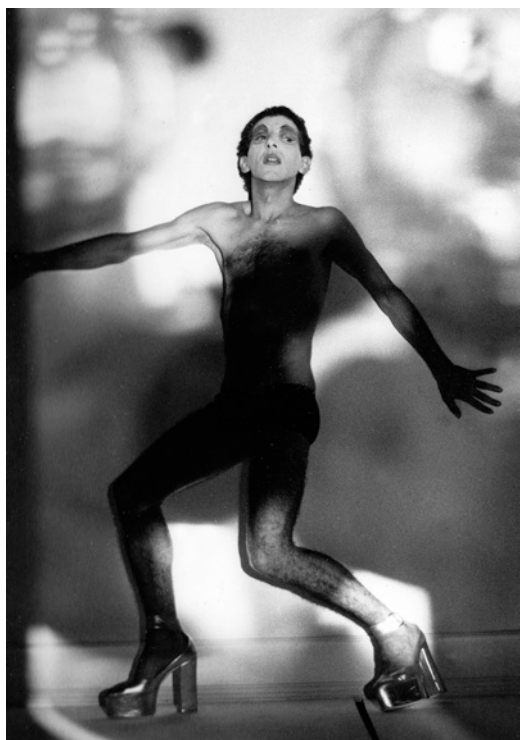
nós íamos beber cerveja, comer camarões, etc. Por essa rua passavam habitantes, elas muito bem vestidas, eles muito bonitos e elegantes. Portanto, a minha carta foi descrever aquela seqüência de "passagem de modelos". Parecia um desfile de moda. Para a minha mãe sempre escrevi muito. Tenho o feitiço dela. Tínhamos o mesmo sentido de humor. E não contava dos ataques, nem das guerras. Tinha sempre outras coisas para dizer.

#### Mas houve alguma situação de guerra mais delicada...

Houve. Uma única. Eu tenho uma facilidade enorme em esquecer tudo o que de mau me aconteceu e recordar os momentos bons. Tive a sorte de não ir para o mato, nunca dei um tiro na Guiné. Eu estava no gabinete do 2º comandante, que era um buraco na terra. Só trabalhava de tarde e à noite. E tinha autorização para me levantar tarde.

#### A situação delicada...

Ah! A situação. Eu cheguei à Guiné, formei logo um conjunto musical. Eu era o vocalista. Tentei tocar viola, dei logo cabo dos dedos. Acabou ali. Cantava. E sei até a primeira canção que cantei num baile em Bissau - "Hey Jude..." [dos Beatles]. Lá me divertia. Em Bule éramos atacados uma vez por mês e durante os 20 dias seguintes estávamos nas calmas. A gente já sabia. Chegavam sempre à hora do jantar. Um dia atacaram-nos de manhã, eu estava a dormir e quando acordei já o ataque tinha terminado! [risos] Vi lá muitos filmes no cinema ao ar livre. Os filmes todos do Roger Moore, do *Santo*. Era de 15 em 15 dias, acho. Também uma vez estava a assistir a um filme e houve ataque - "Eh pá que chatice!" - fomos para os abrigos. Acabou. Voltámos e acabámos de ver o filme. Uma pessoa habitua-se. É estranho. É difícil de explicar. E entretanto, houve um desastre: estávamos quase a vir embora, quase ao fim dos dois anos. Há sempre uma patrulha que sai para fazer um policiamento na



<  
*A paixão segundo Pasolini*, de René Kalisky, enc. Filipe La Féria, Grupo de Trabalhadores de Teatro da Casa da Comédia, Casa da Comédia, 1980 (Fernando Gomes) [Arquivo pessoal de Fernando Gomes].

*Marlowe*, Casa da Comédia, 1983 (Fernando Gomes) [Arquivo pessoal de Fernando Gomes].

&gt;



#### E fazias teatrinhos com eles também?

Sim. Fazia os papéis todos, eu [risos]. Contava-lhes... imagina tu: *A gata borralheira*.

#### Foi a primeira vez que fizeste teatro infantil?

Foi. [risos] Olha, exactamente. Engraçado!

#### Qual era a tua posição em relação à guerra?

Não fazia ideia nenhuma em que país é que estava e em minha casa não se falava de política. Vivia o *rock and roll*, o Elvis Presley, a Doris Day. Era mais para o *make love not war*. Fui para a Guiné com aquela disposição – se todos vão eu também vou, logo se vê, não há-de cair uma bala em cima de mim. E nunca me interroguei muito. Fiquei deslumbrado com a Guiné e as pessoas. Para além dos miúdos, falava muito com a população, os chefes de tribo, as mulheres. Pessoas maravilhosas, duma simplicidade incrível. Achava injusto estarmos ali a lutar. Se a terra era deles, se nasceram lá, porque é que insistíamos em ficar? Havia muita gente a tratar mal as mulheres. E lembro-me de um miúdo que andava a vender *mancarra*, amendoim; e um tipo vai e, pumba! dá um pontapé naquilo, e vai a *mancarra* toda pelo ar. Como me recordo de ver interrogarem uma velhota. Chocava-me muito. Achava que não tínhamos o direito de lá estar.

#### A revolução de 1974 coincidiu com a revolução da tua vida. Como foi viver as duas em simultâneo?

Na altura do 25 de Abril foi tudo muito excitante. Andei aí pelas ruas aos gritos, aquelas coisas que todos fizemos. Era empregado de escritório e ganhava muito bem. Recordo-me de ter pensado na altura – "Olha, que bom isto acontecer! Os miúdos, que são agora pequenos, daqui a 20 anos já não vão ser tão atrasados como eu." Não aconteceu nada disso. Mas, na altura, foi um enorme entusiasmo. Logo a seguir fui para o Teatro Experimental de Cascais (TEC). Comecei a ensaiar *O ceremonial para um*

aldeia e depois regressa ao quartel, já noite. Quando regressaram da patrulha os soldados estavam a jogar às cartas, havia luz. Mesmo à porta da caserna, aquele que trazia o lança-granadas pousou a arma e encostou-se... e tinha a granada lá dentro, que ele devia ter tirado antes de entrar no quartel. Morreram imensos. Fiquei em estado de choque, estive calado durante uma hora. Uns gritavam, outros choravam, eram os helicópteros a chegar, a gente a ver mortos e feridos. Foi a única situação mais horrível. E pronto, de manhã ia para a aldeia, os miúdos já me conheciam, contava-lhes histórias, fazia teatro. Quando chegava vinham logo todos a correr ter comigo.

<  
 Cadernos de Fernando Gomes (Fernando Luis e Fernando Gomes) [Arquivo pessoal de Fernando Gomes].

&gt;

*Zigue-Zague,*

de Fernando Gomes, Casa

da Comédia, 1983

(Cândida Vieira,

Fernando Gomes, Maruga,

Rogério Samora,

Isabel Ribas,

Miguel Guilherme)

[Arquivo pessoal de

Fernando Gomes].

*combate* [1975] do Claude Prin, encenada pelo Avilez, sobre as mulheres da Comuna de Paris. Lembro-me da primeira leitura que fizemos, eu sempre à espera da minha frase, aí na décima folha. Está a chegar, está quase a chegar e a gente só tem aquela. É um *suspense*. [risos] Tínhamos de gritar para as mulheres: "*Levantem-se putas! Levantem-se cadelas!*". Fiquei logo rouco. [gargalhadas] Não sabia ainda colocar a voz. Os nervos.

#### Há a história de uma dor de dentes que te levou ao TEC.

Eu quando vim para Lisboa era tímido. Então tentei ir para o Conservatório, mas como tinha de trabalhar para me sustentar, era impossível. Sempre sofri muito dos dentes, e pronto, lá está a tal história, fui ao dentista, arranquei um dente e vinha ainda muito inchado e mal disposto. Nesse dia não fui trabalhar e fui tomar um cafezinho ao Teatro Monumental, onde via muito a Laura Alves, o Paulo Renato. Ali era o mundo dos artistas, o Monumental ou o Monte Carlo. Entrou o Nuno Emanuel do teatro, com uma atriz, a Marília Gama. Ele cumprimentou-me e ela olhou para mim e disse – "Olha não queres fazer teatro? Não queres ir para o Teatro Experimental de Cascais?" E eu disse: "Quero". "Então aparece hoje à noite para o ensaio". Fui logo. Nunca mais de lá saí. Ganhava no escritório nove contos e fui ganhar para o Avilez, mil escudos. Despedi-me da firma e ia aos ensaios da tarde e da noite. Aos da tarde só assistia, mas aprendi imenso a vê-los representar – a Isabel de Castro, o António Marques – e a observar o Carlos Avilez a dirigir. Estava com tanta atenção que ficava com dores de cabeça. Esse foi o meu grande curso. Já não tinha dinheiro para pagar o quarto e fui dormir para a carpintaria do TEC, com autorização do Avilez. Depois duns meses, fui para casa do António Marques, que me ajudou imenso, e ainda fui para casa de uma outra atriz, a Marília Costa. Estive três anos seguidos no TEC.

#### Quais as principais aprendizagens?

O Avilez foi a base: "não respire aqui", "não representes de costas", "não cortes a personagem", "estás torto", etc.

#### Nunca mais regressaste ao escritório...

Recordo-me de ter sonhado, pouco tempo depois de ter ido ao dentista, e nesse sonho o dentista era o Fernando Midões. Saíam-me da boca clips de escritório! Tive ali um vômito de clips. [risos] O Midões foi das primeiras pessoas a falar de mim nas críticas, aquelas coisas que a gente, especialmente ao princípio, dá muito apreço. Ele gosta de conversar com os artistas. Em minha casa só disse que



&gt;

*Maria! Não me mates que**sou tua mãe!*

de Camilo Castelo Branco,

enc. Fernando Gomes,

Teatro da Comuna, 1988

(Isabel Ribas,

Miguel Martins)

[Arquivo pessoal de

Fernando Gomes].

&gt;

*Como é diferente o amor**em Portugal,*

de Júlio Dantas,

enc. Fernando Gomes,

Teatro da Comuna, 1989

(Elsa Galvão)

[Arquivo pessoal de

Fernando Gomes].





<  
 Feliz aniversário,  
 de Fernando Gomes,  
 Teatro Infantil de Lisboa,  
 Teatro do Calvário, 1990  
 (Rita Mira, Carlos Macedo,  
 Maria João Vieira)  
 [Arquivo pessoal de  
 Fernando Gomes].

estava a fazer teatro passados 6 meses e dei a mim próprio um prazo de 3 anos para ver se tinha jeito. Achei que tinha.

#### O TEC tinha muito público?

Um público fixo. O *Cerimonial para um combate* esteve em cena no Teatro S. Luiz, na altura do 25 de Abril sempre cheio. Depois fizemos outro espectáculo político: *Despedimento sem justa causa* [de Júlio Maurício, em 1976], encenado pelo Rogério Paulo. Andámos pelo Alentejo todo.

#### Onde é que apresentavam os espectáculos?

Passámos por várias herdades que tinham sido ocupadas. Toda a gente ia. Nós chegámos a representar num palheiro, com música gravada, sem *playbacks* nenhuns. Durante o dia ajudávamos nos campos, a carregar os sacos. E depois, à noite, à luz de candeeiros de petróleo, representámos o *Cerimonial para um combate*, a seco, sem banda sonora. Foi fantástico. Fizemos o espectáculo em Casas do Povo. Em Baleizão, o palco da Sociedade de Recreio era tão pequenino que a gente não podia abanar as bandeiras, não tinha espaço. Mas resultava sempre.

#### Que recordações guardas?

O povo em euforia. O António Marques fazia o operário torturado e na cena da tortura havia pessoas que desmaiavam. Era um delírio, as mulheres gritavam quando o torturavam. Havia no público quem tivesse familiares que tinham passado por aquilo. Eu fazia um dos fascistas e, fora de cena, eles até me diziam: "Ah! seu maroto!" [*grita e ri*]. Uma experiência única.

#### E depois do TEC?

Despedimo-nos alguns e reunimos um grupinho: Vladimir Franklin, Abílio Luís, do TEC, eu e o António Feio. Pegámos numa peça do Joaquim Cascais, *A inauguração da estátua*

*equestre*, sobre a estátua da Praça do Comércio. O Vladimir fez uma adaptação, eu escrevi umas canções, o António Feio tocou viola e construiu o cenário. Estreámos em Alcântara, em 1977, numa Sociedade de Recreio. Eu fazia muitas personagens: o Marquês de Pombal, um italiano, políticos, um soldado muito engraçado que o povo adorava. Um êxito. Mas não ganhámos dinheiro nenhum! Foi bom, mas durou pouco! Entretanto, o António Feio foi para a Rafael de Oliveira<sup>1</sup> e quando precisaram de um outro actor, o António lembrou-se de mim. Fiz *Os invasores* [1977]. Mas ainda antes de a carreira terminar, pedi para me substituírem.

#### Deixaste a companhia?

Sim. Um dia cheguei a Lisboa e passei pela Casa da Comédia: "Ah! Filipe [La Féria], já não aguento aquela peça, aí que mal que eu faço!" Ele responde: "Vem para cá". E fui fazer *A dama pé-de-cabra* [com base na narrativa de Alexandre Herculano, em 1977], substituí-lo exactamente. Fiquei na Casa da Comédia muito tempo. Tudo aconteceu de forma muito natural.

#### Onde conhecestes o Filipe La Féria?

Fez comigo a *Ópera dos três vinténs* [de Bertolt Brecht, em 1976/7] no TEC. Ele é da minha idade, mas começou a fazer teatro aos dezasseis anos. O Filipe era fantástico, contava histórias de teatro, de espectáculos que tinha visto (já nessa altura ele falava da *Eva Péron* [de Copi]) e eu ficava fascinado.

#### E o trabalho-aprendizagem com o La Féria?

O Filipe sabe marcar, coreografar e encontrar o ritmo certo para determinada cena. Neste campo aprendi imenso com ele.

#### E foste dirigido pelo La Féria.

O primeiro protagonista que fiz foi com o La Féria, em

<sup>1</sup>Referência à  
 Cooperativa de  
 Comediantes Rafael  
 de Oliveira.

>  
*A ópera de três vinténs*,  
 de Bertolt Brecht  
 e Kurt Weill,  
 enc. João Lourenço,  
 Novo Grupo / Teatro  
 Aberto, Teatro Aberto,  
 1992 (Fernando Gomes,  
 Sofia de Portugal)  
 [Arquivo pessoal de  
 Fernando Gomes].



>  
*Por alma de negreiros*,  
 filmado para RTP2, 1993  
 (Fernando Gomes,  
 Mário Viegas)  
 [Arquivo pessoal de  
 Fernando Gomes].

> *Fastudo! Faz-tudo!! Faz tudo!!!* [1979]. Era maravilhoso o espectáculo, lindo! Foi o primeiro a esgotar lotações na Casa da Comédia. Era todo passado num circo, entrava a Adelaide João, a Teresa Roby, o João Medina, a Maria Dulce fazia a dona do circo. O teatro estava transformado numa pista de circo, com muitas luzinhas e uma orquestra ao vivo. Era a vida do Faz-tudo, que vivia para um sonho: o número dos cavalinhos brancos. Prometem-lhe o número e nunca lhe dão... e ele sempre ali, a lutar e no fim mandam-lhe os leões e matam-no. Foi nesse espectáculo que eu me tornei muito notado pelos colegas do teatro. Porque toda a gente foi ver. Tinha muito a ver comigo. Outra coisa que eu fiz muito bem foi a primeira novela: *Todo o tempo do mundo*. As pessoas diziam: "Ai, que trabalho fantástico!" Até tive um prémio. Não me custou fazer aquele homem que quer um mundo melhor. O Filipe foi a única pessoa que me disse: "Tu és um actor dramático." Dizem-me: "Tu devias era estar na Revista." Mentira, gosto de ver, mas não tenho jeito nenhum para aquilo. Não sou um cómico.



>  
 Cadernos de Fernando  
 Gomes  
 (Fernando Gomes,  
 Elsa Galvão)  
 [Arquivo pessoal de  
 Fernando Gomes].

*O homem dos sete instrumentos* [1981] foi o primeiro espectáculo que fizeste especialmente dirigido à infância? Sim. *O homem dos sete instrumentos* era com a Paula Só e com o Paulo B. Sabes, um dos motivos que me levou a sair do TEC, independentemente de ter gostado de lá estar, era só fazer um espectáculo por ano, meses a ensaiar, aquelas histórias dos subsídios e de não haver dinheiro. Comecei tão tarde, se só faço uma peça por ano, o ano tem doze meses, é muito pouco. Com o La Féria: de manhã montávamos o cenário de *O homem dos sete instrumentos*, à tarde fazíamos, e à noite era o *Pasolini* [1980] que esteve esgotado os seis meses que esteve em cena. Eu não parava. Entretanto, fui fazer, também lá na Casa da Comédia, um espectáculo de café-concerto, *Zigue-Zague* [1983] também escrito por mim. Não havia folga, metade da semana era o *Zigue-Zague*, a outra metade era o *Marlowe*, com a Sara Lima, o Luigi Abbondanza e o António Feio, portanto havia teatro todos os dias. Estiveram os dois espectáculos nove meses esgotados. Entretanto fui substituir o Luigi, no *Marlowe*. Já fazia dois espectáculos por semana, metade o *Zigue-Zague*, outra metade o *Marlowe*. Não contente com isso, porque tinha as tardes livres, pensei fazer um espectáculo a cantar. E à tarde ensaiava com o Sérgio António poemas do Botto. Fiz um espectáculo maravilhoso: *Botto - teatro do ciúme e do amor* [1984]. O La Féria viu umas cassetes de ensaio e disse: "Estreia-se já na Casa da Comédia". Esteve sempre cheio. Um êxito. Críticas belíssimas. Por isso é que eu já vou em cento e trinta e tal espectáculos... não páro!



O teu primeiro espectáculo de café-teatro que fizeste foi *Cheira a esturro* [1981].

Foi. Com o Paulo B. Comecei a fazer café-teatro porque ganhava muito mal. Então escrevi umas graças, a que eu hoje não acho graça nenhuma. Eram umas coisas tipo "Hollywood-pobrezinho", "Carmens Miranda", depois umas conversas e uma canção. Fiz imenso tempo os ceguinhos que cantavam uns fadinhos. O êxito deve-se ao seguinte: gostávamos muito do que fazíamos. Divertíamos-nos



imenso e éramos muito simpáticos. Era eu, a Maruga e a Cândida Vieira. Sou tímido, mas no palco não. O Fernando Luís diz que aprendeu imenso a fazer café-teatro comigo, que foi a escola dele. Fizemos café-teatro durante meses, só os dois, no Porto, num bar do Centro Comercial Dalls. À uma da manhã, as pessoas saíam dos outros bares para ver o café-teatro e depois voltavam para os *dancings*. E os textos não eram nada de extraordinário, nunca fiz essas graças das mamas, do rabo, de revista, nada. Portanto era um espectáculo gracioso, simpático, cantava uns fadinhos e fazia versos cómicos.

#### E como é que tu escolhias os actores?

O Paulo B. conheci na Casa da Comédia e também a Cândida Vieira, que era contra-regra, cantava muito bem e era engraçada. A Maruga era amiga dela. Trabalhava no Teatro do Nosso Tempo, do Jacinto Ramos. A Maruga falou-me da Isabel Ribas. Um dia, no Bairro Alto, chovia que Deus a dava, a Isabel Ribas a correr, cai-me aos pés a pedir para fazer café-teatro. Estava farta de fazer dramas. Entrou no *Zigue-Zague* onde fez uma inesquecível cena de *striptease*.

#### Fazias tudo, escrevias, encenavas, fazias os fatos e eras figurinista.

Tudo. Pois, que remédio! Eu, a Maruga e a Cândida Vieira íamos comprar comida ao supermercado, comíamos nas esplanadas. Depois resolvemos estreiar no Porto, aliás, estreei nos Modestos (que já não era Modestos). Como nenhum de nós tinha dinheiro e eu tinha casa no Porto, resolvemos ir para lá e vender o espectáculo. Fizemos um primeiro espectáculo na Comuna (o João Mota cedeu-nos a sala de Café-teatro) e com o dinheiro da receita comprámos bilhetes para a viagem. Imagina. Era a esse nível. Depois, no Porto, o meu irmão conhecia o dono de um restaurante e nós pedimos-lhe toalhas e pedimos mesas à Câmara do Porto. Fizemos o espectáculo nos



Modestos [*Cheira a esturro*] que estava vazio, nem se podia utilizar o palco. O cenário era um piano velho, enfeitado com pautas de música, cinzeiros, velas, as tais mesas e toalhas. E uns técnicos de lá ajudaram-nos a nível de luz e som. Sem condições nenhuma. Um êxito!

#### Eras o responsável pela produção?

Nós é que fazíamos tudo. Às vezes tenho saudades da descontração, do fazer e dividir igualmente por todos. A gente fartava-se de ganhar dinheiro, em comparação com o que se ganhava no Teatro Independente. Eu vivi anos só a fazer café-teatro. Não contente com isso, à noite ia para o Acapulco [1984/85], fazer um *show* à uma e meia da manhã. Eu, a Maruga e a Isabel Ribas. Sabes quanto é que eu ganhava no Acapulco? Quatro contos por noite. Não havia folga. Não parava.

#### Achas que o café-teatro, como diz o Fernando Luís, é uma escola?

É. Uma pessoa vai a um bar para conviver com alguém ou seja para o que for... de repente apareces e... tu tens de prender a atenção daquela gente, tens de ter ritmo, tens de saber responder se se metem contigo... tens de ser bom... percebes?

Só o actor, sem rede. Fazíamos o que agora chamam *stand up comedy*... mas não contávamos anedotas, tínhamos um texto base e construíamos personagens.

#### Em Setúbal havia o Teatro de Animação de Setúbal [TAS].

O Carlos César convidou-me para fazer café-teatro, como os meus espectáculos tinham muito êxito. A ver se pegava em Setúbal. E pegou. Sempre esgotados. Foi uma época. Uma moda.

#### A passagem pelo Bando.

Muito curta.

&lt;

*Cinderela, revista à portuguesa*, de Fernando Gomes, Teatro Infantil de Lisboa, Teatro Maria Matos, 1994 (Fernanda Montemor) [Arquivo pessoal de Fernando Gomes].

&lt;

*A bela e o monstro*, de Fernando Gomes, Teatro Infantil de Lisboa, Teatro Maria Matos, 2001 (Joana Manuel, Pedro Pernas) [Arquivo pessoal de Fernando Gomes].

&gt;

*Viva o casamento*, de Fernando Gomes, Teatro do Chapitô, 2001 (Carlos Macedo, Paula Fonseca, Elsa Galvão, Luís Pacheco, Rui Raposo, Pedro Pernas, Fernando Gomes) [Arquivo pessoal de Fernando Gomes].

&gt;

*O sangue,*

a partir de Camilo Castelo

Branco,

enc. Fernando Gomes,

Grupo Teatrosfera,

Espaço Teatrosfera, 2001

[Emanuel Erada,

Teresa Faria,

António Filipe]

[Arquivo pessoal de

Fernando Gomes].

&gt;

*A vida trágica de Carlota,**a filha da engomadeira,*

de Camilo Castelo Branco,

enc. Fernando Gomes,

Klássikus, Teatro Há-de-ver,

2002 [atrás]:

Carlos Macedo, Isabel Ribas,

Luís Pacheco, Rui Raposo,

Fernando Gomes,

Paula Fonseca,

[à frente]:

Pedro Pernas e Elsa Galvão

fot. Pedro Lemon Garcia.

&gt;

*Divina loucura,*

de Fernando Gomes,

Klássikus, Teatro Há-de-ver,

2003 (Pedro Pernas)

[Arquivo pessoal de

Fernando Gomes].

### E a Comuna?

Sim. Era outro estilo diferente do meu. Se quisesse ainda continuava a ganhar dinheiro a fazer os casais de fadistas do café-teatro... lá está, eu é que não sou pessoa para andar armado em cómico uma vida inteira. Tanto que deixei de fazer café-teatro. Tinha de evoluir para coisas diferentes: foi quando fiz a *Maria não me mates, que sou tua mãe*.

### A primeira adaptação foi *Alves & Cª* [1986], a partir de *Eça de Queirós*, no TAS?

O Carlos César convidou-me. Foi o terceiro espectáculo que lá fiz. Já era um espectáculo com uma sequência de números musicais através dos quais se contava a história do *Alves & Cª*. Acabei por entrar nesse espectáculo para substituir o Fernando Luís. A história era a do *Eça*, com diálogos e personagens e depois havia momentos cantados. Entravam o Pompeu José que fazia o *Alves*, a Isabel Ganihlo e a Manuela Couto, que ainda estava no Conservatório. Era uma miúda alegre, divertida, descarada e simples. Sentava-se ao meu colo, sempre contente. Foi amor à primeira vista.

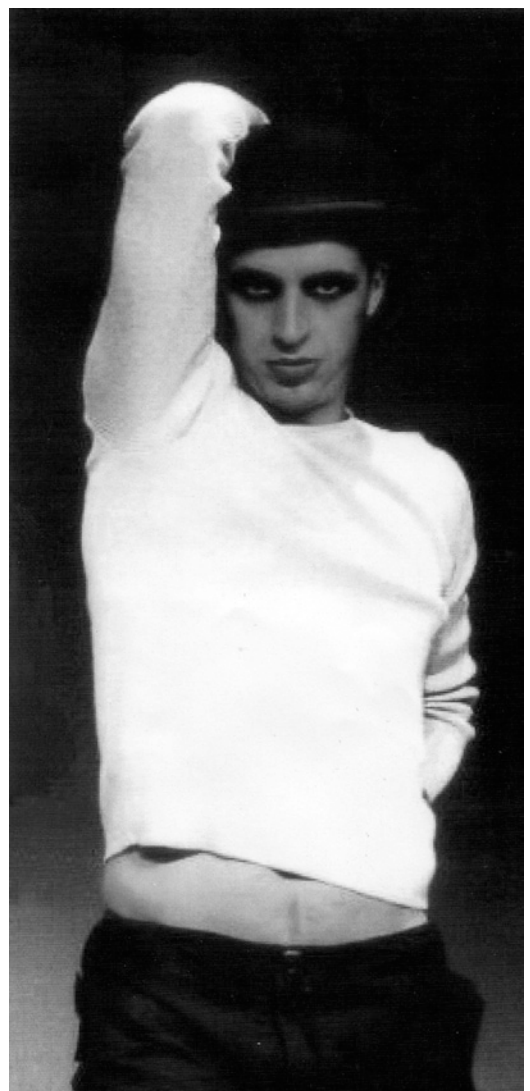
### Porquê esta opção de adaptar clássicos?

No caso do *Eça de Queirós* foi o Carlos César que pediu para fazer a adaptação. Depois continuei. Conhecia muitas peças de teatro português e nenhuma se adaptava ao que eu queria fazer. Autores mais actuais ou estrangeiros há sempre dificuldades, por causa dos direitos de autor. Então pensei: gosto tanto das obras do Camilo Castelo Branco, e do século XIX em particular, o melhor é fazer adaptações. Eu gosto de temas portugueses porque tenho consciência que é a minha realidade e sei fazer bem. Nas personagens do Camilo eu vejo a minha avó, o meu avô, as histórias que a minha avó contava e os dramas de todas as famílias.

### O "estilo Fernando Gomes" ficou conhecido pela adaptação / encenação dos textos portugueses: Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, entre outros. De que modo trabalhas a escrita?

Nem sei explicar como faço. São imagens que me passam pela cabeça. E eu não me drogo! Começo a ler o maior drama e imagino aquilo de uma forma tal que dá para rir. É trágico e cómico. Aliás, o trágico-trágico acaba por ser cómico muitas vezes.

Em relação ao humor, disseste numa entrevista<sup>2</sup> que as pessoas representam mal na vida e isso é divertido. O teatro e o humor servem para "desmascarar" as pessoas? Claro. Estamos constantemente a depararmo-nos com



<sup>2</sup> *Diário de Notícias*, entrevista de Carlos Vaz Marques, 06/04/2002.



peças que têm uma vida muito fictícia. É uma "teatra" que as pessoas fazem. E podes caricaturar essas pessoas e torná-las ridículas, porque elas já o são.

#### As figuras religiosas, as freiras... o teu humor é também paródia e crítica de costumes.

[Para Teresa Faria] Tu já fizeste, n'*O sangue* [2000], uma mulher igual a uma tia minha. Para as minhas tias tudo era sagrado. Eu escrevo sobre coisas que já vi, que conheço. Por exemplo, no Porto havia um grupo de três raparigas solteiras que viviam com uma tia, conhecidas como as Laranjeiras (tinham laranjeiras no quintal). As pessoas espiavam-nas pela janela, porque elas tinham amigos que iam lá à noite a casa, conviver com elas. Aquilo era uma "ordinarice" para a vizinhança. E não era nada. Ouvia-se música, riavam-se muito e contavam histórias uns aos outros. No *Alves & C.* havia umas personagens a que chamei as Manas Nespereiras, as amigas do Alves. Quando escrevi, inspirei-me nas manas Laranjeiras.

#### No teu processo de criação tens a obra de referência e o teu conhecimento sociológico do tipo de personagens. Fazes já a encenação?

Faço. Quando estou a escrever estou já a ver tudo. Há histórias que têm milhares de personagens. Eu tenho que contar aquela história com x personagens. Como escrevo para fazer, penso logo nos actores, quem tenho de desdobrar e pode entrar numa cena e noutra não pode. Faço logo a encenação.

#### Começas por fazer um guião?

Não. Vai-me surgindo. N'*O sangue*, por exemplo, algumas personagens existiam na história, outras inventei. Imagina as tias: sei o que têm de dizer, para dar continuidade à história. Mas cada uma delas tem uma característica, uma personalidade. Se me visses a escrever, como quando ia nos autocarros, a fazer caras e a representar cada papel...

Ponho-me na pele da personagem.

#### E como é o fio condutor da história?

Há uma coisa que utilizo muito, chamada a distanciação brechtiana [risos]. Que fui buscar instintivamente. Todo eu sou instintivo. E inteligente. Houve uma altura em que pensava que não era.

#### É o narrador. Usas um processo brechtiano?

Imagina que estamos agora a representar: eu posso descer ao proscénio e contar ao público o que vai acontecer a seguir e falar o que penso de vocês. Depois volto e dou continuidade à acção. Utilizo muito no TIL, porque são poucos actores e as histórias têm sempre grandes enredos. Escrevi agora a cena final. Ao reler chorei. Vivo as cenas. Era o regresso de um filho que tinha desaparecido e ele encontra-se com a mãe. E estas coisas do amor e da mãe e dos filhos tocam-me muito. Imaginei logo as luzes, a música a crescer, eles a abraçarem-se felizes... E chorei, chorei [risos]. E ri-me! Pareço parvo [risos]

#### Alguma vez te surpreendeste com um texto já escrito que reescreveste ao encenar?

O que me surpreende muitas vezes, felizmente, são os actores. Também acontece com figurinistas. Que é ter uma ideia e eles conseguirem superar a minha ideia. O contrário também às vezes acontece.

#### Há uma linha de continuidade de trabalho? De escrita e de encenação? Assinalas alterações no teu percurso de escrita?

Não. Foi sempre o mesmo tipo de adaptação, mas nunca completamente satisfeito com o que faço. Acho que ninguém fica. Economicamente, estamos limitados a um tempo, demoro a ensaiar entre um mês e dez dias ou um mês e quinze dias. Depois de estrear percebo sempre que há coisas que podia ter feito melhor. Se pudesse apurar

&lt;

*Nas asas do sonho*, a partir da opereta de Offenbach, *Ba-ta-clan*, enc. Fernando Gomes, Klássikus, Teatro Há-de-ver, 2003 (Isabel Ribas) [Arquivo pessoal de Fernando Gomes].

*Jekyll Et Hide*,

baseado na obra de Robert L. Stevenson, enc. Fernando Gomes, Klássikus, Teatro da Comuna, 2005 (Fernando Gomes) [Arquivo pessoal de Fernando Gomes].

&gt;

&gt;

*Du Bocage in love,*

baseado na vida e na obra

de Bocage,

enc. Fernando Gomes,

Klássikus,

Teatro da Malaposta, 2006

(José Nobre, Elsa Galvão,

Carlos Macedo, Rui Raposo,

Fernando Gomes,

Luís Pacheco)

[Arquivo pessoal de

Fernando Gomes].

&gt;

*Zé do Telhado,*

baseado no capítulo 26

das *Memórias de Cárceres,*

de Camilo Castelo Branco,

enc. Fernando Gomes,

Klássikus,

Teatro da Malaposta, 2006

(Paula Fonseca,

Fernando Gomes,

Isabel Ribas)

[Arquivo pessoal de

Fernando Gomes].

*Cabaret,*

de Joe Masteroff,

Fred Ebb,

enc. Diogo Infante,

Teatro Maria Matos, 2008,

fotografia no camarim

(Fernando Gomes)

[Arquivo pessoal de

Fernando Gomes].

&gt;

mais. O que já notei foi que nos últimos textos escrevo muito melhor. Tento dizer tudo com o mínimo de palavras. Eu tinha um defeito que era estender-me. Espectáculos que foram um êxito e, agora, ao relê-los, não gosto. Cada vez tenho mais facilidade em desenvolver as histórias e a inventar enredos.

**Em 1988, *Maria não me mates que sou tua mãe* foi um fenómeno teatral, numa época em que o público estava afastado do teatro. Como explicas esse sucesso? Foi aí que te encontraste como encenador?**

Foi em Agosto. Ninguém estreava em Agosto e esgotou todos os dias. O sucesso vem do seguinte: qualquer espectáculo vive dos actores, são eles que estão ali no palco. O *Maria não me mates que sou tua mãe* tinha um elenco fabuloso: Fernando Luís, Adriano Luz, Rui Paulo, Isabel Ribas, Elsa Galvão, entre outros. Eram todos muito bons, novos e com uma vontade enorme de representar. Entregavam-se de uma maneira incrível àquilo que estavam a fazer. Foi ensaiado na Comuna, num corredor. Eu ensaiava de manhã com eles, à tarde no teatro da Graça [*Vieux Carré*] e eles ficavam a passar texto e a rever. Para já a história é muito engraçada. É trágica. É a mulher que mata a mãe por causa do rapaz. Um dos êxitos desse espectáculo foi "boca a boca", depois, era gente de teatro, não era público de televisão. Esgotou... era uma sala de cem ou cento e tal lugares. E todas as semanas, havia notícias sobre mim no jornal *Se7e*. As críticas que começaram a sair eram muito boas. O espectáculo era muito bom, imaginativo e criativo. Era estranho, tinha mistura de ópera com fados. As freiras eram *travestis*. Uma que gostava muito de animaizinhos tinha pena das formiguinhas e das baratas. Falava com os animais. Havia o São Sebastião da Pedreira, o santo com as setas espetadas (o Fernando Luís), que estava com uma tanguinha de moedas. Uma tanga que a Elsa Galvão usava para fazer danças árabes nos bares. Um São Sebastião a quem a Elsa ia rezar, metia moedinhas numa caixa e o São Sebastião mexia-se e cantava. Era extraordinário.

**Teve apoio?**

Foi o meu primeiro subsídio. Deram-me mil contos. A Ribas era quem ganhava mais, tinha trabalhado imenso comigo sem ganhar dinheiro nenhum. Disse logo que a Ribas ia ganhar 40 contos porque se cheguei até ali foi por causa dela e doutras pessoas que me ajudaram. O *Zigue-Zague* esteve nove meses em cena mais pela novidade. Alguns *sketches* eram maus. Nós é que éramos muito alegres e cativávamos o público.



**Ainda em 1988 fizeste, no Grupo de Teatro Hoje, *Vieux Carré*, de Tennessee Williams. Como foi trabalhar com o Carlos Fernando e um autor diferente dos que estavas habituado?**

O Carlos Fernando, que era extraordinário nesse tipo de encenações de Tennessee Williams, convidou-me para fazer o pintor Rouxinol, um dos papéis que mais gostei de interpretar. Assustei-me um bocadinho ao princípio. Mas o Carlos Fernando era fantástico e confiou muito em mim. Os actores eram todos fabulosos: a Isabel de Castro, a Maria José Pascoal, o Luís Lucas, o Fernando José Oliveira. O que foi diferente foi a quantidade de ensaios de mesa. Tantas semanas!... Eu sinto prazer em descobrir as personagens no palco. Contudo, o Carlos Fernando sempre disse que fiz bem e acho que fiz. Mas muito bem fiz duas ou três vezes. Não me deixo iludir por elogios, por prémios



<  
Comédia em três actos,  
de Carlos J. Pessoa,  
enc. Carlos J. Pessoa,  
Teatro da Garagem,  
Teatro Taborda, 2007  
(Ana Palma,  
Fernando Gomes)  
[Arquivo pessoal de  
Fernando Gomes].

ou por críticas. Tenho noção quando faço bem e mal. E sei porquê.

#### Gostaste de morrer no *Vieux Carré*?

Adorei.

#### E a morte na vida?

Não me preocupa. Não. Gostava de morrer de repente. E não gostava de sofrer, não é que viva apavorado, mas ... a dor, a doença... Agora morrer, não. Já morri várias vezes, em palco. Até já me vi num caixão, com flores aos pés e tudo. Não me faz impressão. A dos outros é uma dor. De quem a gente ama é uma dor. Nem fales. A primeira foi a Maruga que eu andei louco, mas assim meses e meses. Perguntavam-me por ela e eu não dizia que tinha morrido, para não ter de dizer.

#### Nunca pensaste em encenar Tennessee Williams, por exemplo?

Como encenador, não. Gosto de ser dirigido, como actor. Eu como encenador gosto do musical, da comédia, do Camilo. Como actor gostava de fazer outra coisa... Fiz com o Luís Assis *Uma casa na árvore* e adorei ser dirigido.

#### E trabalhaste com o João Lourenço, na *Ópera dos três vinténs* [1992].

Um brilharete. Na altura eu estava a fazer a *Rua Sésamo*, e só podia ir aos ensaios da noite. O João Lourenço confiou cem por cento em mim. O meu texto era uma página e disse-me: "Faz à tua vontade". Porque aquilo tinha muito de café-teatro. E eu adorava estar encostado, na personagem de Mendigo, a vê-los representar. Depois lá dizia a minha graça e havia muito improviso porque eu conversava às vezes com as pessoas, oferecia-lhes vinho... eu adorei fazer. A malta nova que lá estava dizia: "Ah, tu aceitaste este papel?" Era uma página. Eu pensei que era fantástico, porque fazia a ligação do espectáculo, o mais

importante era a presença. E depois no fim perceberam, quer dizer, quase todas as noites eu levava "bravos" quando ia agradecer.

#### Nos últimos anos foste dirigido por Carlos J. Pessoa, em *Comédia em três actos*, em 2007, e por Diogo Infante, em *Cabaret*, em 2008. Como foi esta experiência de ser dirigido por encenadores de outra geração?

Como já te disse, gosto muito de ser dirigido. Muitas vezes não me chamam porque sabem que tenho os meus espectáculos. Ultimamente têm chamado mais. É a idade. É uma alegria muito grande. Ser chamado é sinal de que gostam de mim. Um reconhecimento. Ainda agora o Monchique disse-me: "Quero que sejas tu." Estou a aprender com eles outras coisas. Não estou ali como encenador. Depois tento ver a forma como eles trabalham, que é a deles, e tento encaixar-me o melhor possível.

#### Mas a grande permanência é no Teatro Infantil de Lisboa (TIL), desde 1990. Musical português. Uma referência desta década. Sentes-te realizado? Com a mesma companhia e a mesma estrutura?

Os melhores espectáculos musicais que fiz foram no TIL, onde tenho tido uma evolução enorme a nível de escrita porque são espectáculos mais complicados, tem o bailado, muitas personagens... um dia apareceram uns miúdos no Teatro Aberto, com o Carlos Macedo à frente a dizer: "Gostávamos muito que fosse lá para o TIL". Tinham uma salinha no Calvário. Muito pobre. Achei muita graça àquela simplicidade. E fiz o primeiro que se chamava *Feliz aniversário* [1990], onde tu entraste [aponta para Rita Martins]. Era uma história inventada por mim, muito simples. Umas variedades com um fio de história. Correu muito bem e seguimos com *A grande aventura* [1991] sobre o sonho do homem de voar. A plateia era como um avião, simples mas muito elaborado. Fizemos outro maravilhoso nessa sala pequenina que foi *O soldadinho de chumbo* [1992]. Naquele

<  
*Divina loucura*,  
 de Fernando Gomes,  
 Klássikus,  
 Teatro da Malaposta, 2009  
 (Jorge Estreia,  
 Luís Pacheco,  
 Fernando Gomes)  
 [Arquivo pessoal de  
 Fernando Gomes].



>  
*Mas afinal quem és tu,*  
*ó dona Maria da Fonte*,  
 de Fernando Gomes,  
 Centro Dramático de  
 Viana, Teatro Sá de  
 Miranda, 2008  
 (Tiago Fernandes,  
 Sílvia Santos)  
 [Arquivo pessoal de  
 Fernando Gomes].

teatrinho representava-se em todo o lado. Até no tecto. Havia uma cena em que o público olhava para cima e via-se o soldadinho a cair do barco e a entrar na boca do peixe. Era uma espécie de teatro de feira, muito artesanal. Depois foi o *Amar de perdição* [1991], uma versão diferente do Camilo. Era cabaret do princípio ao fim: criadas de corpete... Foi um êxito. O Camilo é o meu santo. Depois foi o Lisboa 94. O TIL foi convidado a fazer um espectáculo no Teatro Maria Matos e fizemos a *Cinderela* [1994]. Foi quando convidei a Paula Fonseca, a Fernanda Montemor e um coreógrafo, o Vitor Linhares. Correu tão bem que ficámos lá. Saí durante quatro anos. Voltei depois e estes últimos espectáculos, como *A fera amansada* [2008] ou *O quebra-nozes e o rei dos Camundongos* [2010], têm sido superproduções extraordinárias. E eu estou a escrever muito melhor. Os espectáculos já não têm três horas. E até os actores já têm professor de canto.

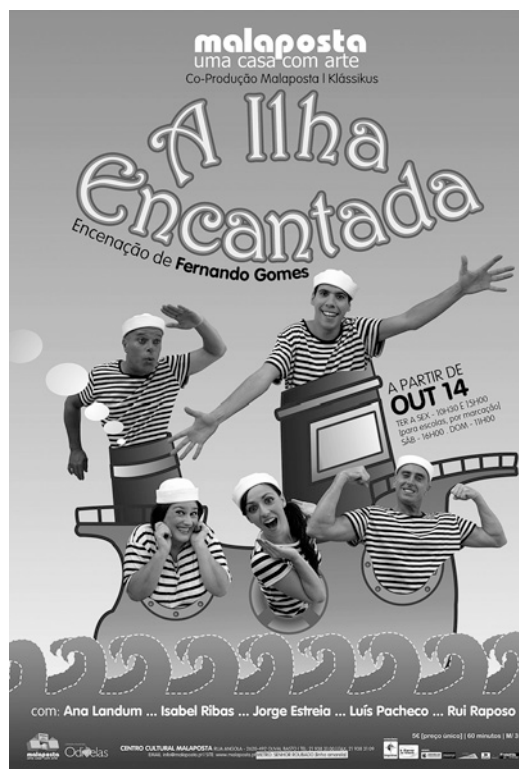
*A ilha encantada*,  
 de Fernando Gomes,  
 Klássikus,  
 Teatro da Malaposta,  
 (2010)  
 [Arquivo pessoal de  
 Fernando Gomes].

#### Vê-se que há uma evolução positiva.

Houve uma coisa que me agrada. O TIL tem uma estrutura... é o único sítio onde consigo fazer espectáculos como *O quebra-nozes*. Mais ninguém tem dinheiro para aquilo. E eles têm já uma equipa muito boa. Gosto muito destas coisas simples e leves, estas fantasias musicais. A vida já é horrível e aquilo é lindo.

#### Tiveram *feed back* em relação à formação de públicos?

Acho muito injusto tirarem o subsídio ao TIL. A justificação é que os espectáculos são bons, com muita qualidade, mas têm público. É estúpido porque para fazer aqueles espectáculos, com aquela envolvimento, é preciso dinheiro. E é importante fazer aquele tipo de espectáculos: os miúdos saem de lá fascinados e ganha-se um novo público. Nota, eles estão esgotados sete ou oito meses seguidos. Têm uma média de sessenta mil espectadores por ano. Tenho falado com muitos pais que vão com filhos pequenos e os mais velhos já vão à Cornucópia. Se há algum trabalho



que eu tenha feito em prol do teatro em Portugal foi esse. Fui nomeado para um prémio de personalidade do ano por causa do trabalho que fiz no TIL. E bem merecido. Mas ganhou o Paulo Pires.

#### Há uma preocupação pedagógica?

Não tenho. O que é preciso é ter coração e saber falar com as crianças. É como a minha avó que me contava histórias. Nunca tive uma pedagoga ao meu lado a corrigir a minha avó.





&lt;

*A lenda da moura encantada*, de Fernando Gomes, Teatro de Animação de Setúbal, 2009 (Miguel Assis e José Nobre) [Arquivo pessoal de Fernando Gomes].

### E gostas de crianças?

Gosto. E fascina-me o público da terceira idade. Velhotes. É o público de que eu mais gosto. Não faço espectáculo nenhum que não ofereça bilhetes a velhotes ou a lares, àqueles que não podem. Adoro a alegria com que eles estão ali na plateia.

### Na tua carreira tens ido ao Porto, pontualmente, trabalhar com a Seiva Trupe, em *Porto Alegre* [2005] e *O casamento* [2002]. Regresso às origens?

De forma alguma. Não tenho nada o espírito "o Portinho é a minha terra". Aquilo era um atraso de vida, senti-o na pele. Se saía com uma roupa moderna era logo insultado na rua, porque os homens andavam de cinzento. Camisa de flores, como a gente via nas revistas? Insultos. Calças à boca-de-sino? Mais insultos. Provincianos até dizer chega!!!

### É por isso que, nas tuas peças, aparecem aquelas personagens à margem da sociedade?

Tenho fascínio por marginais. Das experiências mais fantásticas que tive, em Lisboa, foi apresentar espectáculos em bares de alterne com a Maruga e a Isabel Ribas. No Acapulco éramos tão bem tratados e respeitados! A Maruga e a Isabel punham-se em *biquini* no palco, com plumas à cabeça e tínhamos uns *sketches* cómicos, cantores e o corpo de baile. Senti que havia mais respeito pelos artistas tanto pela parte dos donos e do pessoal, como pela parte do público.

### Mais recentemente, em Viana do Castelo, escreveste e encenaste *Mas afinal quem és tu, ó Dona Maria da Fonte* [2008]. Foi resultado de uma investigação sociológica e histórica?

Fui estudar a época, a revolta, a D. Maria, até o Garrett entrava. É uma paleta de cores contando a vida da Maria da Fonte e a importância que ela teve. Mas nada é certo,

há muitas lendas. O que é ótimo porque dá para fantasiar e reinventar à volta desse tema. Adorei o espectáculo e correu muito bem. No ano seguinte, fiz *Rosa enjeitada* [2009] onde já entrava como actor. Foi um êxito de rebentar costuras. Até o "galinheiro" tinha gente. O teatro é lindo.

### Ao tempo da tua passagem pelo Teatro Municipal Maria Matos, começaste a encenar ópera. *Ba-ta-clan* [1999]. Mais tarde, *As madamas do Bolhão* [2002] e *A vingança da cigana* [2007]. É neste percurso que surgiu *O chapéu de palha de Itália* de Nino Rota, no Teatro Nacional de S. Carlos [TNSC], em 2011?

Esses espectáculos são praticamente todos com música do Offenbach, óperas pequenas, ligeiras. O produtor era o Eduardo Viana, que eu já conhecia dos tempos do TEC e que tem uma enorme admiração por mim. Conheci, no *Ba-ta-clan*, o João Paulo Santos, que agora está no S. Carlos e que fez a direcção musical do Nino Rota. Foi ele que se lembrou de mim para encenar o espectáculo, porque gostou muito de trabalhar comigo. Eu fiquei muito surpreendido, não estava nada à espera de ser chamado para o Teatro Nacional de S. Carlos. Foi uma experiência fantástica. Adorei o convívio com os cantores de ópera. Gostei imenso da experiência, da música ao vivo e de ter tantas pessoas em palco. Correu tudo muito bem.

### Foi fácil dirigir os cantores?

Fácilimo. Os cantores estavam loucos para começar. Dois ou três já tinham trabalhado comigo, como o Carlos Guilherme e o Luís Rodrigues. Às vezes eu acho que é mais fácil trabalhar com cantores do que com alguns actores de teatro. O entusiasmo, o esforço, a disponibilidade, a atenção às minhas indicações. Porque nem todos representam maravilhosamente. Mas todos com uma entrega... Fiquei amicíssimo deles. Até um grupo de sete cantores, que quer fazer um espectáculo itinerante com árias de ópera, pediu-me para escrever um texto e encenar.

### Foi-te útil a relação com a ópera e a opereta na infância e juventude?

O que foi muito útil foi o que o meu pai me deu a conhecer. Os Gilbert & Sullivan conheço desde os cinco anos. E este saber da ópera, da música e do canto vem de pequenino. Isso é que teve uma grande influência no meu futuro. Foi o que os meus pais me transmitiram.

### E a relação com as óperas e bailados em que entraste, *La serva padrona*, etc.?

Ficou o fascínio. Ver ali os artistas. Para mim o mundo sem artistas não tinha graça nenhuma. São eles o sal do mundo. Se não houver música, bailado, teatro, pintura, o que é que fica?

### Como foi ser professor de Teatro, na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, a encenar *Mestre UBU* [2004]?

Não estava nada à espera. Como não tirei nenhum curso para ser professor. O Carlos Pessoa, que conhecia mal, telefonou-me para eu dirigir o trabalho final do curso dos alunos de teatro. Eles têm de fazer um trabalho em função de uma peça onde vão representar, fazer os figurinos, tudo feito pelos alunos e orientado pelos professores. Chamaram-me a mim, porque achavam que fazia falta o meu estilo na formação dos alunos. Todos conheciam o *Maria não me mates que sou tua mãe*. O trabalho com os alunos foi uma experiência engraçadíssima. A peça escolhida por eles foi o *Ubu*. Eu tinha doze ou catorze alunos e o *Ubu* tem quatro, cinco actores. Como todos iam ser avaliados, fiz uma adaptação de modo a todos terem o seu tempo. Cairam-me nos braços. Tive uma trabalhadeira, mas se me meto nas coisas é para ir até ao fim. O espectáculo correu muito bem, foi o que teve mais gente. Ficaram todos contentes. Mas o talento ou tens ou não tens. Não se aprende.

### Finalmente a Klássikus, que tem apresentado o seu trabalho no Teatro Municipal Maria Matos, na Comuna, no Há-de-Ver, no Chapatô, no Teatro da Luz e, mais recentemente, no Teatro da Malaposta<sup>3</sup>.

Eu nunca tive aquele sonho de ter um teatro ou uma companhia. Ou se tive foi há muito tempo. Depois desisti. A Klássikus apareceu em 2002. Os subsídios, os poucos

que tinha recebido, vinham no meu nome e depois os impostos iam para mim. Portanto, foi mais uma questão burocrática para formar uma associação cultural.

### Como surgem as co-produções com o Teatro da Malaposta?

Em 2006, não me deram subsídio. Não tinha dinheiro nenhum. Quando não tenho nada para fazer invento. E pensei: "Vou fazer um espectáculo sobre o Bocage!" Já tinha feito um no TAS, mas agora diferente: com sketches, mais popular, divertido. Falei com a Elsa [Galvão], com um actor de Setúbal, o José Nobre, que tinha feito o Bocage, com o Luís Pacheco, o Rui [Raposo] e propus-lhes ensaiar sem ganhar e tentar vender o espectáculo. Falei com o Manuel Coelho, que está a fazer um trabalho fantástico na Malaposta, e combinámos que ensaiávamos e estreávamos lá. Como teve muita gente ele pediu para continuarmos em Outubro, mas já pagando ordenados. Conclusão: a Malaposta é que produz, é que paga ordenados.

### Qual a tua relação com a política de apoio à actividade profissional? Achas que deve existir?

Deve existir. Mas o dinheiro está mal repartido, como tudo neste país. Falei-te no caso do TIL, que para mim é dos mais flagrantes. Os que decidem, dizem: "Tem lotações esgotadas, não precisam." Nem vão ver os espectáculos. Cortaram tudo. Estão-se a marimbar para as crianças que não votam e são o futuro do país. Estão-se a marimbar para os velhos porque não fazem falta nenhuma. E estão-se a marimbar para o teatro e para a cultura. Eu, tendo possibilidades de ajudar, fico muito contente. Não tenho nada de meu. Só pedia subsídios porque sempre me preocupei com as pessoas com quem estava a trabalhar. Houve espectáculos que fiz com dinheiro que ganhei nas novelas da televisão. Quando fiz a *Vida trágica de Carlota, a filha da engomadeira*, fiz tudo com o meu dinheiro. Gastei e paguei os ordenados. Não estava à espera de receber nada em troca, nem considero perdido. Portanto, a minha relação com o dinheiro é essa.

### Talvez sejas a única pessoa em Portugal que faz uma média de 4 produções por ano, cento e trinta e dois espectáculos entre 1974 e 2010. Como consegues?

<sup>3</sup> *A vida trágica de Carlota a filha da engomadeira* (2002), *Romeiro, Romeiro, quem és tu?* (2004), *Jekyll & Hyde* (2005) e *Zé do Telhado* (2006) são alguns dos espectáculos



<  
*Calcanhar daqueles*,  
 curta-metragem realizada  
 por André Verde (2009)  
 [Arquivo pessoal de  
 Fernando Gomes].

Sou muito organizado. Faço muitas listas. Adoro. Faço mapas para não ter de pensar muito: acordo, levanto-me e olho para o mapa... Poupo tempo. O meu período de ensaios é mais produtivo do que aquilo que tenho visto por sítios onde passo. Conversam tanto no meio dos ensaios. Eu não. Divirto-me muito mas é a ensaiar. Sempre fui assim organizado.

#### Escreves sob pressão?

Não. Eu divido. Por exemplo, calculo um mês para escrever uma adaptação. Sem pressas. Mas antes de escrever já estive cinco meses a pensar na peça. Quando começo a escrever já sei as caras das personagens e as características. Demoro mais ou menos um mês. O mais difícil é encontrar o fio condutor da história e das personagens. A partir do momento em que encarrilei depois é rápido. A seguir revejo, corrijo e, quando ensaio, volto a corrigir. Não quer dizer que esteja irrepreensível, mas está feito.

#### É assim organizado desde pequenino? Os teus pais já eram organizados?

O meu pai escrevia tudo numa agenda. Uma vez, em miúdo pedi um par de sapatos. Nós não éramos ricos. Ele chamou-me e disse: "Olha, está aqui, este mês comprei para o teu irmão, de maneira que agora não posso comprar para ti." E eu percebi. Eu nunca senti que era pobre, mas não tínhamos muito dinheiro. Quando ainda era muito pequenino fazíamos aquele cerimonial de escrever as cartas ao Pai Natal. E o meu sonho era ter um comboio de corda. Mas era um brinquedo caro para o meu pai. Tinha outras coisas, mas o Pai Natal nunca podia encontrar o comboio de corda [*corre para o quarto e traz um comboio de corda*]. Quando fiz cinquenta anos, o meu irmão mais novo ofereceu-me o comboio de corda que eu tanto queria! E no Natal ponho-o aqui a andar à roda. Somos muito queridos na minha família.

#### Ao longo da vida trabalhaste em espaços / teatros radicalmente diferentes: desde o TNSC até ao bar Acapulco. Onde é que te sentes mais confortável? O espaço condiciona-te?

Depende do tipo de espectáculo. Eu sinto-me confortável em função das pessoas com quem estou a trabalhar e não do espaço. O que me fascina é chegar a um sítio e adaptar, olha, *O quiosque*, com os Persona, no Clube Estefânia. Adoro chegar a sítios esquisitíssimos, encenar, aproveitando os próprios espaços. Adorei o Chapitô. Então estar numa tenda de circo, respira-se logo outra coisa.

#### Em televisão e cinema tens tido alguns sucessos como nas séries *Rua Sésamo* (o professor), *A minha família é uma animação* (avô do Neco), ou *Os malucos do riso* e ainda em telenovelas, como *Todo o tempo do mundo* (o cantador). Escolhes os trabalhos para televisão?

Não. Não cheguei a esse estatuto. Como actor não gosto de fazer televisão. Ponto final. E não sinto nem metade do à vontade que sinto num palco. As câmaras não me fascinam. Mais uma vez, são os afectos. O Júlio Isidro viu o *Zigue-Zague* e contratou-me. Aqueles *sketches*, que tinham imenso êxito no teatro, ali não eram nada. Há muita coisa que, para ser filmada, tem de ser adaptada. E eu próprio percebi que não funcionava e saí do programa. Depois surgiu-me a *Rua Sésamo* e eu aceitei muito contente. Começou aí a minha independência económica. Aí foi uma aprendizagem. Trabalhávamos todos os dias e a linguagem era muito simples, para miúdos, não tinha de fazer grandes representações. Víamos, repetíamos, uma produção como deve ser. O ambiente era muito simpático, estava o Vítor Norte, a Alexandra Lencastre, todos mais novos do que eu. Depois disso, as duas coisas que fiz bem foi o atrasado mental em *Todo o tempo do mundo* e a série *A minha família é uma animação*, com o Fernando Luís e com a Ana Bustorff. Isso era um ambiente fantástico e tínhamos o *feed-back*

>  
*Garrett no coração,*  
 de Fernando Gomes,  
 Centro Dramático de  
 Viana, Teatro Sá de  
 Miranda, 2011  
 (Fernando Gomes)  
 [Arquivo pessoal de  
 Fernando Gomes].



das câmaras. Trabalhei muito para a SPFilmes, eles tratavam os actores maravilhosamente bem. Sentia-me num larzinho.

**Mas se os programas tiverem qualidade pode levar as pessoas ao teatro?**

Com certeza! Olhem, fiz um filme para a televisão de que gostei muito. Foi o *Por alma de negreiros*. Fazia o Almada Negreiros desde novo até morrer e o Mário Viegas fazia o Fernando Pessoa. Fisionomicamente, fiquei quase igual ao Almada Negreiros. Era um texto maravilhoso, do Almada Negreiros.

**Alguma vez puseste a hipótese de deixar a profissão? Nunca.**

**Se tivesses todas as condições que sonhas, que espectáculo ou projecto gostavas de fazer e com quem?**

De certeza com as pessoas com quem comecei a trabalhar e acompanho sempre, como a Isabel Ribas e a Elsa Galvão. Mas como tenho gostado de conhecer outras pessoas noutros sítios, também adoraria trabalhar... Tu serias uma delas [para Teresa Faria] porque eu adoro o teu tipo de representação.

**O teu projecto de sonho seria um grande espectáculo, onde todos teriam papel, num grande teatro, dentro da linha do musical...**

Com texto de Camilo Castelo Branco, que tem quinhentas personagens. Imagina: tinha vinte actores, velhos e novos, e escolhia um texto de Camilo, onde só tenho de cortar personagens, porque ele tem quinhentas mil. Dentro da onda do *Maria não me mates* ou d' *O sangue*, que é um estilo que gosto muito, mas mais em grande, com um palco maior, um bruto cenário, com cenas em simultâneo.

**Dizes "o meu dinheiro vai todo para a rainha", é em Londres que te encontras?**

Nunca fui de férias para outro lado. Uma semana chega. Lá não penso em nada. E Londres tem muitas coisas diferentes e criativas. Eu não consigo estar parado. O facto de fazer muito teatro, de manhã e à tarde, não me cansa, porque eu gosto. Era incapaz de estar uma semana na praia, numa esplanada, a olhar para o mar. Preciso é de um sítio para escrever. Dantes era nos cafés mas agora é em casa, no computador.

**Os teus pais viram-te representar? O que disseram?**

A minha mãe sim. O meu pai morreu bastante novo. Só me viu na ópera *La serva padrona*. A minha mãe, moderna e inteligente como era, vinha até Lisboa sozinha e viu os espectáculos todos. Muitas vezes, aqui, punha música e ficava a bater o pé. Até aos oitenta e tal. Morreu com noventa e tal.

**Se escolhesses só uma referência da tua vida quem era?**

A minha mãe. Ela está em todo o lado. É como se estivesse cá.

**Tiveste uma infância feliz. E és uma pessoa feliz?**

Dentro do que se pode ser feliz. Estás a ver o meu lado simpático, agradável e normal. Mas quando caio em mim... preocupo-me com o que se passa no mundo e isso não me deixa feliz. Quando penso na juventude, aqui e em todo o mundo... é horrível, esta violência, a desigualdade... por isso eu não ligo aos políticos... se fosse jovem era capaz de revoltar-me. Optei por viver sozinho, devido às minhas características. Gostei de pessoas, tive várias relações. Tive de tomar uma decisão – estar sozinho e de vez em quando sentir ausência. Preciso de muita respiração. Agora, sinto-me contente com a vida que levo. Sinto-me um privilegiado no meio deste mundo. Vejo as pessoas todas com graves problemas. Faço o que gosto, estou com as pessoas de quem gosto, tenho o amor de outras pessoas. Sei que não estou sozinho.

# Social e em rede

Isabel Aleixo

"O nosso desejo é o de melhor conhecer o mundo que habitamos, para que possamos transformá-lo da melhor maneira. O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de transformar a sociedade. Pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperarmos por ele. (Boal 2008: XI)

"Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades" e, seja pela vivência político-económica dos tempos que se impõem ou seja pela emergência/necessidade da própria mudança, em tempos de redes sociais, vem à rede o tempo do Teatro Social.

Um Teatro Social que, por um lado, repesca as referências de Piscator, Brecht, Grotowsky e Boal; por outro, traduz uma renovação de pesquisas, teorias e práticas teatrais, centrando-se num processo que evidencia o teatro como formação, emancipação e valorização do indivíduo e/ou da comunidade.

O teatro renova-se, deste modo, numa ação artística simultaneamente social e cultural, conjugando os domínios da ética e da estética, consubstanciando-se no respeito pelos sujeitos envolvidos no processo criativo, pelas suas histórias de vida e pelas suas volições.

Os sujeitos – entenda-se: as comunidades – são simultaneamente a finalidade e a condição necessária do processo criativo, favorecendo uma experiência de pluralidade e diversidade enquanto recurso criativo e social.

O Teatro Social evidencia a perspectiva artística, apoiando-se num sólido processo criativo e num estruturado trabalho de actor, procurando dar voz a determinada comunidade. Equaciona-se, assim, a mudança social através da democratização da linguagem teatral e da criatividade.

Nos tempos actuais – os do apelo a uma "aldeia global" – o teatro deve explicitar claramente a sua função, o seu empenho, as suas orientações. Nesta óptica, as abordagens possíveis serão tantas quantas os contextos de aplicação e os interesses das comunidades envolvidas.

E é assim que, face ao interesse da comunidade leitora do *Em rede*, propomos uma breve incursão por três países: Brasil, Espanha e Portugal.

Do Brasil o [www.teatrosocial.org](http://www.teatrosocial.org) reencaminha-nos de imediato para <http://teatrosocialbrasil.blogspot.com>. É um sítio recente (2011), facilitado por Giulio Vanzan, no qual ele pretende dar conta do projecto que leva actualmente a cabo no Brasil. Para os estudiosos e curiosos do Teatro Social, este blogue presta informações diferenciadas sobre ações de formação neste domínio (veja-se a este propósito "O cardápio das nossas propostas" e "Início"), disponibilizando também, na barra lateral, diversos vídeos e slides, ilustrativos de alguns dos trabalhos desenvolvidos nos cursos de formação ministrados.

É de interesse conferir os itens "O que é Teatro Social", "Porque se faz Teatro Social", "Como se desenvolve o

percurso" e "As fases", que dão conta do processo de trabalho de Giulio Vanzan. Aqui se procede, respectivamente, a uma breve descrição, sem indicação de pormenores, no que à história do Teatro Social diz respeito; apresenta-se a finalidade geral de um projecto desta natureza; avançam-se as fases de desenvolvimento do percurso para os interessados nesta prática e apresentam-se possíveis etapas de condução de um projecto de Teatro Social.

De espreitar, ainda, "Parceiros e Amigos", onde são apresentados outros endereços que nos permitem rumar a outras experiências neste domínio (no Brasil, em França e em Itália).

De Espanha, <http://www.laquintanateatro.com> é um sítio em funcionamento desde 2008.

Assim que abrimos o sítio, surgem duas possibilidades de abordar clicando em "Victoria Teijeiro" (onde a própria se apresenta, dando conta do seu percurso pessoal e de como formou o grupo), ou em "La Quintana Teatro". Seleccionada esta opção, surge-nos no monitor a informação sobre os propósitos e a origem da companhia.

Na página principal, na barra superior, o trabalho da companhia é-nos apresentado através de "Espectáculos", "Calendario", "Prensa", "Contacto".

Nos "Espectáculos" podemos visitar *Innómines – camino a felicidad* e *Desde lo invisible*. A cada um destes espectáculos corresponde um dossiê temático, tendo o utilizador acesso ao "Argumento", "Elenco", "Proceso de Creación", "Necesidades Técnicas", "Fotos" e "Vídeo" de cada um, quer seja na perspectiva da aquisição desse mesmo espectáculo, quer seja na averiguação da temática e dos processos de construção inerentes a cada espectáculo.

Em "Calendario" é-nos dado um historial da carreira dos espectáculos de La Quintana Teatro, diferenciando-se a carreira dentro e fora do país. De igual modo, "Prensa" oferece-nos dois percursos "Críticas y opiniones" e "Gira Internacional". Aqui, o utilizador tem acesso a documentos diversos, sendo a maior parte deles críticas e opiniões sobre os espectáculos que a companhia tem em cena.

Do lado esquerdo do monitor, novos itens que se relacionam com a vida da companhia ("Noticias"; "Docencia Teatral"; "Libro de visitas" e "Enlaces"); do lado direito o destaque vai para o facto de a companhia ter sido distinguida pelos "Premios Max de las artes escénicas" (e, clicando, obtemos informação sobre a que corresponde esse galardão).

Isabel Aleixo tem uma pós-graduação em Teatro e Comunidade e é actualmente professora de teatro.

<  
Innómines,  
La Quintana Teatro,  
Sala Taramba, Madrid,  
2011.



Cartaz do Curso de  
Capacitação de  
Facilitadores de Teatro  
Social, São Paulo, Brasil,  
2011.



Regressando à esquerda do monitor, "Notícias" é, talvez, o elo mais actualizado para o que em La Quintana Teatro se faz, dando conta dos espectáculos *Mira quien la Palma* e *Realidades*.

> **De Portugal, <http://teatrodebate.com.sapo.pt>**

Talvez porque o que mais interessa ao Teatro Social é o lado humano, aqui, mal se abre o sítio, em primeiro lugar destacam-se as "Pessoas" que integram o projecto. Abrindo, podemos aceder à equipa e, em alguns casos, aceder aos currículos, mais ou menos completos e actualizados, dos quais destacamos o de Rita Wengorovius, fundadora do Teatro Umano, em 1998.

Para que não restem quaisquer dúvidas, "O que" explicita conceitos inerentes ao Teatro Social, assim como se contextualiza o seu aparecimento, identificado com o trabalho de Augusto Boal. Textos informativos, a merecerem consulta, sobre "O Universo do Teatro Político Social", "O Teatro Debate e a formação" e "Teatro Debate para adolescentes".

Em "Espectáculos" espreitamos sinopses e fotografias dos espectáculos realizados e disponíveis para itinerância, tal como em "Formação" averiguamos o conjunto de acções de formação facilitadas pelo Teatro Umano.

"Quem somos" apresenta-nos um breve historial da companhia, com a lista de espectáculos apresentados de 2000 a 2005. Daí em diante, o trabalho do Teatro Umano deixa de estar actualizado neste sítio para, mais recentemente, passar a ser possível acompanhar as suas acções através do Facebook. Apesar desta aparente desactualização, optámos por manter a referência ao sítio na medida em que, além de conter informação que consideramos importante, temos conhecimento de que o mesmo está a ser reestruturado, estando para breve a reactivação do seu funcionamento.

Sempre que abrimos um dos tópicos supracitados, no lado esquerdo do monitor surgem várias possibilidades, retomando os itens de abertura do sítio e explicitando as fotos (presentes, especialmente a acompanhar os espectáculos) em "Galeria" e acrescentando o item "Questionário", por forma a obter uma opinião por parte de quem assistiu e/ou participou em alguma das sessões do Teatro Umano.

Para finalizar, no rodapé do sítio, encontra-se disponível para consulta o "Manifesto 1" do Teatro Umano, assim como a ligação para o item "Com quem trabalhamos",



espelhando, também deste modo, o âmbito de intervenção do Teatro Umano por terras lusas, espanholas e italianas.

O mesmo grupo encontra, como já foi dito, importantes actualizações da sua actividade na rede social Facebook, sobretudo no que à produção de espectáculos diz respeito. Aqui predomina a informação visual, em detrimento da informação sobre o conteúdo das peças apresentadas. No item «Informação» podemos também verificar uma ampliação do âmbito de intervenção do Teatro Umano e, também, da sua fundamentação. Refira-se que o Teatro Umano constitui o objecto de estudo da tese de doutoramento que Rita Wengorovius se encontra a preparar e que apresentará à Università di Milano. Trata-se de um exemplo que vem confirmar a atenção dispensada, por investigadores e formadores, em Portugal e no estrangeiro, a este tema.

De rede em riste, aguardam-se novas actualizações de estado, no estado do Teatro Social.

**Referência bibliográfica**

BOAL, Augusto (2008), *Jogos para atores e não-atores*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Mapas do crescer -  
Estação B - Adolescer,  
Centro Cultural de Belém,  
2011.

# Joaquim Benite

## Interrogações postas ao mundo, à vida e à arte

Maria Helena Seródio

### 1.

Nascido em 1943, Joaquim Benite, filho de um empresário de teatro, cedo se deixou atrair pela escrita e, mais em particular, pelo jornalismo. Tendo-se iniciado no *Diário de Lisboa Juvenil* (então dirigido por Mário Castrim), Joaquim Benite foi jornalista profissional no *Diário da República*, *Diário de Lisboa*, *Primeiro de Janeiro*, *O Século* e *O Diário*, tendo em alguns destes casos assumido uma posição destacada: de chefe de redacção (n' *O Século*) ou de direcção do Suplemento Cultural (n' *O Diário*). Isto nos anos Sessenta e primeira metade de Setenta.

Ouvi-lo contar histórias desses tempos, desses circuitos, desses modos de estar, é apreciar a escola cívica em que se integrou, o nervo e a energia que por aí circulavam e que ele acompanhou com avidez e desassombro. Criavam-se complicitades, descobriam-se pequenas – e grandes – traições, vivia-se um permanente espírito de alerta, não faltavam momentos de aflição, mas também de alegria transbordante. O gosto pela tertúlia, o espírito satírico, a pequena maledicência, a desconfiança relativamente aos académicos (ainda hoje, infelizmente, mas injusta quantas vezes...), o prazer da discussão acesa, noite fora, esgrimindo argumentos, desafiando projectos, acalentando devaneios. Essas foram algumas das teias da vida que Joaquim Benite viveu com superlativa afeição.

Suponho que levar à cena a peça de José Saramago *A noite* (em 1979) deve ter soado a Joaquim Benite como preciosa memória de um tempo histórico, mas também de parte da sua vida: invocar a revolução dos cravos e rever o que nessa noite se decidia da história, simbolizada na oposição e no conflito entre a redacção e os tipógrafos num grande jornal nacional.

No trajecto que Joaquim Benite realizou pelos periódicos, a que esteve ligado, podemos destacar – pela sua importância jornalística e pelo seu valor cultural – dois pólos de actuação que nele estão, de facto, fundidos numa só forma de ver, compreender e dar valor ao mundo:

o plano político, de um lado, a esfera artística e cultural, do outro. Inseparáveis, interligados, vertendo-se de um para o outro lado, a tempo inteiro.

Porque para ele sempre fez – e continua a fazer – sentido a articulação pensada e vivida no cruzamento destes dois planos, porque essa é a moldura do humano em sociedade, e essa é (para ele, mas felizmente não só para ele) a melhor forma de medir a razão última do fazer artístico e, mais que tudo, do teatro.

A sua intervenção política incluiu a participação, como Membro da Comissão Política Nacional da CDE – Comissão Democrática Eleitoral – em 1969, e a responsabilidade por reportagens, entrevistas, crónicas e artigos de opinião que se centravam em questões candentes como a cobertura do II Congresso Republicano de Aveiro<sup>1</sup>, a situação da Espanha na fase final do Franquismo, a interpelação a destacadas figuras do mundo artístico, como Rafael Alberti, Maria Barroso, Aquilino Ribeiro ou Miguel Torga, entre outros.

Como crítico de teatro, Joaquim Benite sempre soube fazer convergir estas suas competências no processo de analisar, compreender e avaliar o que se mostrava em cena. Há, de facto, nas suas críticas, uma capacidade notável para analisar um espectáculo, interrogando a sua relação com o texto de que parte (o que é para ele o elemento-chave para aferir a correcção do projecto cénico), e valorizando o que em cena prova ser uma leitura inteligente e acertada da obra. Com efeito, sem recusar a importância da visualidade, é em função da sua pertinência na clarificação daquele universo dramático e poético que Benite ajuíza o seu valor teatral.

Denuncia, várias vezes, como artificial o trabalho vocal do actor (referindo a afectação e o declamatório), critica o desequilíbrio entre a valorização plástica da cena (por vezes em espiral gratuita) e uma fraca relação com uma mais aprofundada leitura dramática da peça, invectiva o facilitismo de recorrer a estereótipos para a invocação de um portuguesismo que se revela, afinal, mistificador.

<sup>1</sup> V. *Diário de Lisboa*, 18-05-1969.

>  
 Joaquim Benite  
 e Emmanuel Demarcy-  
 Mota, 2009  
 (no Festival de Almada),  
 fot. Da Maia Nogueira.



<  
 Joaquim Benite  
 e Rodrigo Francisco, 2010  
 (ensaios da peça *Tuning*),  
 fot. Rui Carlos Mateus.



>  
 Pilar del Río,  
 José Saramago,  
 Joaquim Benite,  
 Presidente da Câmara de  
 Almada: Maria Emilia  
 Neto de Sousa, 2008,  
 fot. José Frade.



Mas sabe também sinalizar competências artísticas, reconhecer talento em jovens atrizes e actores, estar atento a outras dimensões do espectáculo, em particular à música, como faz relativamente a Carlos Paredes, por exemplo, no espectáculo *Bodas de sangue* que Carlos Avilez encenou para o Teatro Experimental de Cascais (*Diário de Lisboa*, 15-09-1968).

Impacienta-se com as soluções fáceis no uso de estereótipos na caracterização de um tempo e um lugar, alimentando uma visão deturpada da vida, "rodriguinhos" vendidos como caracterizando a portugalidade, como escreve a propósito de um espectáculo que em 1966 subiu ao palco do Teatro Avenida:

*Um príncipe do meu bairro* alimenta-se dessa concepção fatalista da vida que tem sido a pecha principal do lamentável regionalismo que alimenta grande parte do nosso teatro chamado poético. O equívoco reside aqui: o poético é sinónimo, para muitos, de metafísica, de filosofia barata, de declamação retórica e de desvirtuamento da realidade popular [...] pela captação da sua exterioridade, do aspecto exótico que ela assume aos olhos folcloristas e românticos de certos autores que se julgam muito modernos e ... realistas. Sim, demagogia... Apenas demagogia... (*Diário de Lisboa*, 31-07-1966)

Na aproximação aos mundos ficcionais, Benite sempre soube perceber as duas dimensões legíveis: a realidade inventada (na sua coesão e verosimilhança) e a evocação do mundo real, com os seus conflitos sociais e as suas disfunções políticas.

Foi o que fez, por exemplo, com *Cartas na mesa*, espectáculo encenado por Fernando Gusmão em 1969, sobre peça de Buero Vallejo, e que servirá também para sublinhar – e enaltecer – a "lúcida encenação" que tão bem soube actualizar em cena essa dupla valência do texto na vertente histórica, social e psicológica. Contando com um elenco de grande qualidade, bem dirigido por

Fernando Gusmão, o espectáculo provava o acerto de uma forma nova de fazer teatro entre nós:

Fernando Gusmão tem na encenação desta peça de Buero Vallejo um trabalho que se insere na linha das suas realizações anteriores, pela qualidade estética, pela lucidez dos processos utilizados, pelo sentido raro entre nós, de uma linguagem teatral depurada e amadurecida. Recusando todos os excessos, procurando o rigoroso e o signifiante, Gusmão encontra um estilo sem o qual a representação de *Cartas na mesa* nunca poderia ter tido o sentido ideológico e o peso plástico que avultam no espectáculo. (*Diário de Lisboa*, 10-04-1969)

A exigência que coloca na avaliação crítica não confunde o respeito que lhe possam merecer as intenções de autores e companhias com o que sempre exigiu do teatro: uma interpelação viva da realidade social e política, que para ele não se confunde apenas com um presentismo reductor, antes advoga uma leitura histórica e política de todos os tempos e que, simbolicamente, se reelabora na escrita dramática.

E respeitando embora artistas com valor e comemorações justas, Joaquim Benite não se coíbe de perceber um valor menor em algumas dramaturgias nefelibatas que denegam a importância de saber ler o mundo político e social. Presente-se isso na crítica a um espectáculo na Casa da Comédia, encenado por Norberto Barroca – *A caixa de Pandora* –, que pretendia celebrar Fernando Amado, recentemente falecido. Nas palavras de Benite, Fernando Amado (o autor da peça e encenador do grupo que actuava na Casa da Comédia) "passe[ara] pela vida [como] um espírito curioso, marcado pela necessidade de uma constante vivência poética e por um quase lírico inconformismo, que um idealismo desligado do mundo fundamentalmente alimentava". (*Diário de Lisboa*, 21-02-1969, p. 6). O equívoco que detecta no universo dramático de Fernando Amado, e





<  
*O avançado centro morreu ao amanhecer*, de Augustin Cuzzani, enc. Joaquim Benite, Grupo de Campolide, 1971 [Arquivo pessoal de Joaquim Benite].



<>  
*A vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, de António José da Silva, enc. Joaquim Benite, Grupo de Campolide, 1972  
 (< Sónia, Páscoa, José Saraiva;  
 > José Martins ao centro)  
 [Arquivo pessoal de Joaquim Benite].



>  
*Fulgor e morte de Joaquim Murieta*, de Pablo Neruda, enc. Joaquim Benite, Grupo de Campolide, 1974 (Teresa Gafeira, Pedro Artur, Fernanda Cardoso, Ricardo Almeida, Raquel, Carlos Alberto Machado)  
 [Arquivo pessoal de Joaquim Benite].

particularmente em *Caixa de Pandora*, é sucintamente apresentado na sua crítica ao espectáculo:

A alegoria parte, evidentemente, do equívoco fundamental de se pensar que todas as grandes personagens clássicas do teatro não nasceram como reflexo de condições sociais do tempo e do meio em que foram criadas. A proposta de abandono da relação do teatro com o actual não é, assim, uma defesa do teatro de sempre, mas tão-só um convite à paralisação do esforço de criar. Ou seja, e também, um convite à alienação – que em Fernando Amado não se chamaria assim, naturalmente, mas "convite ao sonho ou à evasão". (*Diário de Lisboa*, 21-02-1969, p. 6)

Percebe-se nas críticas de Joaquim Benite a sedução por um teatro de intervenção que, falando do presente ou representando o passado com sinais de uma estética mais contemporânea, saiba ler a condição histórica do fazer humano. E que ele detecta e analisa, por exemplo, em encenações de Adolfo Gutkin (*Volpone*, com os estudantes de Direito: *Diário de Lisboa*, 22-04-1969), ou na de Luís Miguel Cintra na sua já mítica estreia com *Anfitrião* pelo Grupo Cénico da Faculdade de Letras de Lisboa (*Diário de Lisboa*, 11-05-1969).

Se é certo que, enquanto crítico, Benite soube sempre abordar os espectáculos de uma forma analítica, servindo-

1383,

dramaturgia de Virgílio  
Martinho sobre texto de  
Fernão Lopes,  
enc. Joaquim Benite,  
Grupo de Campolide,  
1977 (Carlos Alberto  
Machado  
e António Assunção)  
[Arquivo pessoal de  
Joaquim Benite].



&lt;

*Mãe Coragem e os seus  
filhos*,  
de Bertolt Brecht,  
enc. Joaquim Benite,  
Companhia de Teatro de  
Almada, 2000  
(Teresa Gafeira  
e Maria Frade),  
fot. Joaquim Nabais.



&gt;

*Memorial do convento*,  
de José Saramago,  
enc. Joaquim Benite,  
Companhia de Teatro de  
Almada & Companhia de  
Teatro de Sintra, 1999  
(Jorge Sequerra  
e Teresa Gafeira),  
fot. José Frade.

se do entendimento e avaliação do que em cena se mostrava, a verdade é que, no tempo em que exercia esse labor, a situação política do país apresentava aberrações directamente decorrentes da falta de liberdade e da permanente intimidação. Por isso se entende a explosão indignada com que reagiu a um espectáculo da Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro apresentado no Teatro Capitólio. Tratou-se de *A esfera facetada*, que para Benite foi “uma das mais dolorosas experiências”, saudavelmente pateada pelo público que também vaiou o autor (Coronel Nuno Moniz Pereira). E a indignação não poderia subir mais de tom ao verificar a nulidade de um texto, escrito por um coronel do Estado Maior, que publicamente afirmava nada perceber de teatro, mas que a principal companhia de teatro da altura se vira “obrigada” a encenar:

Como é possível que, estando por representar tantos textos de tantos autores portugueses modernos se consinta na realização de um espectáculo tão absolutamente confrangedor e irresponsável? [...] Nada do que se passou no Capitólio tem a ver com teatro. Trata-se de uma grande, uma descarada mistificação. (*Diário de Lisboa*, 25-04-1969)

Na defesa de alguns princípios estéticos, culturais, e cívicos, Joaquim Benite tentou sempre matizar a sua avaliação, admitindo que em espectáculos de grande valor poder-se-iam encontrar, apesar de tudo, alguns aspectos menos bem resolvidos. É assim que elogia *As mãos de Abraão Zacut*, de Sttau Monteiro (“um dos melhores originais portugueses que têm subido à cena nos últimos anos”, como escreve no *Diário de Lisboa*, 19-12-1969), e a encenação de Luzia Maria Martins para o Teatro Estúdio de Lisboa. Mas, percebendo embora o valor literário do texto e a sua recriação teatral, sinalizava pormenores que poderiam ter merecido uma melhor afinação: ser mais depurada a solução cénica, por exemplo, retirando qualquer sinal, mesmo vago, de um campo de concentração, ou omitindo o recurso à voz *off*.



Outro aspecto importante dessa sua vocação crítica está na capacidade de sentir o novo e de celebrar sem reticências: é o caso, entre outros, da revelação extraordinária do Grupo 4 em *Amanhã digo-te por música* (*Diário de Lisboa*, 06-11-1969), do *Anfitrião* pelo Grupo de Teatro da Faculdade de Letras, com encenação de Luís Miguel Cintra (*Diário de Lisboa*, 11-05-1969), ou da *Oração* e *Os dois verdugos*, pelo TEC, onde reconhece um salto qualitativo de Carlos Avilez que se apressa a publicamente celebrar:

[...] admirável realização que conjuga vários elementos de grande importância [...] Carlos Avilez escolheu o caminho certo da depuração, da renúncia às concepções visualistas que têm predominado nos seus espectáculos. [...] Desta vez não há arbitrio, gratuidade, mas uma interpretação coerente do texto, traduzida com valores cénicos de estilo unitário e gravemente significantes. (*Diário de Lisboa*, 23-10-1969)

2. Jornalista, portanto, mas crítico de teatro: sabedor, interpelante, justificando a apreciação, não escondendo os aspectos negativos dos espectáculos, mas não recusando o mérito quando o reconhecia.

Mas, como homem de paixões, inteiro na sua articulação entre o pensar e o fazer, rapidamente assumiu essa outra responsabilidade de encenar peças e dirigir uma companhia.

E foi por isso que em 1970 fundou o Grupo de Teatro de Campolide e se iniciou no fazer teatral encenando *O avançado-centro morreu ao amanhecer*, sobre texto do argentino Agustin Cuzzani, que teve público entusiasta e excelente recepção crítica. E encetou por aí um projecto de teatro.

Em virtude de um reportório politicamente comprometido e de um estilo que adoptara “entre a didáctica de Brecht e as formas de revista à portuguesa” o G.T.C. acabou por criar um público fiel e dedicado e soube transformar as



&lt; &gt;

*Othello*,  
de William Shakespeare,  
enc. Joaquim Benite,  
Companhia de Teatro de  
Almada e ACTA-A  
Companhia de Teatro do  
Algarve, 2005  
(< Luís Vicente,  
Marques d'Arede,  
João Evaristo  
e Miguel Martins;  
> Mário Spencer e Joana  
Fartaria),  
fot. José Frade.

*Quarto minguante*,  
de Rodrigo Francisco,  
enc. Joaquim Benite,  
Companhia de Teatro de  
Almada, 2007  
(Alberto Quaresma  
e André Albuquerque),  
fot. José Frade.

&lt;

estreias dos seus espectáculos em "grandes acontecimentos não só culturais como mesmo políticos" (Porto 1985: 50). Como escreve Carlos Porto, analisando o particular estatuto do grupo e a sua actuação, este era um caso singular:

[...] o Grupo de Teatro de Campolide [...] começou por ser constituído por amadores, embora já nessa altura as suas estruturas, a sua organização e os seus objectivos o caracterizassem como grupo profissional. Tendo na equipa um dramaturgo, Virgílio Martinho, que exercia as funções de dramaturgista (figura que só mais tarde surgiria profissionalmente em Portugal), fazendo pesquisas de público através de inquéritos devidamente elaborados e analisados, vindo a formar, já como grupo profissional, a primeira associação portuguesa de espectadores e a editar uma revista especializada *Programa*. (*ibid.*: 49-50)

O grupo profissionaliza-se em 1977 e leva à cena no Teatro da Trindade o espectáculo *1383* (uma composição dramaturgica de Virgílio Martinho sobre a *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes) e *Santo inquerito*, de Dias Gomes. Ambos foram (e são) visões da nossa História, encenações do humano sob uma perspectiva política lúcida, em versão cénica, cheias de vivacidade, ironia e avaliação crítica de um passado onde podemos encontrar as raízes dos atrasos

e bloqueios do presente, mas também o exemplo inspirador da luta para os superar.

No ano seguinte, em 1978, o Grupo instala-se em Almada, passando progressivamente por alguns espaços até chegar, em 2005, ao Teatro Azul, magnífica obra dos arquitectos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira.

Sabemos como Almada se destacava já no plano político e cultural por uma declarada militância a todos os níveis: amadora e profissional, associativa e sindical, erudita e popular. Mas Joaquim Benite progressivamente impõe – julgo que o termo é justo – um ritmo, uma exigência e uma dedicação transbordantes: a si próprio, aos seus colaboradores, ao público, aos artistas, à edibilidade. Dirige a revista de teatro *Cadernos*, e a colecção "Textos de Almada", demonstrando que o teatro para ele não se extingue com o final do espectáculo, nem se inicia aí, antes se organiza e ecoa em outras plataformas e vai ajudando – pelas letras, pela memória, pelas aprendizagens – a mudar o mundo.

E o Festival Internacional de Teatro de Almada (que se realiza anualmente desde 1984) é a moldura mais visível dessa energia permanente, fora de horas, sempre documentada de perto por folhetos, jornais, entrevistas, folhas de sala, etc. É, afinal, uma outra dimensão – de

>  
*Tuning*,  
 de Rodrigo Francisco,  
 enc. Joaquim Benite,  
 Companhia de Teatro de  
 Almada, 2010  
 (Pedro Walter  
 e João Farraia),  
 fot. Rui Carlos Mateus.



trabalho, de fazer, de organizar, de dirigir – que se abre ao mundo naquelas duas semanas de Julho todos os anos. Com uma vocação internacional, o Festival cria um mundo em que os muitos lugares do mundo se vão cruzando.

Por ele Joaquim Benite tem sabido trazer a Portugal grandes artistas, esplêndidas realizações cénicas, não apenas para deslumbrar o público, mas para todos – artistas e espectadores – aprenderem, como explicou recentemente a um jornal:

Acho que as pessoas devem ter termos de comparação e não queria obrigá-las a ver apenas o meu teatro. Criei o festival para que o meu próprio teatro fosse confrontado com um maior grau de exigência. Não tenho o complexo provinciano de sermos os melhores da quintinha. Temos de nos confrontar com os melhores. Por vezes somos humilhados, mas aprendemos. Só se cria um público na diversidade (Jornal "J", 01-07-2011, p. 35)

E independentemente dos patamares de crescimento e consolidação – nacional e internacional –, o Festival de Almada continua, nas palavras de Joaquim Benite, a sua fidelidade aos seus valores fundamentais: abertura à diversidade, cruzamento de linguagens, confronto de culturas, debate e reflexão, apoio aos jovens.

Como escreveram Sebastiana Fadda e Rui Pina Coelho na revista *Sinais de cena*:

Corria o mês de Julho de 1984. Portugal ainda não era Europa. Um palco improvisado ao ar livre, no Beco dos Tanoeiros, na zona velha da cidade, fazia Almada ferver de vida e excitação: decorria a primeira Festa de Teatro de Almada, uma resenha de teatro profissional e amador de todo o país, de que ninguém na altura suspeitaria a longevidade e o crescimento.

[...] Aquela que tinha as características de uma festa de teatro, improvisada, descontraída e para camadas alargadas de população, começou a ter espaços e datas mais estáveis, eco nacional e internacional, integrando as várias artes de palco, manifestações de teatro de rua e promovendo muitas outras actividades paralelas,

radicando também nelas a sua identidade: os concertos, os encontros e as conversas com os criadores e com a crítica, os seminários, as conferências, as exposições e as homenagens. (*Sinais de cena*, APCT/CET, n.º 7, Junho de 2007, p. 23)

Pelas ruas de Almada (e agora também nas suas várias extensões por Lisboa) expande-se, de facto, uma atmosfera que celebra o teatro em festa. E essa química cultural e artística não pode ser dissociada da figura, do saber e do valor de Joaquim Benite: é – no seu melhor – a sua explícita radiografia pública.

Como homem de cultura, interessa-se pelo teatro em Portugal – o profissional, o amador, o erudito, o descentralizado, enfim, o teatro nas suas múltiplas valências – e valoriza-o pelas suas relações com o mundo. Não se estranha, por isso, que dirija a secção portuguesa do Instituto Internacional de Teatro do Mediterrâneo e seja delegado em Portugal do CELCIT (Centro Latino-Americano de Criação e Investigação Teatral). E que sejam já muitas as referências ao seu trabalho em periódicos internacionais e em estudos mais alongados sobre o teatro em Portugal: pela escrita de Carlos Porto, Luiz Francisco Rebello, Sebastiana Fadda ou José Mascarenhas, entre outros.

Enquanto encenador, cedo percebeu a importância de trabalhar com um dramaturgista, que encontrou em Virgílio Martinho, dedicado companheiro de aventura da sua companhia desde o início: dele fez *Filopópulos* (1973), *O grande cidadão* (1976), entre outros, e nas suas traduções e trabalho de dramaturgista baseou espectáculos memoráveis como *1383* (1977), sobre texto de Fernão Lopes, *As aventuras de Till Eulenspiegel* (1978), sobre texto de Charles de Coster, e *Fulgur e morte de Joaquim Murieta* (1974), sobre texto de Pablo Neruda. Ao autor chileno irá regressar anos mais tarde com a dramaturgia de Carlos Porto que, de forma muito sensível, reescreveu *O carteiro de Neruda* (1997).

Outros autores portugueses mereceram a sua atenção e permitiram espectáculos inesquecíveis: António José da



<  
*A mãe*,  
 de Bertolt Brecht,  
 enc. Joaquim Benite,  
 Companhia de Teatro de  
 Almada, 2010  
 (Marques d'Arede,  
 Manuel Mendonça,  
 Teresa Gafeira,  
 Teresa Mónica,  
 Luzia Paramés),  
 fot. José Frade.

Silva no espectáculo "lendário" *A vida do grande D. Quixote de la Mancha* e *do gordo Sancho Pança* (1972), Romeu Correia (*Tempos difíceis* 1982), Raul Brandão (*O doido e a morte*, 2009) e sobretudo José Saramago, de quem levou à cena: *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), e, com adaptação de Filomena Oliveira e Miguel Real, *Memorial do convento* (1999).

Entre as suas dramaturgias electivas, no plano internacional, destacam-se Shakespeare e Brecht. E se autores consagrados lhe vêm merecendo uma atenção continuada, é de destacar também o seu interesse e gosto em autores mais novos que gosta de revelar, sendo importante, neste caso, citar Rodrigo Francisco de quem levou à cena dois textos interessantíssimos pela convocação de um tempo e de uma realidade social que nos toca de muito perto: *Quarto minguante* (2007) e *Tuning* (2010).

### 3.

Reconheço que para marcar repertório, afeiçoar o texto à cena, reunir elenco e convocar o público, é a figura do encenador que sobressai. E por aí Joaquim Benite vem criando a sua partitura muito própria.

Procede a uma análise dramaturgica em que as questões políticas, culturais e estéticas ganham um sentido historicamente marcado, e conduz o trabalho dos actores de forma sóbria e eficiente. Para o provar, bastaria recordar espectáculos inesquecíveis como *1383* (1977), *Mãe Coragem e os seus filhos* (2000), *O mercador de Veneza* (2002), as suas duas criações cénicas de *Othello* em 1993 e 2005, e mais recentemente a intensidade emotiva do espectáculo *A mãe*, de Brecht (2010).

E, ao lado da vontade de compreender e levar à cena os grandes clássicos, vemos o desejo e a intenção de criar um cânone a partir da escrita em português: foi quem primeiro levou José Saramago ao palco com *A noite*, e quem procurou, em Virgílio Martinho e em autores de gerações diferentes, experimentar o teatro que apresenta e nos fala das realidades que nos são mais próximas.

Mas talvez que o lugar verdadeiramente decisivo no seu caso – aquele em que brilha acima de tudo – é o do grande gestor: dinâmico, voluntarioso, competente, rápido na resposta a dificuldades e problemas, capaz de, com uma insistência obsessiva, vencer no confronto com as instituições.

E, ainda por cima – até pelo seu próprio trajecto – é um gestor atento à imprensa, interessado em cativá-la para a causa teatral, o que vai fazendo com um labor persistente, uma paciência incansável e alguma generosidade.

Homem de cultura, inteligente e sabedor, arrebatado na acção, truculento muitas vezes, Joaquim Benite é, sem dúvida alguma, pelo seu trabalho continuado, pela sua presença tutelar, uma destacada figura da cultura portuguesa que tem visto o seu valor reconhecido também institucionalmente aquém e além fronteiras.

Foi agraciado com a Medalha de Ouro de Mérito Cultural do Ministério da Cultura, a Medalha de Honra do Município da Amadora e a Medalha de Ouro de Mérito Cultural da Câmara Municipal de Almada, e, em 2007, foi distinguido pelo Governo francês com o grau de Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras. Distinções merecidas, um valor reconhecido, sem dúvida.

Com a sua veia satírica bem conhecida, e avesso a deslumbramentos do "social", Joaquim Benite gracejou recentemente: "Agora já me habituei: faço colecção [...] mas não ligo muito a isso. São distinções compensadoras. Sou comendador e cavaleiro em alguns países, às vezes gozo que nunca mais me mandam o cavalo" (Entrevista ao jornal "J", 01-07-2011).

Embora temporariamente interrompido por um problema de saúde, este é indubitavelmente um notável percurso de vida na cultura, na arte e na política.

### Referência bibliográfica

PORTO, Carlos et. al. (1985), *Dez anos de teatro e cinema em Portugal*, Lisboa, Caminho.

# Da *suspeição* à *suspensão*

## O enfraquecimento do sujeito no contexto da cena teatral contemporânea

Arthur E. A. Belloni

### Memória e imaginação

<sup>1</sup> Cabe lembrar, ainda, no caso do teatro performativo brasileiro, as montagens do Grupo Sonda (liderado por Maria Esther Stockler e José Agrippino de Paula) *Tarzan IIIº Mundo - O Mustang hibernado* (1968) e *Rito do amor selvagem* (1969), nas quais circulavam figuras emblemáticas como Batman, Robin, Eva, Adão, o Papa, Mussolini, Marlon Brando, Papai Noel, Hitler, Eva Braun, etc.

Arthur E. A. Belloni é doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), investigador do Grupo de Investigação do Desempenho Espetacular (GIDE), do Departamento de Artes Cênicas da mesma instituição. Tem desempenhado actividade docente em várias universidades brasileiras, e é também encenador, actor e coreógrafo.

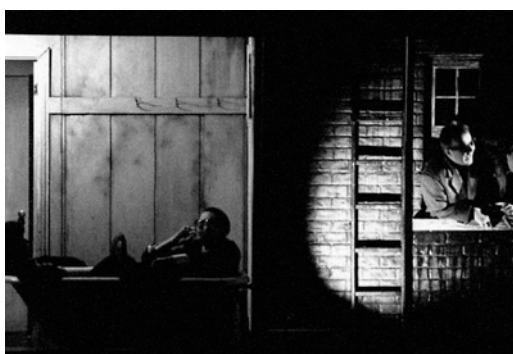
Passado e futuro, memória e antecipação, o teatro, como afirma Lehmann no seu estudo sobre o pós-dramático, pode configurar um espaço-tempo de "lembrança de algo em suspenso", diante do qual experimentamos o enfrentamento com um outro tempo marcado pela confluência entre os elementos da história pessoal e da história coletiva. Esse "tempo-agora da lembrança" no teatro responde às mais diversas pulsões. Por vezes, pode surgir como ativação do espírito épico da lembrança, fazendo revolver, de forma obsessiva – como no teatro lírico-cerimonial de Kantor – as recordações da infância misturadas com reminiscências da história, assim como com os mais diversificados temas religiosos. Por outras, esse espaço-tempo da memória pode gerar, dentro da cultura avançada, uma espécie de "frágil banco de memória de imagens" (Fuchs 1996: 107) que retém cenas extraídas de narrativas conhecidas, ou reconstituíveis pelo espectador, assim como ocorre, por exemplo, em boa parte dos trabalhos de Robert Wilson, nos quais surge uma história universal como "caleidoscópio multicultural, etnológico, arqueológico" (Lehmann 2007: 131). No meio das paisagens de Wilson, que misturam tempos, culturas e espaços, costumam transitar figuras e temas universais colhidos a partir dos mais díspares contextos históricos, religiosos e literários: Einstein, Freud, Edison, a rainha Vitória, Rei Lear, São Sebastião, Tarzan, a Arca de Noé, o livro de Jonas, textos indianos, a Atlântida, Stonehenge<sup>1</sup>.

Outras vezes, ainda, como na cena total de Robert Lepage – a que queremos aqui destacar, inicialmente –, essa dimensão temporal da memória suspensa surge a partir da transformação lúdica dos eventos, mobilizada pela distorção das lentes imperfeitas da memória, de modo a fazer com que a "história seja transformada em mitologia" (Lepage *apud* Dundjerovic 2007: 11). Daí a valorização, por parte de Lepage, do *décalage* do olhar estrangeiro, assim como o desprendimento em relação à

História oficial; nos *Sete afluentes do rio Ota*, sete personagens ocidentais de diferentes partes do mundo se interligam numa mesma estória que trata de questões ligadas a Hiroshima: "Senti que devíamos falar de Hiroshima como ocidentais e não ter a pretensão que iríamos contar o horror ou a beleza de Hiroshima como se fôssemos japoneses, isso seria completamente falso e desonesto" (Lepage 1999: 323).

De acordo com Hébert e Perelli-Contos (1998), o teatro de Robert Lepage insere-se numa linhagem da produção contemporânea que, partindo de um certo modo de apreensão do mundo fundado no diálogo permanente da memória e da imaginação, da ficção e da realidade, faz da cena um lugar de expressão visual do pensamento. Por meio desse tipo de teatralidade, a cena se transforma num espaço de manipulação que agencia outras visões de mundo por meio dos *décalages* que promove, permitindo ao criador (ator e espectador) arriscar-se em livres associações de ideias, noções, elementos, mesmo quando eles parecem contraditórios e inconcebíveis se considerados do ponto de vista da representação linear. Isso porque, ao se apoiar, prioritariamente, na visualidade da cena, essa modalidade teatral permite aceder a um mundo invisível onde as palavras não têm curso, perdendo sua afinidade com as ideias preestabelecidas que supostamente dominam o mundo – nenhuma verdade é considerada previamente à escritura cênica.

Esse processo de transformação lúdica da memória em que a cena deixa de ser uma "representação" do virtual e passa a ser a "repetição diferencial" dessa virtualidade – transmutação ímpar de um começo –, parece tratar a História como coisa "viva", promovendo a abordagem dos fatos a partir de novos ângulos. Além disso, cabe ressaltar, esta atualização de lembranças não se estabelece nunca de modo intencional, ocorrendo, antes, a partir da interseção entre as necessidades da situação presente e a estrutura virtual do passado; e mesmo quando, de forma



consciente, se convoca a memória, não se tem o controle sobre o modo como os vários elementos se atualizam. Essa irrupção de dados não intencionais, assim como a falta de controle sobre o processo de serialização do virtual, ao colocar sob suspeição o sentido prévio da escritura cênica e as intencionalidades do autor, promovem uma ruptura, radical, com a estruturação logo-fono-falocêntrica daquilo que, de acordo com Derrida, seria o palco teológico<sup>2</sup>; o que, por sua vez, vem a refletir, de forma decisiva, aspectos da própria "metodologia" de criação de Lepage.

### Entre o método e a utopia

Em seu artigo "Os processos de criação: entre o método e a utopia" (2005), Josette Féral afirma que, quando se juntou ao Théâtre Repère – companhia então dirigida por Jacques Lessard – no ano de 1982, Robert Lepage entrou em contato pela primeira vez com os chamados ciclos Repère, uma metodologia de criação que visa adotar fontes sensíveis – e não ideias – como pontos de partida para os processos, de modo a ativar e elaborar a linguagem criativa. Nesses processos os objetivos visados, as opiniões sobre o que se deve ou não realizar em cena, os sentidos e interpretações pré-determinados deixam de ter maior relevância. O processo se instaura por meio de uma "escuta"

das fontes sensíveis que as circunstâncias ou o acaso acabam por reunir. A seleção e combinação dessas fontes são feitas de modo intuitivo, não mantendo necessariamente uma relação imediata com a peça a ser montada. Neste contexto aberto, cabe ao artista explorar a carga afetiva que cada um dos recursos sensíveis encerra, num tipo de operação em que o pensamento lógico dá lugar a um outro tipo de reflexão correspondente ao que Edward de Bono chama "pensamento lateral".

O nome da companhia – Théâtre Repère – vem de uma abreviação associada a um outro método de criação desenvolvido por Lawrence Halprin, os ciclos RSVP (*Resource, Score, Valuation, Performance*), traduzidos para o francês por REPÈRE (*Ressource, Partition, Évaluation, Représentation*). Conforme nos lembra Féral, o método de Halprin consiste numa estratégia de criação desenvolvida por ele no campo da arquitetura, mas aplicável também em outros domínios, principalmente no campo da dança. Halprin desejava descrever o processo de trabalho do artista de maneira a evitar as explicações que se pautam única e exclusivamente por noções tais como inspiração e associação de ideias. Um segundo objetivo era tornar este processo, de certa forma, visível, ou seja, encontrar um modo de transcrição simbólica que permitisse configurar concretamente a partitura da obra, o que poderia ser feito por meio de transcrições na forma de desenhos, croquis, sistemas de codificação, etc. Por fim, Halprin queria também elaborar um método de trabalho não-sistemático que pudesse responder às necessidades de artistas inseridos em processos de criação que estão em constante mobilidade. Logo, tal método, além do caráter flexível, deveria ser orientado para o processo – *process oriented* –, e não para o resultado.

De acordo com as conceituações de Halprin, a primeira etapa do ciclo RSVP – *Resource* – reúne tudo aquilo que serve de ponto de partida para a criação, compreendendo as fontes físicas e materiais, assim como as motivações

&lt; &gt;

v

*The Seven Streams of the River Ota*, criação colectiva, enc. Robert Lepage, Ex Machina, 1994, (> Marie Brassard, Réjean Vallée, Richard Fréchette e Rebecca Blankenship; v Marie Brassard) fot. Claudel Huot.

<sup>2</sup> De acordo com Costa (2003), a apreensão da forma de narratividade própria a uma determinada parcela da produção teatral contemporânea torna-se, de certa maneira, problemática à medida que a posição do narrador ou foco narrativo não determina um lugar e tampouco uma atualidade temporal mais ou menos seguros. Por esse viés, tanto o texto quanto sua encenação acabam por mobilizar apenas um jogo de hipóteses prováveis, uma vez que a fábula, o significado prévio e a intencionalidade do autor passam a estar sob suspeita.

referentes às escolhas. A seleção dos recursos se dá de modo intuitivo e deve considerar a carga afetiva que cada um deles encerra. A segunda etapa, intitulada *Score*, está relacionada a uma fase de exploração das diversas "fontes" outrora levantadas, no sentido de lhes dar forma e orientação no espaço. É por meio dela que se começa a configurar uma "partitura" que, não sendo estática e envolvendo, muitas vezes, elementos irracionais, pode estar relacionada a diversos fatores: temporais, espaciais, musicais e/ou gestuais. Já na fase seguinte, *Valuation*, as proposições cênicas, elaboradas até então, são analisadas e/ou selecionadas, com o propósito de, a partir dos elementos propostos, deliberar ou não por determinada ação. O procedimento não é necessariamente racional e o acaso pode, por vezes, ter um papel importante. Por fim, a última etapa do processo, *Performance*, está relacionada a uma fase onde se permite testar a eficácia, por exemplo, de uma fonte e de uma partitura, podendo ser instaurada em diferentes momentos. Isso porque não há um ordenamento preciso que antecipe o funcionamento das coisas no processo em sua estrutura cíclica. O andamento de um ponto a outro é múltiplo, podendo o círculo funcionar em qualquer sentido a partir de eixos transversais, de modo a permitir que cada parte entre em comunicação com as demais. Só as circunstâncias do momento, o desejo, a conveniência explicam a entrada por um ponto ou outro (Féral 2005: 154-164).

Esta classificação do ciclo por fases não tem como objetivo categorizar as etapas do processo de forma rígida, antes visa tornar o processo visível de modo a permitir ao artista melhor se situar dentro do trabalho. Halprin compreende que o modelo que ele buscava deveria dar conta de dois fatores: de um lado, aspectos tais como o desejo, a vontade e os valores humanos. Do outro, a necessidade de decisão e escolha. Para Féral, uma certa visão do mundo está em causa em tal procura: uma visão que afirma o processo criador e a vontade de manter a obra em constante movimento, num contínuo *work in progress*. Apesar de o trabalho necessitar da eliminação de certas opções experimentais ao longo do processo investigativo, evita-se todo tipo de julgamento de valor. Contudo, contrariamente ao que se poderia imaginar, não se trata, de modo algum, da instauração de uma ideologia coletivista, mas de permitir que a obra encontre sua forma a partir do trabalho de todos os envolvidos. A decisão final, no entanto, cabe ao encenador. A obra, nesse sentido, emerge como um ecossistema em transformação permanente.

Esse método visa oferecer outras vias de criação possíveis. Ou seja, ele desloca o artista de uma postura

superior na qual ele se posiciona como conhecedor de sua arte, para o colocar numa relação direta consigo mesmo e com tudo que o cerca. Féral reconhece nessa metodologia – e também no *View Points* de Bogart – reflexos do mencionado "pensamento lateral", uma forma de pensamento que privilegia o ato da criação e que se opõe ao "pensamento vertical" em seu modo de funcionamento. Nossa sociedade privilegia o pensamento vertical, ou seja, o pensamento estruturado racional e logicamente, no qual as situações são descodificadas em termos de probabilidades máximas. Enquanto o pensamento vertical se apoia na lógica, o pensamento lateral tende a abordar os problemas a partir de novos ângulos, revelando novos pontos de vista sobre as coisas.

Com os ciclos Repère, encontramos-nos, desse modo, frente a uma maneira de composição em que a obra deixa de ser produção e passa a ser o testemunho de um pensamento. E, em meio a este processo de espacialização do pensamento, as fronteiras entre interioridade e exterioridade, sujeito e objeto, mental e material são obliteradas. A ação de pensar sobre o próprio pensamento deixa de ser um domínio exclusivo da linguagem ou dos processos exclusivamente mentais e se investe do espaço em sua materialidade. Logo, os sujeitos passam a pensar com e por meio dos objetos, numa relação que rompe com a ideia que associa os primeiros aos agentes, e os segundos aos pacientes.

Conforme Bruno (2002), os termos quase-sujeitos e quase-objetos poderiam, ambos, designar tanto os homens quanto os artefatos técnicos, uma vez que os primeiros não são prioritariamente sujeitos, desde que também possuam artefatos técnicos. E estes últimos, por sua vez, não se limitam à condição de objetos, posto que não são simplesmente passivos e submissos à ação e à inteligência humana, pelo contrário, agem sobre as mesmas, engendrando deslocamentos e transformações que os elevam à categoria de quase-sujeitos. No caso de Lepage, essa desfronteirização entre o sujeito e o objeto parece se refletir, principalmente, pelo fato de que a cena passa a "ditar" a sua própria história, assumindo, aos poucos, os contornos de uma certa perspectivação que mobiliza ações dramáticas; todavia, como nos lembra Ramos a partir de parâmetros puramente cênicos:

Outros, como Robert Lepage, propõem reatamentos em novos termos, com composições dramáticas não necessariamente mediadas pela literatura, mas articuladas já como cenas narrativas, numa poiesis em que *mythos* e *opsis* se reconciliam. É nesta direção que parecem caminhar, no Brasil, a maioria dos grupos experimentais em seus processos hegemonicamente colaborativos. A cena passa a narrar





histórias por si, e a dramaturgia da cena torna-se um modo de operar a construção dramática em novos parâmetros: mais distanciados da literatura, mas, ainda, presos, essencialmente, à ideia de uma trama consequente de ações. A alternativa radical e o desafio continuam sendo pensar o espetáculo como puro *opsis* [...] (Ramos 2009: 98).

#### Após o sublime: “imaginação morta imagina”

É muito difícil fazer uma imagem pura – declara Deleuze em “O esgotado”, ao se referir ao tipo de imagem mobilizada pelas obras de Beckett associadas ao que o filósofo denomina por *Lingua III*. Uma imagem que, em toda a sua imparidade, não seja mais que uma imagem, ainda que o seu conteúdo seja bastante medíocre, bastante pobre, pois a força da imagem não se define pelo aspecto sublime do seu conteúdo, mas, antes, por sua “tensão interna”. Ou, ainda, pela força que ela aciona, seja por se sustentar no vazio – imagem imóvel –, seja por estremeecer no aberto – imagem trêmula –, como um pequeno ritornelo visual e sonoro. De acordo com o filósofo, é extremamente raro alcançar o ponto em que a imagem – destituída de toda marca de pessoalidade, racionalidade e intencionalidade – surge sem máculas de ordem representacional, alógica, quase afásica, de modo a afrouxar o torniquete das palavras, secar a ressudação das vozes, instaurando um espaço-tempo combustão, em meio ao qual a imagem pura espacializa o testemunho de um sujeito amnésico e reificado, ou seja, já, completamente, objetivado.

Ainda segundo Deleuze, não são poucos os que proclamam a obra integral e a morte do eu, porém, quando não se mostra, de fato, como esse eu se decompõe – o que inclui o erro, o mau cheiro e a agonia – tudo acaba em mera e inócua abstração. Do ponto de vista do filósofo francês, Beckett ultrapassa esse problema, ao promover, de maneira rigorosa, a mais extrema dissolução, decomposição do eu, por meio da troca indefinida de formulações matemáticas – combinatória – e da procura do informe e do “informulado”, substituindo os projetos



&lt;&gt;

*The Seven Streams of the River Ota*, criação coletiva, enc. Robert Lepage, Ex Machina, 1994 (> Michel Côté, Normand Daneau, Patrick Goyette e Réjean Vallée), fot. Claudel Huot.

por tabelas e programas isentos de sentido.

Nestes termos, o grande contributo de Beckett à lógica, segundo Deleuze, consiste no fato de ele relacionar a ideia de esgotamento àquele modo de esgotamento de ordem mais propriamente fisiológica. Se a combinatória – a arte ou a ciência de esgotar o possível através de disjunções inclusas – esgota seu objeto, é porque seu sujeito já se encontra esgotado: “Seria preciso estar esgotado para se dedicar à combinatória, ou então é a combinatória que nos esgota, que nos leva ao esgotamento, ou os dois juntos, a combinatória e o esgotamento?” (Deleuze 2010: 71-72); e o que conta para o esgotado já não é mais o “sentido” veiculado, mas sim, em qual ordem, e sob quais combinações, algo pode ser operado, uma vez que só ele é suficientemente desinteressado e escrupuloso a ponto de fazer algo sem qualquer função, justificativa ou finalidade; simplesmente, por fazer, até quando tiver necessidade.

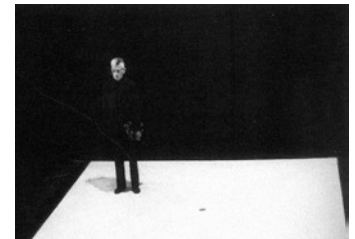
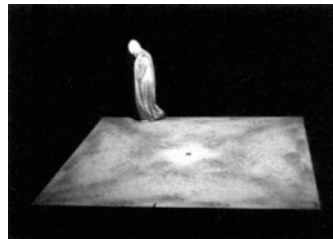
O esgotamento concerne apenas o testemunho amnésico, afirma Deleuze, substitui a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Nesse sentido ele diz respeito não a toda a obra de Beckett, mas somente àquela parte relacionada ao que o filósofo francês designa como *Lingua III* (e que inclui, de forma enfática, os trabalhos televisivos). Diferentemente do que ocorre na *Lingua I* (maculada pela razão), e na *Lingua II* (maculada pela memória), na *Lingua III* atinge-se o ponto “imaginação morta imagina”, no qual já não se remete mais a linguagem a qualquer voz emissora – interromper as vozes, para se desprender da memória e da razão –, quando muito há uma voz monótona que descreve todos os elementos da imagem por vir, mas à qual falta uma forma. Tampouco há a retenção de qualquer coisa pessoal. É a língua não mais dos nomes, das vozes e das palavras, mas, antes, das imagens puras, sonantes e colorantes.

Cabe ressaltar que, em seus trabalhos televisivos, Beckett esgota por duas vezes o espaço e a imagem, à

&lt; &gt; &gt;&gt;

*Quad*,

de Samuel Beckett,  
imagem extraída do vídeo  
dirigido pelo autor, 1981  
(>> Samuel Beckett),  
fot. Hugo Jehle.



medida que as palavras lhe pareciam, à altura, cada vez menos suportáveis em função da sobrecarga de cálculos, intenções, lembranças pessoais, histórias e hábitos que as cimentam. Segundo Deleuze, é a partir da obra televisiva que Beckett, superando as limitações impostas pelas palavras, atinge a mais extrema e radical anti-teatralidade, de modo que o gesto beckettiano ali passa a amputar de vez os últimos sinais da representação, ainda presentes em muitas das obras anteriores (nenhuma voz emissora, nenhuma memória, nenhuma razão, nenhum sentido, nenhum espírito). Neste ponto, podemos acrescentar, a lembrança de algo em suspenso (ou de algo sob suspeição) dá lugar à própria suspensão da lembrança; o que ocorre não como índice de um certo conforto, escapismo ou "alienação", mas, antes, como reflexo de um real estado de esgotamento.

De acordo com Lyotard (1997), o dado paradoxal relacionado à arte "após o sublime" é que esta se volta para algo que não diz respeito ao espírito; não é dirigida, tampouco se dirige ao espírito enquanto instância cuja destinação é questionar, relacionar alguma coisa e outra. A matéria (e sua imaterialidade), assim alegada, não preenche uma forma, de modo a atualizá-la; existe, insiste, de forma independente do espírito, longe da sua influência, fora de questão, livre de resposta, sem finalidade ou destinação. Uma vez que, após o sublime, encontramos após o querer: "[s]ob o nome de matéria eu entendo a Coisa. A Coisa não espera ser destinada a algo" (Lyotard 1997: 145-146).

## Referências bibliográficas

- BELLONI, Arthur E. A. (2011), *Teatro menos teatro*, São Paulo, ECA/USP. (Tese de Doutorado).
- BRUNO, Fernanda (2002), "Tecnologias cognitivas e espaços do pensamento", in *Livro da XI Compós*, Porto Alegre, Editora Sulina.
- COSTA, José da (2003), *Teatro brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (Tese de Doutorado).
- COLWELL, Chauncey P. (1997), "Deleuze Et Foucault: Series, Event, Genealogy", in *Theory & Event*, Volume 1, Issue 2, The John Hopkins University Press.
- DELEUZE, Gilles (2010), "O esgotado", in *Sobre o teatro*, trad. Ovidio de Abreu e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda.
- DUNDJEROVIC, Aleksandar (2007), *The Theatricality of Robert Lepage*, texto policopiado.
- FÉRAL, Josette (2005), "Les processus de création: entre méthode et utopie", in *Mises en Scène du Monde. Colloque International de Rennes*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, pp. 154-166.
- (2008), "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo", in *Sala Preta*, São Paulo, ECA/USP, Volume 8, pp.197-210.
- FUCHS, Elinor (1996), *The death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Indianapolis, Indiana University Press.
- HÉBERT, Chantal / PERELLI-CONTOS, Irène (1998), "L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage", in Béatrice Picon-Vallin (org.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, pp. 171-206.
- KOBIALKA, Michal (2005), "Kantor está morto! Esqueçam Kantor!", in *Sala Preta*, São Paulo, ECA/USP, Volume 5, pp.225-232.
- LEHMANN, Hans-Thies (2007), *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Sussekind, São Paulo, Cosac Naify.
- (2009), "Até que ponto o teatro pós-dramático é político?", in Hans-Thies Lehmann, *Escritura política no texto teatral*, trad. Priscila Nascimento, São Paulo, Perspectiva, pp.1-14.
- LEPAGE, Robert (1999), "Robert Lepage", in Maria M. Delgado / Paul Heritage, *Diálogos no palco: 26 diretores falam de teatro*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S.A.
- LYOTARD, Jean-François (1997), "The Tooth, the Palm", in Timothy Murray, *Mimesis, Masochism & Mime, the Politics of Theatricality on Contemporary French Thought*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, pp. 282-288.
- *O inumano* (1997), trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre, Lisboa, Editorial Estampa.
- PAVIS, Patrice (2010), *A encenação contemporânea*, trad. Nanci Fernandes, São Paulo, Perspectiva.
- PUCHNER, Martin (2002), *Stage Fright: Modernism, Anti-theatricality & Drama*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press.
- RAMOS, Luiz Fernando (2009), "Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular", in *Texto e imagem: Estudos de teatro*, Rio de Janeiro, 7Letras, pp. 89-103.

# Deleuze, Bene e o projecto de um teatro menor

Inês Lago



A ligação entre Gilles Deleuze e Carmelo Bene, cujo exemplo mais concreto encontramos em *Superpositions*, baseou-se essencialmente na procura de um método, de uma via de construção que conseguisse escapar à *doxa*, ao domínio da pura reconhecimento. A verdade é que Deleuze sempre se munuiu de conceitos teatrais para trabalhar o seu pensamento, como Bene trabalhou sempre muito próximo da filosofia na construção da sua linguagem cénica. Tanto Deleuze como Bene procuram o novo, a diferença, mas sem com isso recusarem por absoluto a totalidade dos apriorismos: é falaciosa a ideia de *tabula rasa*, não se consegue criar a partir do nada, não interessa o zero. Ou, como surge em *Rizoma*: "não se podem estabelecer cortes radicais entre os regimes de signos e os seus objectos" (Deleuze/Guattari 2004:16). O que interessa é desenvolver

mecanismos que permitam alcançar novas velocidades e produzir novos agenciamentos. Bene, ao trabalhar a partir dos clássicos, produz a diferença pela repetição, e a repetição pela diferença. Agindo por subtracção, pela amputação de certos elementos, Bene produz sempre um novo acontecimento. E embora este acontecimento possa manter ligação a um certo sentido de passado, de presente ou de futuro (a uma representatividade, portanto), produz sempre uma síntese que fornece à repetição o novo. Entendermos hoje que aquilo que foi o projecto de um "teatro menor" pode lançar-nos algumas luzes sobre os caminhos actuais das artes performativas, na medida em que nos parece que, mesmo de maneira indirecta, as coordenadas lançadas por Bene e Deleuze são hoje paradigmáticas nas formulações estéticas do panorama performativo nacional.

O filósofo e o artista intersectam-se no projecto de um teatro filosófico: servem-se um ao outro, e um do outro. Deleuze vê na obra de Bene a materialização, se não do método, pelo menos do esforço filosófico que perpassa toda a sua teoria; e Bene descobre em Deleuze uma voz de força em que pode apoiar a sua própria procura artística. Ambos influenciados por Nietzsche e pelo conceito de eterno retorno, assumem o problema da possibilidade (ou da impossibilidade) de produção do novo como a urgência mais vital de todas. Escapar de vez ao julgamento de deus, ao deus da forma, da estrutura, escapar à representação, construir um plano onde o *Übermensch* possa viver livremente. Esse plano, não mais transcendente, mas imanente, é um plano aberto mas caótico, onde intersecções se dobram e afundam: é o plano da imaginação:

A verdadeira repetição é a da imaginação. Entre uma repetição que não pára de se desfazer em si e uma repetição que se desdobra e se conserva em nós no espaço da representação, houve uma diferença, que é o para-si da repetição, o imaginário. (Deleuze 2000: 149)

É no sentido em que "a diferença habita a repetição" que o imaginário de Carmelo Bene parte sempre do já instalado, do pré-existente: é aí que poderemos

<

*Superpositions*,  
Carmelo Bene  
e Gilles Deleuze, 1979  
(Carmelo Bene).

Inês Lago  
é licenciada em  
Antropologia e mestre  
em Filosofia Estética  
pela FCSH-UNL. Como  
doutoranda em Estudos  
de Teatro na FLUL,  
continua a investigação  
acerca da crise da  
representação iniciada  
no mestrado.  
Frequentou o curso de  
interpretação da Escola  
Superior de Teatro e  
Cinema entre 2005 e  
2007, e continua a  
desenvolver trabalho  
enquanto criadora e  
atriz n'A Palavra Que  
Resta (que fundou em  
2008) e na  
Organização.

eventualmente construir o novo, o diferente: "Transvasar à repetição algo novo, transvasar-lhe a diferença, é este o papel da imaginação ou do espírito que contempla nos seus estados múltiplos e fragmentados" (*Ibid.*) O pensamento da diferença é o pensamento da criação, não do reconhecimento. É, acima de tudo, um acontecimento. Bene recusa a história, o historicismo, os elementos de poder, porque estes representam, estruturam: são reconhecimentos e não acontecimentos. Utiliza a subtracção para desenvolver "virtualidades inesperadas", para potencializar o acontecimento. Os elementos de poder são o reconhecimento, a representação, o obstáculo à formulação do novo: eliminando-os, estaremos a desvelar potencialidades que o plano geral, estruturado, nos não deixava descobrir. Mais uma vez, não se trata de recusar o que quer que seja, mas sim de se mudar, não o ponto, mas o plano de visão: para subtrair, para potenciar o acontecimento. Bene usa o exemplo de uma folha que vai aproximando do nariz: abstraindo cada vez mais o plano geral, afastando-se das margens até ver apenas uma parte reduzida e desfocada (anamorfose). Já não há história, não há confronto, não há mapa. Está-se então pronto para a criação esquizofrénica, para estabelecer um teatro-máquina, um teatro sem órgãos, rizomático: "A esquizo-análise recusa qualquer ideia de fatalidade decalcada qualquer que seja o nome que se lhe dê, divina, anagógica, histórica, económica, estrutural, hereditária ou sintagmática." (Deleuze/Guattari 2004:30)

Há que fazer divergir as faculdades, em vez de as fazer convergir, seleccionar os casos singulares, esquecendo o plano geral em que se movimentam primariamente. Se tomarmos o termo *remember*, este desmembrar de que falamos prende-se precisamente ao esquecimento: há que amputar os elementos, os membros que estabelecem confrontos, hierarquias, planos de consistência:

Vai-se então cortar/esconder ou amputar a história, porque a História é o carimbo temporal do Tempo. Vai-se cortar a estrutura, porque ela é o marcador sincrónico, o conjunto das relações entre invariantes. Vai-se subtrair as constantes, os elementos estáveis ou estabilizados, porque eles pertencem ao uso maior. Vai-se amputar o texto, porque o texto é como a dominação da língua sobre a palavra, e testemunho de uma invariância ou de uma homogeneidade. Subtrai-se o diálogo, porque o diálogo transmite à palavra os elementos de poder, e fá-los circular: é a sua vez de falar, nessas condições codificadas. (Deleuze 1979:103)

O que nos refere aqui Deleuze acerca do teatro de Carmelo Bene será válido tanto para a experiência teatral como para a experiência filosófica. Como diz Deleuze em *Mille Plateaux*, há que "substituir a anamnese pelo esquecimento, e a interpretação pela experimentação". Não mais um *remember*, mas um *dismember*, não mais uma convergência para a totalidade, mas um método de fragmentação, de multiplicação, que sirva para erguer

novos "blocos de sensações". Bene escolhe dar um tratamento menor aos autores maiores, de maneira a extrair novas possibilidades de devir: ao amputar Romeu, desenvolve Mercutio, ao manter apenas Ricardo III e os elementos femininos, desenvolve novas potencialidades (obs)cénicas, poéticas, imagéticas, antropológicas e filosóficas. Permitir novos agenciamentos ao abolir uma estruturação predefinida faz parte daquilo a que Deleuze se refere como a operação crítica completa, que deve em primeiro lugar "eliminar os elementos estáveis e de seguida colocar tudo em variação contínua, e depois transpor em menor" (*Ibid.*: 106). Os operadores devem, assim, responder à ideia de intervalo mínimo, trabalhar dentro desses limites pois, alargando as fronteiras, cair-se-á de novo no domínio do reconhecível, do representável, da *doxa*. A ideia de objectos parciais prende-se à definição de menor. Da menoração farão parte os fragmentos, os isolamentos das partes estruturalmente unitárias. Um Shakespeare transformado em mil potências, em infinitos devires.

Estes fragmentos anamórficos devem (de)formar-se "segundo uma linha de variação contínua", devem ser, como diria Michaux, pilotados: a variação contínua pertence ao presente, ao acontecimento, é seguida, precipitada ou intersectada livremente. É uma filosofia do encontro, um teatro do encontro. Procede por imanência, por relações de horizontalidade, abandonando o domínio vertical da transcendência: deixar de saltar para se atingir o céu, e começar a navegar livremente o espaço-tempo; deixar a árvore e a explicação que já contém cada questão e assim conseguir novos encontros, impossíveis dentro de um plano estrutural e estruturado. Para isto, é preciso partir do que já está instalado:

C[armelo]B[ene] disse de início que é estúpido interessar-se acerca do princípio ou do fim de qualquer coisa, dos pontos de origem ou de terminação. O que é interessante não é nunca a maneira como alguém começa ou acaba. O interessante é o meio, o que se passa no meio. Não é por acaso que a velocidade maior é (atingida) no meio. As pessoas sonham muitas vezes com começar ou recomençar do zero; e também eles têm medo do sítio onde irão chegar, do seu ponto de ruína. Pensam em termos de futuro ou de passado, mas o passado e mesmo o futuro pertencem à *história*. (*Ibid.*: 95)

Segundo Bene, o tempo do seu teatro é Aeon, não é Cronos. Cronos é a estrutura, o deus implacável que devora os seus filhos com dentes de conhecimento, é o peso em cima dos ombros que nos empurra para o chão quanto mais tentamos olhar para cima. Aeon é a possibilidade infinita, é o tempo do potenciamento, o plano dos devires. É o movimento imanente que pode elaborar qualquer direcção, intentar qualquer cruzamento. Estabelece linhas múltiplas que, não concorrendo para unificar o todo, verdadeiramente o potencializa. Aeon é passado, presente e futuro, é uma espécie de «sincronia diacrónica» que permite que tempos diferentes e acontecimentos de ordens



<  
*Han Shot First*,  
 de Diogo Bento  
 & Inês Vaz, 2010  
 (Inês Vaz e Diogo Bento),  
 fot. Alípio Padilha.

diferentes se possam encontrar para daí se extrair novas sínteses. Bene opera, pilota este espaço-tempo, e faz comunicar os tempos, os signos, as paisagens, partindo sempre do meio, do instalado, de maneira a arrancar-lhe aquilo que não é da História, mas do ser, que não pertence mais ao sentido, mas que advém pela sensação. Para isso também o sujeito deve desaparecer: o teatro de Bene é um teatro que caminhará para o nascimento do sujeito, mas que, como não o representa, actua, ou actualiza-se, por devires, por potenciações, sustenta-se em velocidades, em sensações. Não há bem e mal, não há conflito, e por isso também não pode haver diálogo. O que há são vozes, "simultâneas ou sucessivas, sobrepostas ou transpostas, tomadas nessa continuidade espacio-temporal da variação, uma espécie de *Sprechgesang*" (*Ibid.*: 105). Carmelo Bene mune-se de uma imensa parafernália precisamente para atingir as diferentes modulações, projecções, amplificações e velocidades das vozes. Brincar aos significantes, construir novos planos de comunicabilidade, trabalhar a partir das possibilidades acústicas, pilotar o instrumento primário da comunicação humana que é a voz: no fundo, o mesmo desejo de Artaud, que não viveu para aceder às máquinas sonoras e visuais com que Carmelo Bene desenvolveu a sua experimentação teatral. Neste sentido:

O homem de teatro não é mais autor, actor ou encenador. É um operador. Por operação, devemos entender o movimento de subtração, de amputação, mas já coberto por outro movimento, que faz nascer e proliferar qualquer coisa de inesperado, como uma prótese... (*Ibid.*: 89)

A operação de menoração passa pelo fragmentar, pelo desterritorializar, ou destemporalizar, de uma dada potência e impor-lhe (*input*) novas velocidades.

Essa função anti-representativa, será de indicar, de constituir de alguma forma uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de qualquer um. Restituir uma potencialidade presente, actual, é uma coisa completamente diferente de representar um conflito. (*Ibid.*: 125)

Os conflitos existem em espelho com a sua resolução, nunca se afastam do representável, do reconhecido, se forem vistos a partir de uma distância suficiente. Para restituir essas "potencialidades presentes", ou virtualidades inesperadas, há que reduzir, menorar. Bene afirmava que não fazia "teatro espectáculo", mas "sim teatro experimentação". Poderia ser chamado também teatro-exploração.

>  
*Super Homem e dois*

*Kryptonites,*

Há Que Dizê-Lo, 2011,

(Lydie Barbara,

Patrícia Couveiro,

Catarina dos Santos,

Rodolfo Teixeira),

fol. Bruno Simão.



Quando ele escolhe amputar os elementos de poder, não é apenas a matéria teatral que muda, é também a forma do teatro, que deixa de ser "representação", ao mesmo tempo que o actor deixa de ser actor. (*Ibid.*: 93)

O actor, o intérprete, seria antes considerado mero leitor de mapas. Quando o actor deixa de ser actor para se tornar operador, agenciador, assume o lugar de explorador: o que interessa não é elaborar um mapa novo mas sim percorrer o caminho, devir caminho.

Representar, para Deleuze, não será mais a função teatral por excelência: é uma causa perdida insistir nela, é apostar no absoluto definhamento da arte. O teatro deverá deixar de ser representatividade para se tornar movimento, variação contínua de infinitas possibilidades de pilotagem. Deverá situar-se mais próximo da música e da pintura, proceder por traços, não por formas. É esta a sua conclusão em *Um manifesto a menos*:

O teatro surgirá como aquele que não representa nada, mas que apresenta e constitui uma consciência de menoridade, como devir-universal, que opera alianças aqui ou ali consoante o caso, segundo linhas de transformação que saltam fora do teatro e tomam uma outra forma, ou que se reconvertem em teatro para um novo salto. É de facto uma tomada de consciência, que nada tem a ver com uma consciência psicanalítica, nem mais com uma consciência política marxista ou brechtiana. A consciência, a tomada de consciência é uma grande força, mas não é feita de soluções ou de interpretações. É quando a consciência abandona as soluções e as interpretações que ela conquista a sua luz, os seus gestos e os seus sons, a sua transformação decisiva. (*Ibid.*: 130)

Este projecto de teatro bene-deleuziano encontra hoje sólidas correspondências no panorama performativo português. A menoração enquanto "técnica" teatral, mais ou menos consciente, está presente no trabalho de criadores com uma carreira relativamente longa, como é

o exemplo de Mónica Calle ou do Teatro Praga, mas também numa nova vaga de criadores como a dupla Diogo Bento & Inês Vaz, os Há Que Dizê-lo ou a Organização. Em comum, todos eles têm o facto de partirem de pressupostos fixos num determinado universo, que são movidos para outros planos, sendo recartografados. *Han Shot First*, primeiro espectáculo de Diogo Bento & Inês Vaz, é um espectáculo sobre começos, parte de uma pequena cena de *Star Wars*, e excede-a, constrói-lhe um novo território, fazendo surgir potencialidades escondidas. Este pressuposto está também, apesar de diferenças estéticas consideráveis, bastante presente nos trabalhos dos Há Que Dizê-lo (exemplo de *Super Homem e dois Kryptonites*, onde elaboram uma performance a partir do espólio que recolheram de um palacete) ou da Organização, cujos espectáculos de estreia formam um ciclo que percorre a obra de Orwell através de pequeníssimos blocos que se agenciam sonoramente.

Parece-nos, portanto, que aquilo que foi o laboratório de pensamento estético de Gilles Deleuze e Carmelo Bene representa hoje uma base de entendimento na procura artística do trabalho cénico dos novos criadores, mesmo que o possam fazer de forma inconsciente ou indirecta.

## Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin (2006), *O teatro e o seu duplo*, trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Lisboa, Fenda (*Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard, Paris, 1966).
- BENE, Carmelo / DELEUZE, Gilles (1979), *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix (2004), *Rizoma*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio e Alvim (*Rhizome*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976).
- DELEUZE, Gilles (2000), *Diferença e repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, Relógio d'Água, Lisboa (*Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 1968).

# Para uma reinterpretação do “teatro pobre”

## A experiência d’A Peste – Associação de Pesquisa Teatral

António Branco

Está em curso no Centro de Investigação em Artes e Comunicação um projecto que consiste em tentar compreender de que forma os grupos amadores se apropriam das linguagens, dos métodos e dos princípios da arte do Teatro<sup>1</sup>. Nesse contexto, tenho vindo a estudar, na condição de participante, as experiências realizadas por um grupo de teatro com características muito particulares, constituído enquanto associação cultural sem fins lucrativos no dia 1 de Junho de 2007. Trata-se d’A Peste – Associação de Pesquisa Teatral. Faço, por isso e antes de mais, um breve historial do grupo.

No ano lectivo de 2005–2006, convidei a actriz Manuela de Freitas para se responsabilizar pelas “aulas magistrais” da disciplina de Oficina do Teatro do Mestrado em Teatro e Educação da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Nesse conjunto de 6 aulas (num total de 48 horas), Manuela de Freitas iniciou os 14 alunos naquilo a que chamou “uma visita guiada ao universo do actor”, baseada na sua própria concepção dessa arte, por sua vez fundada na sua experiência como actriz e numa síntese impar da lição de mestres tão diversos como Stanislavski, Artaud, Brecht, Grotowski, Fernando Amado, Adolfo Gutkin e Peter Brook<sup>2</sup>. No final do ano lectivo, convidei 5 desses alunos a formarmos um grupo que pudesse dar continuidade ao trabalho desenvolvido e que, num regime não-profissional, tentasse pôr em prática, através da realização de espectáculos, os ensinamentos recebidos. E, assim, esse conjunto de pessoas começou a encontrar-se, regularmente, às segundas e quintas-feiras à noite, para fazer teatro. Um ano e meio depois, em Abril de 2008, estreou o primeiro espectáculo do grupo: *Páscoa*, de August Strindberg, drama em 3 actos, com 1h45 de duração, de que foram realizadas 15 apresentações públicas (406 espectadores). Em Outubro de 2009, estreou o segundo espectáculo, *Fando e Lis*, sobre texto de Fernando Arrabal, peça em 5 quadros, com 1h25 de duração (14 apresentações, 465 espectadores). No primeiro caso, A Peste não solicitou nem teve qualquer subsídio ou apoio financeiro; no segundo, usufruiu apenas da “compra” de 3 espectáculos pela Reitoria da Universidade<sup>3</sup>, no valor total de 750€.

A produção destes dois espectáculos obrigou o grupo a reflectir sobre a seguinte questão: como controlar os custos não cedendo no essencial? Mais ainda: o que é o essencial, em teatro? A resposta foi dada no âmbito da pesquisa levada a cabo sobre a apropriação de um conjunto de princípios estéticos, éticos e técnicos fundadores da

concepção de teatro que o grupo pretende exercitar. Passo a explicar.

Nos seus estatutos, A Peste explicita um programa configurador da sua prática, nos termos a seguir:

### ARTIGO 3º: PRINCÍPIOS

1. As actividades d’A PESTE regem-se pelos princípios seguintes:

a) Para os membros d’A PESTE, uma ética, uma estética e uma técnica são os três pilares inseparáveis e interdependentes de qualquer criação artística; eles adoptam e levam à prática a ética, a estética e a técnica dos criadores e mestres que lhes servem de referência e que estão identificados no Artigo 2º<sup>4</sup> [...] (A Peste 2007).

Foi no testemunho e no legado de dois dos criadores e mestres que “servem de referência” ao grupo, Jerzy Grotowski e Peter Brook, que a resposta para aquela questão foi encontrada.

Numa célebre entrevista concedida a Eugenio Barba, Grotowski responde deste modo a algumas perguntas essenciais sobre a arte teatral “O que é o teatro?”<sup>5</sup>

O teatro pode existir sem figurinos nem cenários? Pode, sim senhor.

Pode existir sem música de acompanhamento? Pode.

Pode existir sem efeitos de luzes? Claro que pode.

E sem texto? Também; a história do teatro confirma-o.

[...]

Mas poderá o teatro existir sem actores? Não conheço nenhum exemplo disso. (...)

Pode o teatro existir sem público? Em última análise, é necessário, pelo menos um espectador para fazer um espectáculo. Ficamos, pois, com o actor e o espectador. Logo, podemos definir o teatro como “aquilo que tem lugar entre espectador e actor”. (Grotowski 1975: 29–30)

Desta forma lapidar e provocadora, Grotowski defende o primado do actor na arte do teatro, colocando no plano do supérfluo todos os outros elementos: o cenário, os figurinos, a música, as luzes e, até, o texto. A partir dessa primazia do actor, construiu (e praticou) uma concepção ascética do teatro expressa na designação feliz de “teatro pobre”. A importância da revolução grotowskiana está bem patente nas palavras com que Jean-Jacques Roubine a ele se refere:

Abriendo mão de toda maquinaria e tecnologia de que o ator não seja mestre e usuário, Grotowski não precisa senão de um espaço nu, suscetível de ser livremente arrumado, quer se trate de uma granja,

<sup>1</sup> Cf. <http://www.ciac.pt/research.php>.

<sup>2</sup> Para uma compreensão dessa visão, veja-se a entrevista de Manuela de Freitas publicada na *Sinais de cena* n.º 2 (Fadda/Cintra 2004).

<sup>3</sup> No âmbito das actividades organizadas para a celebração dos 30 anos da Universidade do Algarve.

<sup>4</sup> A saber: “Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Fernando Amado, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Adolfo Gutkin e Manuela de Freitas” (A Peste 2007: artº 2º).

<sup>5</sup> “O que é o teatro? O que é a sua unicidade? Que pode ele fazer que o cinema e a televisão não podem?” (Grotowski 1975: 16)

>  
*Páscoa,*  
 de August Strindberg,  
 enc. António Branco,  
 A Peste, 2008  
 (Sónia Esteves),  
 fot. Sandra Sousa Santos.



de um galpão, de uma quadra ao ar livre etc. Essa libertação, a que Artaud e Brecht aspiravam sem poder realizá-la verdadeiramente, acaba acontecendo com Grotowski. Em prejuízo, segundo foi dito às vezes, da popularização do espetáculo. Mas, vale a pena referi-lo, é esse o preço que custa a eficiência, e portanto a razão de ser, do "espetáculo" grotowskiano. (Roubine 1998: 104)

A partir do espaço nu grotowskiano chegamos ao "espaço vazio", conceito-chave de outro grande criador teatral: Peter Brook. De facto, na sua obra fundamental, Brook deixa claro que a base de construção do acto teatral é sempre essa:

<sup>6</sup> Em obra posterior, Brook viria a corrigir aquela ideia, referindo a necessidade de, pelo menos, dois actores e um observador para que aconteça teatro (1993: 23).

<sup>7</sup> O conceito de "espaço vazio" em Peter Brook é muito mais abrangente do que o sentido literal da expressão, compreendendo, igualmente, a ideia de disponibilidade total dos actores e do encenador para o desconhecido (o que implica, igualmente, a eliminação dos pré-conceitos ao próprio acto de descoberta, permitindo a libertação total da imaginação).

Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral. (Brook 2008: 7)<sup>6</sup>

Noutra obra de referência, dirá:

Se concebermos automaticamente a ideia de que para fazer teatro é preciso começar por uma cena, por uma peça, por uma encenação, cenários, a luz, a música, sofás... se tomamos isso como uma evidência, optamos por um caminho errado. (...) para fazer teatro só precisamos duma coisa: a matéria humana. Isso não significa que o resto não tenha importância, mas não é a matéria principal. (Brook 1993: 22)

É conhecido o impacto que a visão teatral de Grotowski provocou em Peter Brook (1968, 2009). Ora, foi, precisamente, na tentativa de conjugação da lição desses dois mestres que A Peste respondeu ao seu problema de falta de meios.

Em primeiro lugar, encarando o ponto de partida do trabalho de criação como um espaço literalmente "vazio"<sup>7</sup> a que, a pouco e pouco, se vão acrescentando os elementos absolutamente necessários para a significação teatral pretendida, e apenas esses. Em segundo lugar, tendo sempre

presente o primado do actor, a "matéria humana" que confere realidade, consistência e densidade a tudo quanto acontece no palco. Em terceiro lugar, não aceitando encarar a escassez de meios técnicos e financeiros como obstáculo à criação.

A primeira peça produzida pel' A Peste, *Páscoa*, de August Strindberg, colocava uma dificuldade particular ao grupo, por se tratar de um texto naturalista. A didascália inicial, aliás, descrevia generosamente o cenário pretendido pelo autor:

Uma varanda envidraçada, no rés-do-chão, transformada em sala de estar. Ao meio, ao fundo, uma grande porta que dá para um jardim fechado por uma sebe e um portão que dá para a rua. Do outro lado da rua, que se situa, tal como a casa, numa elevação, vê-se a vedação de um jardim situado na vertente que desce para a cidade. Ao fundo, os cumes das árvores desse jardim. Por cima, vê-se um campanário e o topo de um edifício monumental. Primavera.

As janelas da varanda que se estende ao longo de todo o palco têm cortinas de cretone amarela clara com flores, que podem ser corridas. À esquerda, fixo a um dos lados da porta, um espelho; por cima do espelho, um calendário. À direita da porta do fundo, uma grande secretária com livros, material para escrever, um telefone. À esquerda da porta, uma mesa de sala de jantar, uma salamandra, um aparelho. À direita, em primeiro plano, uma mesa de costura e um candeeiro. Ao lado, duas poltronas. Um lustre no tecto. Lá fora, um candeeiro de rua. À esquerda, uma varanda, uma porta, que dá para o resto da casa; à direita, a porta da cozinha. (Strindberg 1985: s/p.)

Apresento, igualmente, uma breve sinopse da peça:

Uma família vive atormentada pelas consequências da fraude cometida pelo pai no colégio de órfãos de que era Director – e pela qual foi condenado à prisão. Para além das grandes dificuldades financeiras em que ficou por causa das dívidas, também a honra e a imagem da família foi atingida, na pequena cidade de província onde vivem. Ao





longo da história, o principal credor aproxima-se várias vezes da casa, provocando o grande temor dos seus moradores, receosos da sua exigência de execução da dívida. A acção desenrola-se nas vésperas do Domingo de Páscoa: quinta-feira santa (Acto I), sexta-feira santa (Acto II) e sábado de Aleluia (Acto III). (A Peste 2008)

O projecto d' A Peste consistia em preservar o mais possível o ambiente naturalista da peça, porque se tratava de experimentar a actualidade dessa escola teatral e a sua capacidade de comunicação com actores e espectadores do séc. XXI. A sala em que ensaiamos<sup>8</sup> tem um pé direito muito baixo (cerca de 4m), sendo igualmente exíguas as dimensões do espaço de representação (7m de largura x 8m de profundidade). Para além disso, é prioritariamente dedicada a aulas, razão pela qual não admite a instalação de cenários complexos e fixos, cuja construção, aliás, os inexistentes recursos financeiros d' A Peste também não permitiriam. Por isso, o que o grupo fez foi escolher cuidadosamente os signos com que pretendia preencher o "espaço vazio", de forma a indicar o conjunto de sentidos primordiais seleccionados na fase da análise dramaturgica da peça:

a) Trata-se da sala da casa de uma família pequeno-burguesa;

b) O chefe da família está na prisão, mas a sua ausência domina o discurso da família, e a causa dessa ausência é a sua fonte de sofrimento principal.

Porque não se tratava de um espaço de teatro convencional, o grupo também necessitava de uma forma de criar "bastidores" que contribuíssem para dar corpo à ideia de que aquela sala se prolongava por uma casa com cozinha, quartos, corredores, etc., e onde os actores pudessem permanecer, ocultos do público, sempre que as personagens não intervêm na cena.

Foi, então, mantido e aproveitado o chão do Laboratório, revestido de pavimento flutuante. Foram cobertos com uma forra de pano-cru pintado por nós (representando um fragmento do papel de parede da casa, com cores



alusivas à Páscoa) três *charrlots* com rodas, muito leves, fáceis de desmontar e transportar (figs. 1 e 2). Por detrás desse aparato ficavam os bastidores (e o prolongamento da casa). Em cena, numa área de 6m x 4m foram meticulosamente dispostos os poucos elementos – recuperados por nós ou emprestados – que configuravam a sala:

– À esquerda, uma pequena mesa quadrada de plástico de 1m<sup>2</sup> coberta com toalhas e rodeada de 4 cadeiras velhas de mobília dos anos 50 (fig. 3);

– À direita, um tapete velho, sobre o qual assentava um cadeirão; um aparelho de rádio antigo; um candeeiro de latão, com um abat-jour feito por nós (fig. 4);

– Ao fundo, encostada à parede, uma mesinha estreita, em que assentava um relógio antigo; ao lado da mesa, um cesto de papéis comum de verga (fig. 5).

Estava construída a sala da casa da família Heist<sup>9</sup>, com os elementos que considerámos essenciais: a mesa (elemento simbólico da ideia de família), o cadeirão (marcando a presença ausente do chefe da família) e a mesinha do relógio estragado e parado (significando a suspensão do tempo provocada pela ausência do pai). Não estava em cena nenhum objecto que não fosse referido ou usado pelas personagens.

Com os figurinos procedemos da mesma forma: só o de uma das personagens foi concebido e mandado fazer numa modista de Tavira (o da filha, a Eleonora). Todos os outros foram comprados em lojas de roupa de segunda mão ou foram emprestados.

Para além das referências aos espaços interiores da casa, tanto a didascália como a acção indicavam a existência de um espaço exterior (jardim, rua). Usámos a porta da própria sala (por onde o público acede ao Laboratório): os actores entravam e saíam por aí quando as personagens saíam de casa ou nela entravam. Também era usada quando as personagens observavam o que se passava na rua, seguindo as instruções do autor.

A cena era iluminada por projectores com lâmpadas de iodine de 1000W, como os que se usam no exterior das obras, montados em tripés, e cuja função era, essencialmente, dar luz à cena, sem qualquer preocupação (ou possibilidade) de recortes ou qualquer outro tipo de "jogo de luz".

No total, gastámos 695,74€<sup>10</sup> em cenários, adereços, figurinos e outros elementos técnicos.

Acabamos por inventar uma casinha com as coisas que tínhamos à mão (como as crianças que brincam às casinhas<sup>11</sup>). Mas o essencial não estava aí. De facto, cada um dos elementos de cena *per se* e a forma como se conjugavam era claramente insuficiente, se usados critérios

< >

Páscoa,

de August Strindberg,  
enc. António Branco,  
A Peste, 2008

(< Sónia Esteves;

> António Branco

e Márcio Guerra),

fol. Sandra Sousa Santos.

<sup>8</sup> O Laboratório de Teatro e Artes Performativas, gentilmente cedido pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve para esse fim.

<sup>9</sup> Uma espectadora sueca contou-nos que o cenário da peça lhe recordou o ambiente das casas pequeno-burguesas da Suécia. No entanto, nenhum de nós conhecia essa realidade.

<sup>10</sup> Esta verba foi inteiramente recuperada graças à receita de três espectáculos realizados no CAPa – Centro de Artes Performativas do Algarve, em Faro, onde fomos generosamente recebidos pelo seu director, José Laginha (de 11 a 13 de Abril de 2009, tivemos 213 espectadores).

<sup>11</sup> Segundo Manuela de Freitas, o mestre Fernando Amado definia assim a arte teatral: "Os actores são meninos a brincar no jardim dos deuses." (Fadda / Cintra 2004: 53)

&lt; &gt;

Páscoa,  
de August Strindberg,  
enc. António Branco,  
A Peste, 2008  
(< Márcio Guerra  
e Ana Paleta;  
> António Branco,  
Márcio Guerra,  
Ana Paleta,  
Jorge Carvalho,  
Inês Porfírio,  
Fúlvia Almeida,  
Sónia Esteves,  
Rui Andrade  
e Fernando Cabral),  
fot. Sandra Sousa Santos.



estéticos mais exigentes: não existia uma impecável coerência estilística (nos móveis, nos adereços, nos figurinos), os materiais não eram nobres, usávamos um lírio artificial (cf. fig. 3), etc. Ou seja: o cenário e os adereços não bastavam para criar a ilusão naturalista própria das grandes montagens realizadas nos teatros com muitos meios, desde o princípio do séc. XX. Pelo contrário: tudo aquilo era de uma enorme fragilidade, repleto de "brechas", incompletudes. E essa evidente fragilidade estava totalmente a nu, já que a primeira fila de espectadores da pequena bancada de 20 lugares se encontrava a meio metro da cena. Mas essa mesma fragilidade possibilitou-nos compreender mais a fundo o outro aspecto referido pelos dois mestres que nos serviram de referência: o principal, no teatro, é a matéria humana, são os actores.

De facto, ao longo dos 15 espectáculos realizados, foram muitos os espectadores que nos testemunharam terem-se sentido totalmente mergulhados no ambiente da peça, na vida daquelas personagens, acreditando na sua existência e no seu drama durante aquelas quase duas horas de representação. Como foi possível isso acontecer, apesar das insuficiências do cenário, dos adereços, dos figurinos?

Seguramente porque os actores tinham trabalhado para acreditarem que, durante o tempo de duração do espectáculo, eles eram, realmente, aquelas pessoas que interagem em torno de um drama familiar; eles eram os habitantes de carne e osso e sangue daquela casa (e já não apenas daquele cenário). Os actores, com a sua convicção, transformavam aqueles parques sinais (mesa, cadeiras, cadeirão, tapete, etc.) numa realidade mais complexa e, sobretudo, totalmente coerente e credível. Afinal, tinham posto em prática as orientações metodológicas criadas por Stanislavski e tinham verificado que esse "sistema" (agora tão contestado por algumas correntes pós-modernas do teatro) ainda resultava. Mas disso é impossível falar, porque a experiência do teatro é, como todos sabemos, intraduzível e efémera: só quem lá esteve, em cada sessão, soube o que quero dizer com "credível". Como escreveu Derrida:

A representação teatral termina, não deixando atrás de si, atrás da sua actualidade, nenhum vestígio, nenhum objecto que se possa levar. Não é nem um livro nem uma obra, mas uma energia e, neste sentido, é a única arte da vida. (Derrida 1967: 363, trad. minha)

Para concluir, o que a Peste – Associação de Pesquisa Teatral me tem ensinado é que a escassez (ou inexistência) de recursos técnicos e financeiros não mata a criação teatral. Muito pelo contrário, pode fornecer condições para que o trabalho de criação invista no essencial, nos



actores (no seu poder de convicção, na sua imaginação, na sua dádiva) e apure orientações estéticas, éticas e técnicas, permitindo confirmar que a lição de alguns dos mestres mais importantes do teatro do séc. XX está viva e permite formas de apropriação muito frutuosas. Tem-me, ainda, feito acreditar que o "teatro pobre" pode ser literalmente reinterpretado, sempre que o objectivo principal do grupo de pessoas que se juntam para fazer teatro for o de contar "histórias significativas" à comunidade a que se dirigem. Como testemunha Manuela de Freitas: "A arte do actor é para servir a comunidade, porque ele é responsável pelo espectáculo, e o teatro é arte" (Fadda/Cintra 2004: 53).

E, finalmente, faz nascer em mim uma interrogação, que aqui deixo como depoimento e provocação: em que medida a abundância (financeira, técnica, etc.) de um grupo ou companhia de teatro pode constituir-se como um elemento dispersivo (para os criadores e para o público) relativamente a uma das funções primordiais do Teatro, aquela que os actores concretizam na simbiose do génio apolíneo e do génio dionisiaco (cf. Nietzsche 2005: *passim*)?

## Referências bibliográficas

- A PESTE (2007), *Estatutos*, cópia dos estatutos fixados por escritura pública notarial, Faro, 1 de Junho.
- (2008), Texto do Programa da peça *Páscoa*, de August Strindberg, Faro.
- BROOK, Peter (1968), "Introduction", in Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, London, Methuen.
- (1993), *O diabo é o aborrecimento: Conversas sobre teatro*, trad. de Carlos Porto, Porto, Asa [Le Diable c'est l'ennui, Paris, Actes du Sud, 1991].
- (2008), *O espaço vazio*, trad. de Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro [The Empty Space, London, Penguin Books, 1968].
- (2009), *With Grotowski: Theatre is Just a Form*, eds. Georges Banu / Grzegorz Ziolkowski / Paul Allain, Wrocław, Icarus Publishing Enterprise.
- DERRIDA, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- FADDA, Sebastiana / CINTRA, Rui (2004), "Manuela de Freitas, uma actriz que é 'tudo ou nada'", *Sinais de cena*, nº 2, Dezembro, pp. 41-53.
- GROTOWSKI, Jerzy (1975), *Para um teatro pobre*, trad. de Rosa Macedo e Osório Mateus, Lisboa, Forja [Towards a Poor Theatre, London, Methuen, 1968].
- NIETZSCHE, Friederich (2005), *A origem da tragédia*, tradução, apres. e comentários de Luís Lourenço, Lisboa, Lisboa Editora [Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872].
- ROUBINE, Jean-Jacques (1998), *A linguagem da encenação teatral*, trad. e apres. de Yan Michalski, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. [Théâtre et mise en scène - 1880-1980, Paris, PUF, 1980].
- STRINDBERG, August (1985), *Páscoa*, trad. de Luis Miguel Cintra, com a colaboração de Inga Gulander. Lisboa, Teatro da Cornucópia.

# Festival Teatro a Corte

## Experiências e gestos

Rita Martins



"Mais de cinquenta espectáculos, vinte dias de festa internacional, dez países europeus", anunciava Beppe Navello no programa do Festival Teatro a Corte. Podíamos tratá-lo por Beppe, já que o persistente director das festividades turinenses, que celebraram este ano o seu décimo aniversário, era uma figura familiar: estava presente em todos os espectáculos e, como bom e orgulhoso anfitrião, apresentava as companhias e informava os espectadores sobre os acontecimentos do dia. O seu carinho pelo evento, que fundou em 2001 como Festival de Teatro Europeu, harmonizava-se com a delicadeza e eficiência dos elementos da organização que, entre 7 e 25 de Julho, receberam artistas, espectadores e jornalistas.

Em conversa amena pelas ruas do centro histórico de Turim, Sandro Avanzo, crítico de teatro e cinema em Milão, discorreu sobre a atmosfera "especial" do Teatro a Corte, factor que contribuiu para se converter num espectador assíduo e, também, num defensor do festival, cuja programação eclética, entre o teatro, a dança e o novo circo, nem sempre é reconhecida pelos críticos, tradicionalmente especializados em áreas restritas. Contrário a esta tendência, Avanzo é curador (com Laura Bevione) do livro comemorativo

*Una storia. Dal festival Teatro Europeo al Festival Teatro a Corte*, composto por artigos de análise de investigadores e testemunhos de artistas. Aos textos justapõem-se belas fotografias dos espectáculos e, nos interstícios das palavras, trespassa esse fio dos afectos que faz do festival um acontecimento "especial" para os participantes.

De modo mais objectivo e informativo: em 2007, ano em que Beppe Navello assume a direcção da Fundação Teatro Piemonte Europa, a designação do festival mudou para Teatro a Corte, o que permitiu consolidar apoios e prolongar o espaço de intervenção à região de Piemonte. Mas a convicção de que o diálogo europeu começa na república das artes não esmoreceu com a alteração do nome e, nas palavras de Federica Mazzocchi, manteve-se a "vocação «excêntrica»" do festival, firmada na "abertura ao exterior e no valor da diversidade" (Mazzocchi 2011: 29, tradução minha). Se nos primeiros anos, a "abertura" se deu com o teatro a invadir o espaço urbano, as praças e ruas da cidade, agora estende-se aos castelos e palácios da antiga Casa de Sabóia. O alargamento das fronteiras traduz-se, ainda, nas opções de programação: uma multiplicidade de técnicas e géneros, sendo privilegiada

<

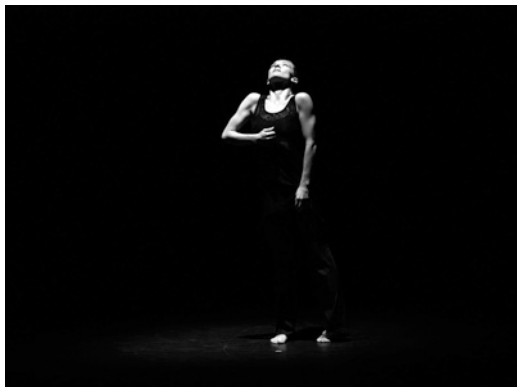
*Bastard!*,  
de Duda Paiva,  
enc. Paul Selwyn Norton,  
companhia Duda Paiva,  
Fonderie Limone  
Moncalieri, 2011  
(Duda Paiva),  
fot. Lorenzo Passoni.

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.

>  
*Murmúrios dos muros*,  
 de Victoria Thierree-Chaplin,  
 Compagnie des Petites  
 Heures, Teatro Astra, 2011  
 (Aurelia Thierree),  
 fot. Lorenzo Passoni.



<  
*Interrupções contínuas*,  
 cor. Olga Pona,  
 Teatro Dança  
 Contemporâneo de  
 Chelyabinsk,  
 Teatro Carignano, 2011,  
 fot. Lorenzo Passoni.



>  
*Ponto de fuga*,  
 de e com Stefano  
 Mazzotta, Emanuele  
 Sciannamea,  
 Evgeny Kulagin,  
 Ivan Estegneev,  
 Cie. Zerogrammi e  
 Dialogue Dance, 2011,  
 fot. Inna Glushenko  
 (fotografia de ensaio).

a expressão não-verbal como forma de comunicação, transnacional, entre artistas e espectadores.

O primeiro fim-de-semana do festival foi demonstrativo da sua especificidade, ou seja, da aposta nas formas híbridas, na experimentação e exploração de novas linguagens. Durante a tarde, nas duas salas da Cavallerizza Reale, os espectadores puderam assistir aos espectáculos mais arrojados das *Novas Sensibilidades* e da *Vitrina Russa*, duas linhas de programação que deram a conhecer novos grupos (deste terceiro milénio), italianos e russos, fundados por jovens (e muito jovens) artistas.

As diferentes "sensibilidades" tiveram resultados díspares. Mimmo Conte e Carlotta Vitale, do Gommalacca Teatro, deram a provar *O gosto da intimidade*, um texto elaborado durante os ensaios pelos dois actores. Num registo tragicómico, seguimos o percurso de domesticação recíproca de um casal, desde o momento da sedução, numa festa, até ao homicídio, no sofá da sala. No extremo oposto da palavra, Helen Cerina, com formação em dança, fez uma performance silenciosa intitulada *Doces em Pomerio*. Sentada frente a um balcão, Cerina edificava e destruía cidades feitas de cubos de açúcar, enquanto uma

bailarina (Cláudia Giordano) rodopiava pelo espaço. As construções, progressivamente complexas, eram abatidas por gestos e sons infantis, repetindo-se o esquema previsível e entediante. O trabalho "em progresso" foi justificado pela falta de financiamento de um dos produtores. Por essa razão, no final, a artista pediu o apoio dos espectadores para continuar a sua criação, mas não podemos deixar de registar o comentário de uma das espectadoras: "Pago para que parem."

E regressamos ao termo "especial", que, na minha opinião, caracteriza o Teatro a Corte – especial pelo acolhimento, especial pela vontade de oferecer um espaço de visibilidade aos jovens criadores, independentemente do prestígio e garantia de sucesso. Essa determinação prosseguiu na já mencionada *Vitrina Russa* do festival, projecto inserido no programa de iniciativa governamental Ano da Cultura e da Língua Italiana na Rússia e da Língua e da Cultura Russa em Itália. Mais uma vez, a dança contemporânea esteve em primeiro plano. Evgeny Kulagin e Ivan Estegneev, da Dialogue Dance (fundada em 2002), receberam em Kostroma, a norte de Moscovo, a Cie. Zerogrammi, fundada e constituída por Stefano Mazzotta

e Emanuele Sciannamea em 2006. Estrearam *Ponto de fuga*, coreografia inspirada em *Tieste* de Séneca, onde o investimento no espaço começava com provocações belicosas e transformava-se em jogo de confronto entre os corpos. Quadrados pretos e brancos, delineados no chão pelos projectores de luz, organizavam o espaço geométrico e transmutável da luta, que terminou com uma alusão irónica aos másculos *western spaghetti*, acompanhada pela voz lânguida de Nancy Sinatra em *Bang Bang*. Tatiana Gordeeva e Evgeny Pankratov também alimentaram a ironia em *Nova geometria*, peça performática que tem como auto-referência a formação clássica de Tatiana. O humor e a resistência do corpo descobriram-se em posições desconfortáveis, nos passos graciosos de bailado e na relação de equilíbrio instável entre os corpos. Estes foram alguns dos espectáculos que decorreram durante as tardes quentes de início de Julho e que tiveram em comum a simplicidade de meios: mesas e cadeiras como objectos de apoio à dramaturgia do movimento, breves apontamentos sonoros ou musicais, o desenho de luz como principal recurso cénico para produção de atmosferas.

À noite, os grandes teatros abriram as portas a um público mais vasto. A coreógrafa russa, Olga Pona, trouxe os 13 bailarinos da sua companhia de Chelyabinsk ao bellissimo Teatro Carignano e o Teatro Astra encheu-se de espectadores para assistir ao *Murmúrio dos muros*, a mais recente encenação de Victoria Thierree-Chaplin, interpretada pela filha, Aurelia Thierree. Os muros, que dividem o visível do invisível, foram o pretexto para os telões pintados com casas ou para a aparição de figuras vivas, que escapavam da pintura de um papel de parede. Contudo, o encantamento prevaleceu sobre a construção dramática. Imagens extraídas ao sonho foram materializadas através de técnicas de prestidigitação e, sobretudo, de manipulação e transformação dos objectos em figuras insólitas. Um cavalo, feito de plástico de bolhas,

que envolveu Aurelia num jogo de sedução, ou Aurelia dançando, suspensa no ar, constituíram momentos de um teatro visual dominado por um surrealismo onírico, envolto em melodias melancólicas. A beleza das imagens cativou o olhar, o engenho provocou o espanto.

O Castelo de Moncalieri deveria ter sido o local de apresentação de *Leto*, título do espectáculo e nome da companhia francesa de novo circo. Mas os imprevistos acontecem. As tempestades tropicais que se abateram sobre Turim obrigaram ao cancelamento de *Leto*, enquanto Duda Paiva transitou para o teatro da Fonderie Limone Moncalieri com *Bastardi*, espectáculo inspirado muito livremente na obra de Boris Vian, *O arranca corações*. O bailarino e exímio manipulador de marionetas criou um pesadelo hilariante que principiou com uma extravagância surreal: um homem acorda numa lixeira com uma garrafa na mão e num pé a cabeça de um cavalo canta *J'suis snob*, de Vian. Duas marionetas vão amá-lo e atormentá-lo durante a viagem ao interior das suas obsessões e medos até à libertação. No final do espectáculo, convidados por Duda Paiva, os espectadores "atiraram-se" às figuras inanimadas, deixando o artista, ainda meio despido, a sorrir, num canto do palco. E este poderá ser o maior tributo do público, que se apaixonou por Clementine, a viciosa bailarina sem pernas, e o seu mórbido companheiro, cuja espuma maleável se fez imitação da humanidade.

E se falamos de humanidade, não posso deixar de lembrar o filme do dinamarquês Boris B. Bertram, *Tankograd*, que capta a sede de dançar dos bailarinos de Olga Pona. A preparação de um espectáculo sobre a leveza e a ausência de gravidade é mostrada, em simultâneo, com o documentário sobre as consequências do desastre nuclear de 1957, em Chelyabinsk, a cidade mais contaminada do mundo. O contraste é brutal e comovente. A ânsia de movimento e de harmonia, que tem os planetas como modelo ideal, convive com as doenças provocadas

>  
*Nova geometria,*  
de Tatiana Gordeeva  
e Evgeny Pankratov,  
Cavallerizza Reale –  
Manica Corta, 2011  
(Tatiana Gordeeva, Evgeny  
Pankratov).



por radiações invisíveis que envenenam tudo o que é vivo e permite a vida – o ar, a água, a terra.

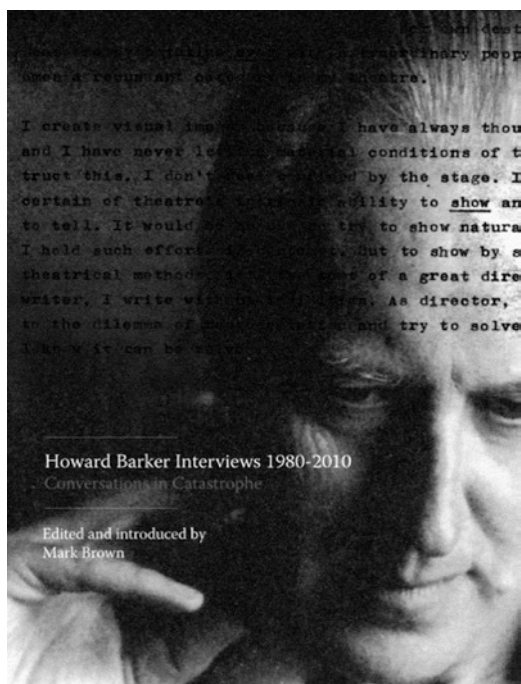
Num ano de crise económica e de cortes orçamentais que atingiram as artes do espectáculo, Teatro a Corte foi um exemplo de produção: mostrou ter a paixão dos bailarinos russos, a imaginação da família Thierree, a criatividade de Duda Paiva, a vontade dos jovens que iniciam um percurso artístico, apesar das adversidades.

#### Referência bibliográfica

MAZZOCCHI, Federica (2011), "La vocazione "eccentrica" del Festival. Mimi, pagliacci, cavalli, artisti di strada e altro ancora", in *Una Storia, Dal festival Teatro Europeo al festival Teatro a Corte*, (a cura di Sandro Avanzo e Laura Bevione), Pisa, Titivillus Mostre Editore, pp. 29-34.

# Catástrofe conversada

Constança Carvalho Homem



<  
Capa do livro.

>  
Howard Barker,  
2009,  
fot. Constança Carvalho  
Homem.

Uma entrevista pode, como, num certo sentido, talvez só uma carta possa, revelar uma imagem mais inteira e matizada de um autor do que a que se deduz da respectiva obra. Com o justo interlocutor, a entrevista pode dar a ver a voz que defende um programa, na medida em que se escuda, se entusiasma, declara ambições e mágoas, na medida em que até um raciocínio obstinado trai a sua humana natureza. Parece ter sido este o mote para que Mark Brown, actualmente crítico do *Sunday Herald* e membro do Comité Executivo da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT-IATC), tenha querido congregiar um ciclo de entrevistas a Howard Barker, dramaturgo de quem é declarado apreciador.

O volume compilado por Mark Brown - *Howard Barker Interviews 1980-2010: Conversations in Catastrophe*, saído em Bristol & Chicago, em 2011, com a chancela Intellect -, reúne, em 214 páginas, um conjunto de dezassete entrevistas, quer anteriormente dispersas por periódicos da especialidade, teses e antologias de ensaios, quer nunca antes editadas. O elenco de entrevistadores é variado, mas inclui alguns dos mais reconhecidos mediadores da obra de Barker. Digo mediadores porque parte dos cúmplices que o dramaturgo encontrou em círculos académicos, e que aqui são contemplados, tem vindo a dedicar-se não apenas a uma produção ensaística que incide nas relações que a sua obra dramática e teórica estabelece entre si e com o cânone, mas ao confronto directo com as

contingências de tradução e concepção decorrentes das suas peças. Penso em David Ian Rabey e Charles Lamb, que acumulam contribuições neste volume, bem como em Elisabeth Angel-Perez, Vanasay Khamphommala ou Elizabeth Sakellaridou. Estamos globalmente perante um corpo de entrevistas conduzidas por leitores/espectadores/praticantes preferenciais, e que albergam questões relativas à execução e recepção da obra, deixando sempre margem à afirmação da sua militante e específica condição literária. Faz-se, por um lado, a tentativa de delimitar a obra de Barker face, por exemplo, a Stanislavski, Brecht ou Tchekov, e de dilucidar que afinidades poderá manter com a matriz shakesperiana, o teatro jacobita e a dramaturgia contemporânea; concomitantemente, discute-se o "sacrifício" do actor, assim como a função do objecto, da nudez e do excesso de linguagem postos em cena.

Para o leitor que desconheça a obra de Barker, este volume tem o mérito óbvio de permitir a aproximação às suas teses por meio de um registo dialógico, descontraído e menos elíptico que o de *Arguments for a Theatre* (1997) ou *Death, The One and The Art of Theatre* (2005), mas que com ambos mantém vínculos íntimos, pode dizer-se até de ordem intertextual. O léxico que é característico do Teatro da Catástrofe - os títulos temáticos recortam desde logo as noções de "possibilidade", "morte", "crise", "êxtase", "poesia" e "obscuridade", centralíssimas preocupações da

Constança Carvalho  
Homem  
é doutoranda da  
Faculdade de Letras da  
Universidade do Porto.

sua prática – recebe aqui repetida confirmação. Por outro lado, e este é um benefício para qualquer leitor, o arranjo cronológico do livro, bem como o facto de que as entrevistas que o inauguram e encerram são de conta-corrente (dos dez primeiros anos e da totalidade da sua carreira, respectivamente), permitem uma visão panorâmica em que se consolidam a renúncia a uma dramaturgia de molde realista e didáctico e a eleição da tragédia enquanto fenómeno cultural pré-purgativo, desprovido de "valor social", veículo para a superação, a especulação moral e a reverberação da língua. É neste contexto que surgem afirmações como "a narrativa tornou-se claramente parte do sistema" (p. 45) ou ainda "a lógica pode ser intrínseca à linguagem, mas não é intrínseca à poesia, que é o método da minha escrita" (p. 50), em perfeita consonância com o argumentário previamente vindo a público.

Sustenta este panorama a profusa exemplificação com textos publicados ou produzidos em ocasião contígua à da entrevista, sendo também frequente a ilustração com fotografias de cena. O pano de fundo para o percurso proposto é o agudizar da percepção de "hostilidade crítica" em que se funda o voluntário exílio de Barker (percepção subscrita, aliás, pelo editor) e que produzirá declarações como a seguinte: "Os críticos policiam a cultura, obviamente. O facto de a actual geração de policiares ser liberal, humanista, dita progressiva e por aí fora não significa que não sejam sempre policiares, permanentemente a excluir as obras que possam infectar o plácido jardim do engenho e da civilidade" (p. 94). É porventura essa percepção que igualmente inflama certa *auctoritas* subjacente a asserções como as seguidamente transcritas, que creio lidas com bonomia mesmo por Barkeristas convictos: "Aristóteles – que, no final de contas, é apenas um crítico, pensemos nele sob essa perspectiva" (p. 114); "Shakespeare nunca inventou uma história na vida; desse ponto de vista, sou-lhe muitíssimo superior" (p. 167); "sou um grande admirador de Adorno – um Marxista que também era um burguês, e esses são os mais interessantes" (p. 118).

Nem sempre Barker nos surge tão ácido e categórico. Alguns dos apontamentos autobiográficos que faz indicam generosamente as eventuais origens de certas recorrências na obra. Ao *Theatre Quarterly*, Barker recordará: "Mas nós – só alguns, vistos com prudência pelos professores e pelo grosso da escola – costumávamos improvisar uma série satírica/surrealista à hora do almoço, na parte de trás de um camião do exército abandonado. Interpretávamos personagens que desprezávamos, como o Dr. Barnardo,

Ernest Shackleton, Kennedy, Cristo e James Bond. Também havia figuras diabólicas, como Crippen e Hitler. Mas nunca pensámos estar a fazer teatro. [...] Suponho que o espírito daquilo que fazíamos tenha sido influenciado pela ascensão do *boom* satírico" (pp. 19-20). Este relato não pode deixar de articular-se com o que, ainda na mesma entrevista, declara ser o seu combate para não produzir apenas personagens satíricas e momentos satíricos, que factualmente marcam presença na sua produção inicial. Por outro lado, a questão da proclamada identidade europeia de Barker remonta, de acordo com o que declara a Aleks Sierz (p. 118), aos seus sete ou oito anos, momento em que começa a pensar em si como vienense. Explicará entretanto, em várias entrevistas, que o ser "europeu" implica a assimilação de diversas e conflituais influências. Respigando a informação, é possível fazer uma lista que inclua Céline, Joseph Roth, Thomas Mann, Kafka, Rembrandt, Bosch, Goya, Rothko, Buñuel, Pasolini, Tarkovsky, Rilke, Apollinaire e George Oppen, entre outros, e que ostensivamente exclui qualquer dramaturgo. Talvez este conjunto ajude a perceber o esmero formal, a torrencialidade e o peso da imagem na sua dramaturgia.

Direi finalmente que a fluência do pensamento artístico de Barker, que Brown destaca na introdução, é porventura a melhor garantia de uma leitura vibrante. E será, creio, motivo para que este livro suscite a citação tanto quanto qualquer um dos que Barker assinou. Concluo, pois, com uma dessas inequívocas sentenças a que reconheço o poder da autonomia:

Neste miasma generalizado do entretenimento, se o espírito humano sequer existe em bolsas isoladas de resistência, há-de identificar-se com uma demanda do problemático, por oposição ao celebratório, do enigmático, por oposição ao acessível, do secreto, por oposição ao transparente. Naturalmente, esta demanda implica esforço moral e intelectual. As obras de arte autênticas serão consideradas trabalho duro, como frequentemente aconteceu no passado. Mas neste clima soporífero, o trabalho duro será considerado privilégio. Não apenas isso, estas obras têm de – só podem – infringir as leis da ordem soporífera. Talvez se tornem ilegais. Quem sabe? (p. 85).

### Referência bibliográfica

BROWN, Mark (Ed.) (2011), *Howard Barker Interviews 1980-2010: Conversations in Catastrophe*, Bristol & Chicago, Intellect, 214 pp.





<  
*Visitação de Santa Isabel,*  
 Urrós, 2011  
 (José Maria Meleiro  
 (S. José)  
 e Maria de Nazaré  
 (Susana Monteiro)),  
 fot. Secundino Miranda.

# Um grande Auto numa pequena aldeia transmontana

David Luís Casimiro

## Remexendo nas arcas da memória

Sob orientação do Professor João David Pinto Correia, em Literatura Oral e Tradicional, procedemos à recolha de tradições orais na aldeia transmontana de Urrós, concelho de Mogadouro, onde nascemos há trinta e cinco anos. Na nossa memória, continua presente a imagem dos que, naquela altura, conseguiram impressionar-nos com as suas histórias, as lengalengas, as rezas, os anfiguris, e até fragmentos daquilo que viríamos a descobrir tratar-se de excertos do *Auto da criação do mundo* ou *Princípio do mundo*, recordações avulsas de uma representação sacra, que uma triade de regantes locais havia levado à cena nas Eiras de Urrós, em, pelo menos, três ocasiões, conforme recordavam os nossos informantes: 1924, 1935 e 1949.

Chegámos à descoberta de um Casco, de Salustiano Augusto Ovelheiro, o qual fundamenta as referidas representações. Actualmente na posse dos seus descendentes, o manuscrito apresenta marcas do tempo e do mau acondicionamento. Urgia, por isso, recuperá-lo, uma vez que apresenta lacunas textuais, umas delidas pela humidade, outras por omissão do escriba. Confrontando o Casco com a memória daqueles que participaram na representação do *Auto da criação do mundo*, intentámos reconstituir uma versão próxima da dirigida por Salustiano Augusto Ovelheiro, em 1949. Assim surgiu a dissertação de Mestrado, que apresentámos à Faculdade de Letras de Lisboa em 2008, tendo continuidade na tese de Doutoramento, elaborando uma versão crítica dos dramas populares transmontanos comumente designados por *Auto da criação do mundo*, ou também por *Ramo*.

David Luís Casimiro integra como investigador o Centro de Tradições Populares Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, é Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses, Mestre em Literatura Oral e Tradicional e prepara o seu doutoramento na mesma área.

<  
Cortejo de abertura da  
representação do Auto,  
em Maio de 1949,  
António Maria Mourinho.



>  
Chegada dos Reis Magos,  
Urrós, 2011  
(Nelson Parra (Baltazar),  
Vitor Ferreira (Gaspar) e  
Hélder Casado (Belchior)),  
fot. Secundino Miranda

Após a fixação do texto, pareceu-nos que o ciclo da obra se completaria com a sua representação, alguns revisitando a memória desses tempos, e outros descobrindo uma tradição local. Foi crucial a participação de Fernando Augusto Alves, que, em 1949, com apenas onze anos de idade, representou o Anjo. Graças a ele recuperámos não só excertos omissos, como, passados 62 anos, podemos reviver a anterior experiência, com ele subindo ao “tabuado” de Urrós, para desempenhar os papéis de Adão, e de Caim, no dia 19 de Agosto de 2011, pelas cinco horas da tarde.

A recriação colocou problemas: os tempos cambiaram drasticamente, e a aldeia foi-se despovoando inevitavelmente. Havia que procurar soluções para fazer participar o povo de Urrós do nosso projecto de reconstituição teatral. Todos contribuíram segundo as suas possibilidades, mesmo ausentes e apenas se reunindo em breves momentos. Após cerca de um ano de ensaios esporádicos, 43 actores amadores locais, homens e mulheres chegados de vários quadrantes, no remanso das suas fêrias, ou aproveitando o descanso de fim-de-semana, refizeram, na íntegra, a representação do *Auto da criação*. De Salustiano Augusto Ovelheiro, ficou o registo cenográfico utilizado: um longo palco, feito de tábuas cedidas pela população, cujos nomes se inscreviam, a tinta, no seu verso, para que pudessem ser devolvidas, terminada a função. Sobre esse tabuado, construiu-se uma sequência de casas, em ripado de madeira, cobertas por colchas, também emprestadas, cujo todo evoca as mansões medievais do palco de Vincennes, que as histórias de teatro reproduzem. Em 1949, esse dispositivo, no local das Eiras de Urrós, media cem metros de comprimento. Não permitindo a urbanística actual tamanha envergadura, foram as casas reduzidas a 17, e o tabuado substituído por 22 atrelados; marcas de tempos diferentes, porém, o mesmo espírito empreendedor. Desde o início de Agosto, entre ensaios e elaboração dos preparativos, os actores amadores de Urrós dedicaram o seu tempo ao apuramento das suas interpretações, sob nossa orientação, e o saber dos mais velhos, das memórias despertadas.

O acontecimento ganhou contornos institucionais, contando com o apoio da Junta de Freguesia local, da Câmara Municipal de Mogadouro, que promoveram o convite às populações de outras localidades, com idêntica tradição espectacular, que se fizeram representar, e acolheram a participação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, através do Centro de Tradições Populares Portuguesas Manuel Viegas Guerreiro (CTPP-FLUL) e do Centro de Estudos de Teatro (CET-FLUL), num Colóquio sobre teatro popular e a memória das representações do *Ramo*. Na véspera da representação, o povo de Urrós assistiu a uma amena tertúlia com



investigadores destes Centros de estudo, cujas comunicações darão lugar, futuramente, a um livro patrocinado pela autarquia de Mogadouro. Participaram do Colóquio, presidido pelo autarca de Mogadouro, António Machado, e pela Vereadora da Cultura, Teresa Sanchez, e por nós moderado, os professores Manuel Carlos Patrício (CTPP), Francisco Ferreira (CTPP), Amanda Guapo (GEFAC), Amadeu Ferreira (Associação de Língua Mirandesa) e Guilherme Filipe (CET).

### **O Auto da criação do mundo ou Princípio do mundo**

Apesar da designação, não se trata de um auto no sentido exacto da palavra, mas de um conjunto de dramaticulos autónomos, reflectindo passagens específicas da Bíblia, que o espírito criativo do regante entreteceu em forma espectacular, numa colagem textual, um *pastiche*, seguindo uma lógica doutrinal paralelística entre o Velho e o Novo Testamento, como se de uma via sacra do Homem se tratasse. Deste modo, assumem-se de forma natural duas jornadas, interligadas por uma espécie de entremez popular, comédia de amores trocados, entre pastores e pastoras. Aliás, parece-nos ser o Amor o tema primordial da obra representada. Se a primeira jornada reflecte os problemas que ao Homem advêm quando perde o amor de Deus e o Paraíso, a segunda jornada proclama a redenção definitiva pelo amor em Cristo Menino, no Ciclo da Natividade, e o vislumbre da reconquista do Paraíso, que a Paixão de Cristo, no Ciclo da Quaresma, realizará. Pelo meio, fica a vivência humana, sem consciência que a transcenda, ao sabor de tentações constantes, até que a boa nova lhes faça ver a luz da salvação.

Abre o Auto com o Anjo, no Éden, que proclama o poder divino sobre toda a criação – versículos iniciais do Livro do Génesis –, para dar lugar ao *Acto de Adão e Eva*, página adâmica tradicional, relatando a tentação demoníaca e a expulsão dos progenitores da geração humana, condenados à intranquilidade das labutas terrenas. Na continuação, o *Acto de Abel, Seth e Caim* exhibe a expiação constante do ser humano na reconquista do amor divino; exortam-se os caminhos da virtude abnegada, e reprova-se a soberba, a raiva e a inveja, vícios que levam Caim a matar Abel, e o condenam à errância, em decadência gradual, e, tomado por animal selvagem, ser morto pelo caçador Lameque. Arrastam, os Diabos a Caim, por entre galhofas, ao Inferno, e assim “fenece” o tempo do Antigo Testamento.

Aliviando o sofrimento do auditório, após tão trágico desfecho, introduziu o regante um momento de riso, sem, contudo, perder a seriedade na abordagem do tema e no respeito pelo decoro. No *Acto da inveja e Diabo, Silvestre*,



*Vulcano, Narciso, Beliza, Júlia e Rebeca*, o enredo deambula por ingénuos amores pastoris, com graciosos criados levando e trazendo recados, enquanto a Inveja e o Diabo fomentam a zizania. E todos se perderiam, não fora a aparição do Anjo *ex machina*, o General S. Miguel, que, em boa hora, desterra a maldade, e anuncia o nascimento do menino. E com esta acção se introduz o tema do Novo Testamento.

A segunda jornada narra o novo ciclo da Humanidade, estabelecendo, contudo, uma ligação racional com a primeira. Cristo será o Adão de uma nova era, de um tempo de remissão prometido no Antigo Testamento, fruto de intervenção divina através de uma jovem judia imaculada. Seguindo de perto o Evangelho de S. Lucas, apresentam-se os primeiros passos dos mistérios da Virgem Maria: a educação de Maria no Templo, e o seu desejo de fazer voto de castidade ao Altíssimo; a primeira revelação a Simeão sobre as intenções supremas do casamento de Maria com José; a escolha deste por milagre divino, fazendo florescer açucenas no seu bordão; a visita da Virgem a sua prima Isabel e a profetização do Redentor; o pranto de José, angustiado pela incompreensão da transcendência revelada, dividido entre o dever de confiar e a dúvida da fidelidade da esposa, entre a acusação pública de adultério e a aceitação de uma paternidade que o ofende. Toda a narrativa nos conduz até Belém, ao Presépio, ao nascimento, à primeira epifania aos pastores, todos eles bons transmontanos, diga-se, carregando no seu "bormal" o produto do seu sustento – "fogaça, trigo, figo e lâ" –, conscientes da simplicidade da dádiva, feita apenas pelo amor do próximo.

Aproxima-se o desfecho com a entrada dos Reis Magos, precedidos pela estrela. Momento que se pretende aparatoso, em contraste com a simplicidade anterior, pede o regente que estas potestades cheguem a cavalo, anunciadas por trombetas. O tema amplia-se à esfera dos poderosos, com Herodes, tetrarca da Galileia, entrando sombrio, temendo que o anunciado Rei dos Judeus retire

o seu poder real. Tal como nos passos bíblicos, o Anjo fará as revelações necessárias para que os Magos possam adorar o Salvador e desviar-se da iniquidade de Herodes. Indo todos adorar o Menino, se conclui a escrita do *Auto da criação do mundo ou Princípio do mundo*, na aldeia de Urrós.

### O Auto segundo Salustiano Augusto Ovelheiro ou o Modo dos Regrantes

Para José Oliveira Barata os regrantes, ou regentes, são poetas populares, pessoas sabedoras e receptoras da tradição local, que detendo o Casco, em cada ano, o utilizam para a representação de Colóquios, Estrelóquios, Comédias ou Autos. Quem privou com Salustiano Ovelheiro descreve-o como uma pessoa que "conhecia muitas coisas, um entendido", não só organizando o evento, como metendo mão na escrita do texto. Não seria o seu autor – a semelhança textual é notória entre as aldeias transmontanas que representam as várias versões do auto –, mas um arremedador, crente talvez de lhe dar melhor feita, ou para suprir a novidade que as plateias anseiam sempre, mesmo que seja matéria religiosa tradicional. Era sua competência seleccionar os intérpretes, dirigir os ensaios e reunir os materiais necessários à cenografia, para que a função fosse tão digna quanto a elevação do tema. Contava com o apoio de dois homens; enquanto participavam no ofício dominical, postavam-se ao fundo da igreja, e observavam os devotos, alheios ao *casting* que lhes estavam fazendo. Missa terminada, no adro da igreja, procedia-se ao convite de quem reunia as qualidades próprias à interpretação dos papéis. Constituído o elenco, passava-se aos ensaios, principiando por altura de Junho, durante meio ano, primeiro ao ar livre, mas logo após Setembro, em crescendo as noites e os frios enregelando, deslocava-se o povo para o curral, cedido por um proprietário local abastado, espaço amplo que permitia construir-se um pequeno palco, para marcação dos episódios.

<  
Tablado da representação do Auto em Agosto de 2011, fot. Secundino Miranda.

<  
*Acto de Abel, Seth e Caim*, Urrós, 2011 (Fernando Alves (Caim) e Carlos Preto Alves (Diabo)), fot. Secundino Miranda.

<  
*Comédia dos Pastores*, Urrós, 2011 (Luís Granado (Narciso), Luís Castro (Vulcano), João Barros (Silvestre), Natália Lopes (Beliza), Celina Lopes (Júlia) e Maria Margarido (Rebeca)), fot. Secundino Miranda.

>  
*Acto de Adão e Eva,*  
 Urrós, 2011  
 (Fernando Alves (Adão),  
 Ana Alice Ribeiro (Eva)  
 e Luís Carlos Meleiro (Anjo)),  
 fot. Secundino Miranda.



Salustiano Ovelheiro trabalhava afincadamente a elocução específica de cada papel, ensinava o tom laudatório adequado, que a gestualidade ampliada ilustrava, criava signos teatrais. Uma prosódia semelhante à tradicional declamação amadora, mas que, por outro lado, se coadunava com o espaço da eira da aldeia, e da sua sonoridade ambiente, para disso tirar partido no momento da representação.

A concepção plástica reproduzia a imagética interior da igreja, os modelos da santaria e dos retábulos. O guarda-roupa era executado segundo padrões tipificados pelos habitantes da aldeia. Confidenciou Fernando Alves que, para representar o papel de Anjo, pediu emprestado o "fato de comunhão de uma filha da terra com posses". Nos papéis de Nossa Senhora, ou do velho Simeão, usavam-se paramentos existentes na Igreja, sem que nisso houvesse sinal de heresia. Os adereços provinham do que se encontrava no lar de cada um, consoante a exigência da narrativa. Minha avó emprestou uma roca para que Eva pudesse fiar, e Abel teve de ir à feira de Mogadouro mercar uma enxada, se quis estar a preceito. Todo o povo participava deste acontecimento múltiplo e complexo, que se repetiu até à década de 1950.

### Revisitação da memória dos nossos antepassados

Após dois anos de investigação, sofrendo os rigorosos Invernos transmontanos e as estradas de difícil acesso, ouvindo a enorme saudade daqueles que recordavam o *Auto da criação do mundo*, propusemo-nos recriar a representação ocorrida 1949. Contámos com o apoio incondicional de Fernando Alves, que passou o testemunho ao novo Anjo e assumiu a interpretação dos papéis de Adão e de Caim. Durante um ano, as 43 pessoas escolhidas empenharam-se em levar a bom termo a complicada revisitação da memória dos nossos antepassados. No início, não se deram conta da responsabilidade para a qual tinham sido chamados. Os mais "entendidos" recordaram

a importância de "ser escolhido" para um papel, e os mais novos, escutando, com o avançar dos ensaios, ganharam consciência do ser-actor: decorar os versos, para se imbuir das características próprias da personagem; a representação não pode sofrer desleixo. Os ditames experientes dos mais velhos foram regularizando a falta de jeito dos principiantes.

Ana Alice Domingues, bisneta de Salustiano Ovelheiro, no papel de Eva, e o Fernando Marques, neto de António José Guerra, no papel de Lameque, pela sua ligação familiar à triade de Regrantes, sentiram uma responsabilidade geracional acrescida. Indiscutivelmente, o sucesso da representação deveu-se à determinação dos participantes. Susana Ferreira (Maria de Nazaré), que reside em Barcelona, e todos os que vivem longe da aldeia natal, trocaram a tranquilidade das férias para, nos derradeiros ensaios, cumprirem o desafio abraçado. Exemplos que incentivaram a gente da aldeia, e, por isso, todos colheram o aplauso da grande plateia presente.

A vida aldeã transmontana não se compara com os modos antigos. A revisitação do *Auto da criação do mundo* - inicialmente uma investigação académica para fixação de uma tradição oral -, constituiu-se em participação colectiva, em motivo de orgulho cultural da pequena localidade de Urrós, cujas gentes sentiram prazer em reviver a sua tradição de Natal Transmontano, mesmo que, por comodidade actual, tenha ocorrido em Agosto, mês do emigrante. Os meios de comunicação divulgaram o acontecimento, registou-se a representação para memória futura, salvaguardou-se a tradição na modernidade dos bytes de um pequeno disco. A lembrança da alegria e a saudade dos tempos de infância dos mais velhos, e a transmissão das experiências para os mais novos, ficaram para sempre gravados no Museu da aldeia, inaugurado na ocasião, e onde uma placa evocativa do acontecimento, ofertada pelo autarca de Mogadouro, perpetua o nome de quem, um dia, cumpriu o sonho de viver o *Auto da criação do mundo*, em Urrós.

# Escrever na paisagem Em italiano

Sebastiana Fadda

1. **Título:** *Radical Changed Daphne\_You must be my tree lo*. **Criação:** Maria Federica Maestri e Francesco Pititto. **Dramaturgia e imagoturgia:** Francesco Pititto. **Instalação, ambiente, objectos cénicos, som, encenação:** Maria Federica Maestri. **Música:** Andrea Azzali. **Performers:** Valentina Barberini (Daphne) e Sandra Soncini (Io). **Produção:** Lenz Rifrazioni. **Local e data de apresentação:** Palácio D. Manuel, Évora, 7 de Julho de 2011.

2. **Título:** *T.E.L. Conceito:* Luigi De Angelis e Chiara Lagani. **Dramaturgia:** Chiara Lagani. **Encenação, cenografia e luz:** Luigi De Angeli. **Música:** Marco Baliani. **Sonoplastia e sistemas interactivos:** Damiano Meacci / Francesco Casciaro (Tempo Reale). **Consultores artísticos:** Tahar Lamri e Rodolfo Sacchettini. **Cenografia, projecto técnico e operação:** Nicola Fagnani (Ardis Lab). **Performers:** Marco Cavalcoli e Chiara Lagani. **Produção:** Fanny Et Alexander. **Local e data de apresentação:** Teatro Garcia de Resende, Évora, 15 de Julho de 2011.

3. **Título:** *Con la virtù come guida e la fortuna per compagna*. **Conceito:** Simone Derai, Moreno Callegari e Marco Menegoni. **Texto, cena, luz, vídeo, figurinos e encenação:** Simone Derai. **Músicas:** Marco Menegoni. **Canto e voz:** Paola Dallan e Emanuela Guizzon. **Performers:** Pierantonio Bragagnolo, Roberto Berti, Moreno Callegari, Marco Menegoni e Anna Branagnolo. **Produção:** Anagoor. **Local e data de apresentação:** Igreja de S. Vicente, Évora, 16 de Julho de 2011.

4. **Título:** *Let the Sunshine in (Antigone) contest #1*. **Conceito e encenação:** Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. **Direcção técnica:** Valeria Foti. **Performers:** Silvia Calderoni e Benno Steinegger. **Produção:** Motus. **Local e data de apresentação:** Rossio de São Brás, Évora, 20 de Julho de 2011.

Desde os primórdios da história do teatro nacional os palcos portugueses têm reservado generoso acolhimento ao teatro italiano e em italiano, no sentido mais lato do termo. Recordem-se: as inovações arquitectónicas e cénicas segundo Sebastiano Serlio e Leone De' Sommi (Ferreira 2004); a presença dos *Comici dell'Arte* do século XVI ao século XVIII<sup>1</sup>; os libretos para ópera de Pietro Metastasio e as comédias realistas do advogado veneziano Carlo Goldoni (Almeida 2007) no século das luzes; a persistência da melomania italiana apesar da invasão do (melo)drama romântico francês, a passagem de aclamados intérpretes de fama internacional – como Ernesto Rossi, Ermete Novelli, Eleonora Duse e Ermete Zacconi –, no século XIX; o fervor pelas novas vanguardas de que Filippo Tommaso Marinetti<sup>2</sup> foi um dos porta-vozes e as ambivalências perante o teatro de Luigi Pirandello, no início e meados do século XX; os muitos e variados rumos que nos últimos cem anos foram

surgindo, desde o esteticismo elitista de Gabriele D'Annunzio às narrações habitadas de Gianluigi Tosto, contando-se, no lapso de tempo que separa os dois, dramaturgias tão diversas como as de Luigi Chiarelli, Eduardo De Filippo, Dario Fo, Pierpaolo Pasolini, Luigi Lunari, Enzo Moscato e Rocco D'Onghia, entre muitos outros autores, sem esquecer os demais espectáculos em língua italiana trazidos por companhias consagradas, como por exemplo, na década de Vinte, a Compagnia Drammatica Italiana dirigida por Dario Niccodemi, ou, mais próximos dos nossos dias, o Teatro di Roma e o Piccolo Teatro di Milano<sup>3</sup>.

No que diz respeito ao teatro de texto, deve-se aos Artistas Unidos a inestimável e recente divulgação em Portugal de novos e jovens autores – Antonio Tarantino, Spiro Scimone, Ascanio Celestini, Davide Enia, Fausto Paravidino e Letizia Russo –, incluindo-os no seu ambicioso projecto "Teatros que vêm de Itália", dedicando-lhes um número especial da sua *Revista*, bem como uma série de

<sup>1</sup> Estudada, documentada e com projecto de investigação exaustiva em curso por Maria João Almeida, investigadora e directora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, especialista do teatro goldoniano e da sua fortuna em Portugal no século XVIII.

<sup>2</sup> O Arquivo da Fundação Mário Soares regista que, em 1932, decorreu uma "Sessão pública em Lisboa com o futurista italiano Marinetti. / Marinetti, poeta conotado com Mussolini, encontra-se em Lisboa para uma sessão pública onde se sentará entre António Ferro e Júlio Dantas. Almada Negreiros protesta e Álvaro de Campos escreve «Marinetti Académico» (<<http://www.fmssoares.pt/aeb/crono/id?id=035427>>; data de acesso: 08/10/2011).

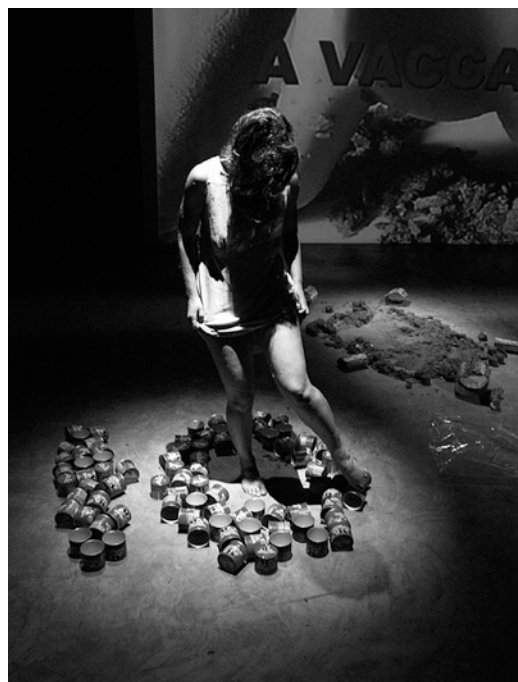
<sup>3</sup> Para informações mais completas, cf. o sitio <[www.fl.ul.pt/CEtbase/default.htm](http://www.fl.ul.pt/CEtbase/default.htm)>.

&lt; v

*Radical Changed**Daphne\_You must be my  
tree lo,*de Maria Federica Maestri  
e Francesco Pititto,  
enc. e instalação,  
Maria Federica Maestri,  
Lenz Rifrazioni,  
Parma, 2008  
(Sandra Soncini [lo]),  
fot. Francesco Pititto.

espectáculos, leituras públicas e encontros, em italiano e em português, alguns integrados na XXI edição do Festival Internacional de Teatro de Almada de 2004 e outros posteriores, por vezes na presença ou com interpretação dos dramaturgos, havendo continuidade e registo também na já respeitável lista de traduções editadas na colecção Livrinhos de Teatro, em parceria com os Livros Cotovia. Jorge Silva Melo e os Artistas Unidos bem entenderam que não há uma Itália, mas muitas, distantes e diferentes entre si, por vezes unidas pelo teatro, pelas efabulações cénicas que falam de terras, gentes, tempos e realidades longínquas, por vezes comungando a mesma História, ou a condição comum de exclusão dela, convocando-a, contrariando a tendência para o apagamento da memória e a descontextualização das configurações do presente.

No que diz respeito ao teatro de impacto visual e/ou escrita cénica menos convencionais, é no âmbito de eventos, espaços, circuitos, produções de grande ressonância e/ou capacidade financeira consistente que, em geral, os portugueses puderam assistir a criações de Giorgio Barberio Corsetti (nos Encontros Acarte da Fundação Calouste Gulbenkian, Culturgest e Teatro Nacional S. João), António Latella (na Culturgest), Pippo Delbono (no Centro Cultural de Belém [tb. Festival Internacional de Teatro de Almada] e Museu de Serralves), Societas Raffaello Sanzio (no Edifício da Alfândega do Porto [PoNTI], Centro Cultural de Belém [Festival Europa e Alcantara Festival]), Emma Dante (nos Teatros Carlos Alberto, Municipal Rivoli e Centro Cultural de Belém)<sup>4</sup>. E nelas puderam perceber como se questionam e experimentam novos conceitos, entendimentos e estéticas contemporâneas, não raro resistentes e fragmentárias, quando não residuais, de sofisticada beleza plástica e dissonante denúncia cívica, revelando como as fachadas *glamourosas* das realidades formatadas da sociedade consumista mal disfarçam o cinismo sinistro das ideologias que as sustentam.

<sup>4</sup> *Ibid.*

De discreta realização no Alentejo, mas de reconhecida projecção internacional, a Escrita na Paisagem – Festival de Performance e Artes da Terra, vem acolhendo as artes, em geral, e especificamente as artes do espectáculo, assumidas como lugar de cruzamentos transdisciplinares. Apresentou este ano a sua oitava edição, naquele que é o seu electivo circuito descentralizado e alternativo,



abrigo a importante resenha "Embaixada do Teatro Italiano em Portugal": celebração e montra das mais recentes tendências das artes cénicas italianas, apoiada com inteligente visão e sentido de oportunidade pelo *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* e pelo Instituto Italiano de Cultura em Portugal, mas também por instituições portuguesas que valorizam a competência e obstinação do seu fundador e director artístico, José Alberto Ferreira, dedicado organizador e mentor desta "festa" integrada no Festival.

Importa salientar que o fio condutor deste ano propunha o tema do "mito", convidando artistas e espectadores a reflectirem sobre o lugar que ele ocupa no nosso tempo e sobre as modalidades da sua actualização e/ou sobrevivência. Dito por outras palavras, e glosando a proposta do director artístico, se na antiguidade clássica o mito cimentava a coesão da *polis*, nos dias de hoje, em que os governantes exibem a sua flagrante distância relativamente ao conceito de bem comum, que mitos são ainda possíveis? Numa realidade em constante transformação, e perante o divórcio entre a política e a cidade, é preciso questionar "mitos e mitologias que pontuam o mundo contemporâneo", mas também "mitificações e mistificações que as narrativas colectivas vão disseminando e inscrevendo em nós, revisitando mitos contemporâneos, seja numa dimensão histórica, seja estabelecendo aproximações à cultura mediática e cinematográfica dos séculos XX e XXI" (Ferreira 2011: 3). Logo, desafiando a atracção lusa pela inércia congénita, as Artes Performativas e da Terra propõem-se indagar sentidos, na dupla acepção de "significados" e "direcções".

Quanto aos "nove poderosos espectáculos, menos pautados pela palavra que pela construção de imagens fortes e deslumbrantes, explorando universos mitológicos vertidos nas linguagens e contextos da cultura contemporânea" (*Ibid.*: 6), foram trazidos por seis grupos e criadores de referência, que preencheram o seguinte



< >  
v

*Radical Changed*

*Daphne\_You must be my tree lo,*

de Maria Federica Maestri e Francesco Pititto, enc. e instalação, Maria Federica Maestri, Lenz Rifrazioni, Parma, 2008

(Valentina Barberini [Daphne]),

fol. Francesco Pititto.

calendário: *Radical Changed Daphne\_You must be my tree lo*, por Lenz Rifrazioni, no dia 7 de Julho; *T.E.L.*, por Fanny Et Alexander, dia 15 de Julho; *Con la virtù come guida e la fortuna per compagna*, por Anagoor, no dia 16 de Julho; *Let the Sunshine In (Antigone) Contest#1*, por Motus, nos dias 20 e 22 de Julho; *(a+b)3*, por Muta Imago, nos dias 22 e 23 de Julho; *Your Girl\_Cowboys\_Joseph*, por Alessandro Sciarroni\_C.C.00#, de 27 a 30 de Setembro. A *Sinais de cena* pôde assistir a cinco deles, que serão comentados a seguir<sup>5</sup>. Sobre os remanescentes, a apresentação contida no programa anunciava a criação de Muta Imago como sendo uma "estória comovente do gesto de desenhar numa parede uma sombra. Do gesto de abraçar uma sombra. Entre o teatro e o cinema" (*Ibid.*: 22), enquanto as de Alessandro Sciarrone proporcionariam "três espectáculos notáveis, marcados pela beleza e pelo poder da imagem" (*Ibid.*: 38). Aguardamos expectantes novas ocasiões para os (re)encontrarmos a todos.

### 1. Lenz Rifrazioni: *Radical Changed Daphne\_You must be my tree lo*.

A origem da companhia Lenz Rifrazioni, sediada em Parma e fundada em 1985, deve ser procurada nas inquietações daquela geração que, nos anos Setenta e Oitenta, contribuía para a actualização do teatro italiano não convencional sob a designação genérica de Teatro de Pesquisa.

Características a destacar, neste caso concreto, são a longa gestação e amplo fôlego dos projectos, com base em textos literários propriamente ditos e em textos dramáticos, de várias épocas, geografias e autores, como Shakespeare, Calderón de la Barca, Goethe, Dostoiévski, Lorca e Genet, os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, e que visavam a desconstrução dos originais para os reinventar e devolver através de uma escrita cénica baseada numa rigorosa transcrição visual. Sublinhe-se o empenhamento na formação, activada através do projecto "Pratiche di Teatro" (Práticas de Teatro), e na sensibilização, e envolvimento, de públicos especiais – constituídos por deficientes mentais –, perseguida através de iniciativas e laboratórios integrados reunidos sob a denominação de "Pratiche di Teatro Sociale" (Práticas de Teatro Social). Quanto à sua presença em Portugal, esteve ligada ao projecto *Radical Change*, que tem sido desenvolvido desde 2007 com a construção performativa em dez instalações das *Metamorfoses* de Ovídio, duas das quais foram apresentadas numa das salas do belo Palácio D. Manuel de Évora: *lo*, a mostrar a transformação daquela ninfa em novilha, amada por Zeus e por ele ocultada aos olhos e ciúmes de Hera sob o aspecto do animal; *Daphne\_You must be my tree*, a acompanhar a transformação em loureiro de outra ninfa, que pretendia

<sup>5</sup> Agradece-se a gentil colaboração das companhias e dos criadores, em especial Maria Federica Maestri e Simone Derai, pelas imagens, informações e esclarecimentos fornecidos.

<>  
v

T.E.L.,

de Luigi De Angelis  
e Chiara Lagani,  
enc. Luigi De Angelis,  
Fanny Et Alexander,  
Nápoles / Turim, 2011  
(Chiara Lagani),  
fot. Enrico Fedrigoli.



evitar o desejo de Apolo. Os resultados justificam e explicam o recurso não apenas à análise dramaturgic, mas também a uma *imagoturgia*, que procede à tradução em imagens, conjugando as duas tarefas específicas para a finalidade de criar um roteiro espectacular que equaciona os aspectos espaciais, cinéticos, plásticos, sonoros e filmicos que substituem (quase) por completo as palavras. Surpreendente e inventiva, a metamorfose de *Io*, com o corpo nu de Sandra Soncini duplamente exposto – em vídeo, por porções inspeccionadas pela objectiva da câmara, e ao vivo, por inteiro, em movimentos indicadores do total domínio de cada músculo –, em que o corpo de mulher se torna corpo de animal. A um primeiro – ou superficial – olhar, dir-se-ia que o corpo feminino se tornava carne de vaca enlatada, transitando da "exaltação do corpo místico, corpo de beleza e êxtase" (Ferreira 2011: 15), para a sua reificação, corpo físico espezinhado em carne cozida e para consumo. Em cena, as muitas latas da histórica marca "Simmenthal", pareciam indícios da passagem dum sistema defensor do mito da beleza e do desejo para um sistema defensor de produtos industriais, para consumo em larga escala e gerador da mais-valia capitalista. Trivializando a leitura analítica, e citando um velho provérbio, não no sentido consagrado pelo uso mas no seu sentido literal, poder-se-ia dizer que na antiguidade os homens tinham mais olhos (a capacidade de contemplação do belo) que barriga (a necessidade de ingurgitar / acumular matéria), enquanto na contemporaneidade têm mais barriga que olhos. Prosseguindo nesta óptica, emblemática seria também a parte em que a *performer* primeiro se ajoelhava, e a seguir se deitava, no chão, por cima de um "leito" de carne pré-confeccionada, acabando por lambe os dedos e as mãos, numa acção autofágica alusiva à tendência das sociedades actuais, capazes de se devorarem a si próprias. Marcante, a projecção da imagem final, com o rosto da mulher coberto pela gelatina alimentar que, a nível referencial, reenviava para as possíveis lágrimas de desespero cristalizadas,

resultantes da posse consumada por violação. As palavras, reduzidas à sua existência isolada e gráfica, projectadas no vídeo, sugeriam tópicos da leitura dramaturgic e núcleos de condensação semântica. Para demonstração da subjectividade do olhar, caso fosse necessário, refira-se que esta interpretação redutora contraria as intenções, mais plásticas e artísticas, que nada têm a ver com a *pop art* americana, dos criadores Maria Federica Maestri e Francesco Pititto, hábeis tecedores de diálogos entre tradição e contemporaneidade: a imagem inicial, com a *performer* dando as costas ao público, é uma citação directa duma pintura de Correggio inspirada no mito de *Io*, e que encontrou na beleza renascentista de Sandra Soncini um perfeito complemento; não havia desgaste nem banalização do mito na matéria, mas antes o oposto, ou seja, a vontade de transformar o quotidiano elevando-o, exaltando e enobrecendo a matéria, reconduzindo-a à sua dimensão mítica, devolvendo-lhe uma identidade perdida; a gelatina das imagens finais era já carne madura que, ressequida pela perda do sangue (e do sangue menstrual), voltava à sua essência, etérea e vibrante. Os artistas vêem mais longe, mais alto e mais fundo do que o olhar comum. Eles conhecem outras gramáticas para preservar e reescrever os mitos, estabelecendo novas relações semânticas entre signos e significados, reconvertendo o quotidiano mais banal em poesia insuspeitável. Igual força imagética animava *Daphne*, que surgiu no acto de fuga do deus Apolo, vistosa, com peruca loira e botas de cano alto, lembrando uma boneca triste, mais jovem Lolita do que corpo virginal, enquanto o vídeo anunciava a futura árvore, mostrando as sementes da qual germinaria: dois amendoins enfiados no nariz, lembrando uns olhos felinos de pálpebras fechadas ou uns globos apagados numa vaga caveira, mas também, e sobretudo, elementos de oclusão, e prenúncio da futura dispensa, do aparato respiratório. Mais tarde, depois de extraídos duma mala pequenos paralelepípedos de madeira, Valentina Barbarini procederá à sua colocação por entre





&lt;

*T.E.L.*,

de Luigi De Angelis  
e Chiara Lagani,  
enc. Luigi De Angelis,  
Fanny & Alexander,  
Santarcangelo di  
Romagna, 2011  
(Marco Cavalcoli),  
fot. Enrico Fedrigoli.

os dedos das mãos, sugerindo os ramos, e retiraria a peruca, revelando a cabeça rapada, subtraindo um traço de feminilidade associada ao corpo enquanto objecto de desejo, para criar o futuro tronco de árvore, a partir da uniformidade com o tronco de ninfa, renunciando à antiga estrutura física. O processo de abandono do velho invólucro e a integração do novo continuava com várias outras acções: descalçar as botas, calçar socas e vestir, por cima destas, um par de meias da cor da pele, incorporando deste modo as socas, que talvez se tornassem raízes na sua fase inicial, ou, na intenção dos criadores, eram já uma insinuação da casca do vegetal. Só então era verbalizado o medo do amor (na origem, a rejeição com que Eros castigava a soberba de Apolo), pelo pedido de auxílio que a ninfa dirigia ao pai, gritando para um microfone. E a mudança acontecia, concretizada por uma silhueta repleta de pedacinhos de madeira, moldada a partir das especificidades do corpo da *performer*, por ela carregada, depois arrumada e largada por cima de um cubo, também de madeira, juntamente com as botas. No vídeo, entretanto, o vermelho do sangue tornava-se no verde da seiva. O fundo sonoro antes estridente fazia-se harmonioso. Daphne, como antes lo e seguindo um percurso paralelo, já estava desencarnada. Do novo *status* de árvore bissexuada, o louro, havia indicação pelo corpo andrógino, feminino (pela presenças dos pequenos seios) e masculino (criado enfiando a camisola nos *collants* à altura do púbis, simulando o volume dum falo) ao mesmo tempo. Os gestos rígidos podiam finalmente soltar-se e fazer-se dança, numa expressão de quase felicidade, derivada da germinação em flores, materializada e transmitida no vídeo pela reprodução destas a partir daquele bocado de madeira onde tinham sido pousados os amendoins. Mais uma vez, o quotidiano fazia-se poema. Em *Io e Dphne* há um último aspecto comum que importa assinalar: a ausência dos deuses, co-protagonistas dos mitos, exilados da cena. Permanecia, na tradução inter-semiótica, o mistério das obras e das suas transmutações alquímicas.

## 2. Fanny & Alexander: T.E.L.

Fanny & Alexander, companhia sediada em Ravenna e fundada em 1992, estreou-se em Portugal na edição de 2010 da Escrita na Paisagem, e tem vindo a afirmar-se como refinada inventora de dispositivos cénicos, narrativos, plásticos e sonoros de extraordinária eficácia e originalidade, de que há eloquente testemunho no livro bilingue *O/Z. Atlante di un viaggio / Atlas of a theatre journey* (2010), intrigante diário de bordo de uma viagem em dez etapas, ou seja em dez espectáculos, inspirados no imaginário de Lyman Frank Baum. Dos espectáculos ao livro, da experiência efémera à fixação que a capta, outras viagens na viagem: pela articulação da linguagem enquanto texto, de verbal a escrito, e enquanto imagem, primeiro ao vivo e a seguir em *flashes* fotográficos; pelos roteiros dos colaboradores e das respectivas sensibilidades que, ao mesmo tempo que guiam os leitores na viagem observada, instigam-nos a enveredar por outras lógicas, a partir dos olhares e das pistas esboçadas e deixadas em suspenso ou traçadas pelos observadores. A este respeito, veja-se também o rico reservatório informativo e iconográfico disponível no sítio internet <[www.fannyalexander.org/](http://www.fannyalexander.org/)>. Quanto ao espectáculo trazido a Évora este ano, *T.E.L.*, foi apresentado naquela pequena jóia da arquitectura neoclássica oitocentista que é o Teatro Garcia de Resende, com a sua sala à italiana de início ocultada aos espectadores, convidados a tomarem lugar no palco, o mínimo que se poderá dizer é que foi desafiante. "Palco" no palco, de início, um espaço quadrado delimitado por marcas brancas no chão e tendo como parede do fundo, provisória, o pano de boca fechado no proscénio. As cadeiras do público estavam colocadas à volta, nos três lados remanescentes, para que, catapultado na área de actuação tradicionalmente reservada ao actor, ele saísse da sua posição passiva, estimulando-se uma recepção mais activa, ou uma percepção mais afinada, através da proximidade com a equipa técnica, e com os

&lt;&gt;

v

*Con la virtù come guida e  
la fortuna per compagna,*

de Simone Derai,

Moreno Callegari

e Marco Menegoni,

enc. Simone Derai,

Anagoor, Igreja de S.

Vicente, Évora, 2011

(< > Anna Branagnolo;

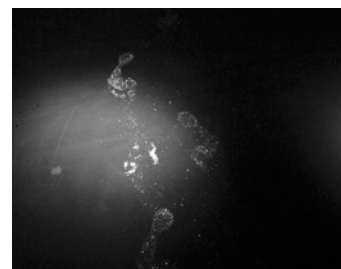
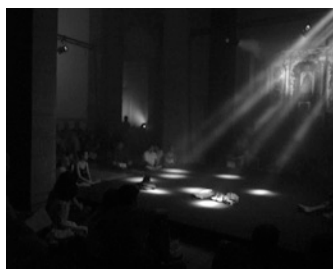
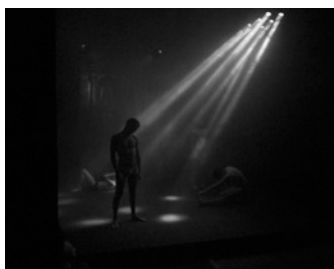
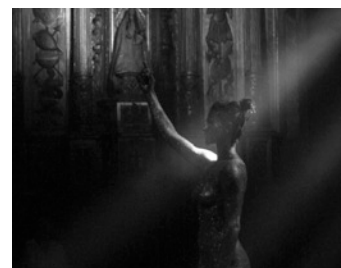
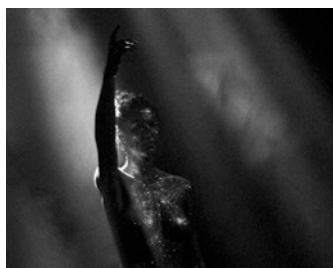
Pierantonio Bragagnolo,

Roberto Berti,

Moreno Callegari

e Marco Menegoni),

fot. Bohdan Holomicek.



inusitados efeitos sonoros e rítmicos criados, bem como com os *performers*, que acompanhavam e interpretavam as músicas com extrema precisão. No centro ao fundo, uma mesa; na mesma linha horizontal, nas extremidades esquerda e direita, dois grandes altifalantes; nas linhas diagonais, a partir do centro da mesa, mais à frente, dois outros altifalantes. Primeiro surgiu Chiara Lagani – de traje elegante e comprido, padrão mimético, de auscultadores e microfone na cabeça –, que se posicionou por trás da mesa, e fazia deslizar a mão no tampo electrónico, produzindo sons que tanto poderiam ser de ondas, como de comboio em andamento; depois de uma breve interrupção, recomeçava o movimento em sentido contrário, aumentando a velocidade até atingir uma velocidade de cruzeiro. A viagem começou. Os reflectores incidiam na artista, que primeiro bebeu e depois, ao pousar o copo, provocou um som semelhante a uma explosão, repetindo o efeito várias vezes, o que causava ansiedade e corrida acelerada, assim dificultando o caminho. Acabada a corrida, abria-se o pano de boca, deixando a sala à vista. A *performer* colocava-se aquém da mesa, no meio do palco, dava início a movimentos como de aquecimento, e depois dançava, ao som de ritmos ofegantes, uma partitura de ordens, de tom imperioso e militarizantes, dadas por uma voz emitida (supunha-se) por uma silhueta humana visível num dos camarotes mais centrais da primeira ordem: ele, general, manipulador ou eminência parda; ela, instrumento, marioneta ou bode expiatório. Os movimentos continuavam mesmo quando a voz se calava, lembrando Charlie Chaplin em *Tempos modernos*, que em casa repetia os gestos mecânicos da cadeia de produção. Até o frenesim abrandar, parar, ela voltar atrás da mesa, dar-se a troca dos papéis, com ela a mandar e ele (supunha-se) a obedecer, ou retornar aos papéis anteriores, ela a procurar algo ou alguém na plateia, para voltar ao palco e recomeçar a gesticular freneticamente, soltando mais fios narrativos e sugestões evocadoras de uma guerra e de uma conspiração, um rejubilar vitorioso e uma cidade libertada, o grotesco do orador de turno, a recomendação de desconfiar dos sonhos e dos sonhadores, a música electrónica em crescendo, sincronizada com – ou a orquestrar a – coreografia gestual, até se encerrar a primeira parte. Depois do intervalo, com o pano de boca

fechado, surgiu Marco Cavalcoli, que também vestia um figurino mimético e repetia a sequência de gestos, movimentos, ordens e execução das ordens, permutas, vigilâncias e assim por diante, reiterando a sugestão de presumíveis cenários e estratégias de guerras, controles, oposições, libertações (?). Que expressão atroz, “cenários de guerra”: a guerra cada vez mais entendida como espectáculo do poder, indiferente ao facto de que os mortos, no fim, não se levantam... Mas quem é “o outro”? Não somos todos “outros”, aos olhos dos outros? E porquê quem manda esquece que também é, por sua vez, “o outro”? Se pudéssemos fazer o deserto na mente, para pensar... Se os poderes instituídos não desconfiassem dos sonhadores, porque podem recitar... Se vissemos todos, com olhos de ver, o horror da cena final, depois de o *performer* ter saído, quando duas crianças, duplicando nos figurinos a imagem dos adultos que os precederam, brincavam com os carrinhos, ambulâncias e helicópteros de guerra, reproduzindo os criminosos e macabros “jogos” dos governantes chamados a decidir e responder pelos destinos colectivos... Talvez tivéssemos outro mundo que não este. Talvez pudéssemos continuar a sonhar.

### 3. Anagoor: *Con la virtù come guida e la fortuna per compagna.*

Criada em 2000, a companhia véneta Anagoor tem uma formação ecléctica, cujo leque de interesses abrange áreas de conhecimento tão específicas e especializadas como, por exemplo, a filologia clássica e a musicologia, a história da arte, das artes decorativas e das artes visuais, experimentando sínteses produtivas com as artes plásticas, cénicas e performativas, criando ambientes sugestivos, sonoridades encantatórias, imagens de exigente depuração estética, quadros vivos portadores de memórias ancestrais. Neste sentido, a nave central da Igreja de São Vicente de Évora, espaço que acolheu *Con la virtù come guida e la fortuna per compagna*, foi o lugar ideal para tornar o espectáculo, uma *performance site specific* de curta duração mas de grande intensidade, numa cerimónia em que as reminiscências míticas e rituais, sagradas e profanas, litúrgicas e performativas, encontravam felizes ressonâncias e amplificavam as simbologias nelas inscritas. Os espectadores eram recebidos ao som martelante de um



&lt;&gt;

Let the Sunshine in  
(Antigone) contest #1,  
conceito e enc.

Enrico Casagrande  
e Daniela Nicolò, Motus,  
Officine per le Grandi  
Riparazioni, Torino, 2009  
(< Benno Steinegger;  
> Silvia Calderoni),  
fot. Marcello Como.

tambor e, na escuridão, cortavam o fumo brumoso e espesso dos óleos essenciais para poderem escolher o seu lugar. Quando o tambor parou, vozes melodiosas entoaram ao vivo um canto, e a voz *off* de um narrador aludia a um tempo sem tempo (antes da queda no pecado original ou da alienação no sistema produtivo...), em que "passear na terra era um prazer", citação do filme *The Baby of Macon* de Peter Greenaway. Tratava-se da paráfrase performativa dos momentos antecedentes e consecutivos à vestição do menino da película<sup>6</sup>. Os intérpretes traziam as suas próprias vestes, não de ouro, mas tão só um suéter, calças de ganga e ténis. Um estrado demarcava o limite de actuação dos *performers*, que, pousadas as roupas e em trajas menores, faziam o seu aquecimento, com exercícios de alongamento, descontração e concentração, encerrando esta fase preparatória com abluções purificadoras, utilizando com parcimónia a água guardada em recipientes de vidro e um pano branco, para depois se vestirem, as camisolas com capuz sugerindo monges modernos e laicos, ou simplesmente os adolescentes de hoje, ainda e sempre à procura de identidade enquanto tentam esconder as suas inseguranças. Terão sido as virtudes louvadas no filme – humildade, castidade, prudência, piedade, força e pobreza –, por sinal, ou paradoxo, comparadas a acessórios preciosos mas desvalorizadas pela quantificação do preço, transferidas nos figurinos dos jovens, ou antes numa mulher, que entrava no espaço cénico com o corpo inteiramente coberto de maquilhagem dourada? Ou terá sido o antigo Bezerro de Oiro pagão reconvertido em sacerdotisa e guia, talvez a Virtude do título, enquanto conceito em sentido lato, que todas as virtudes abrigaria, portadora também da Fortuna que protegeria os peregrinos que a ela se consagrassem? Como precisou o encenador, Simone Deraï, o canto, *a cappella*, dispensou a amplificação devido à acústica perfeita do espaço; quanto ao tema central, estava "composto segundo o sistema gregoriano de escrita musical a partir dos próprios gestos da dança [que seguiria], mas misturada com temas da tradição musical veneziana do período bizantino ao período renascentista" (Deraï 2011, tradução minha). O canto, ainda, acompanharia, ou estabeleceria, os ritmos e intensidades dos movimentos dos *performers*, juntamente com as orientações da deusa / guia, participando todos

num momento de comunhão / dança ritual, feita por officiantes a lembrar dervixes, com movimentos próximos do *tai chi*, em perfeita sincronia, antes lenta, depois em progressiva aceleração, como as respirações, que se sobrepunham ao canto, em crescendo até atingir o cume, e depois em desaceleração, com os corpos oscilantes, metrónomos humanos que não perdiam o seu centro, até pararem. Terminada a função, os officiantes regressariam para as trevas de que saíram. A mulher dourada, no meio do espaço de representação e de braço direito erguido, apontaria para o céu e desapareceria. As cantoras retirariam os objectos utilizados, recipientes e toalhas, e afastar-se-iam. Sobrariam as luzes e o fumo brumoso, o silêncio e a força da matéria, a densidade dos sincretismos culturais e artísticos vivenciados, o rasto de transcendência deixado pela fisicalidade, o eco dos gestos e emoções, as memórias de épocas passadas e presentes, de terras distantes e familiares, pairando na atmosfera. *Com la virtù come guida e la fortuna per compagna* é uma das seis partes que compõem um projecto mais amplo, *Fortuny*, que celebra, reinventa e desmistifica uma cidade que, no seu apogeu, contém os sinais do declínio: no século XVII, ao realizar a *Punta della dogana a mare*, Veneza representa-se a si própria como um grande navio de proa virada para as águas e encimada por "um ídolo em precário equilíbrio por cima de um globo de ouro, uma deusa apoiada num só pé e estendida para o mar (...) a Fortuna. Veneza está assim votada à sua potência para invocar ventos propícios numa época em que já está sensível à sua decadência" (Anagoor 2011, t.m.). Amplia-se então a rede de significados: sem o sabermos, mas de algum modo pressentindo sentidos indefiníveis, a nave da igreja de São Vicente foi, também e ainda, por uma noite, um navio veneziano guiado pela deusa Fortuna, largando no ar o pó dourado do fausto, porém brilhando como as estrelas, que continuam a luzir depois de terem desaparecido. E, sem conseguir ensombrar essa beleza fugidia, para norteio e precaução dos navegantes, o impalpável nevoeiro carregaria as promessas de tempestades em provir, anunciadas por aquele dedo indicador esticado em direcção ao céu. Recomenda-se uma visita ao sítio internet da companhia – <[www.anagoor.com](http://www.anagoor.com)> –, onde poderá aceder-se a documentos expressivos de um percurso original.

<sup>6</sup> Cf. o sítio internet:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=E8UfggSVuvw>> (data de acesso: 17 de Outubro de 2011).



^

&lt;&gt;

*Let the Sunshine in*  
*(Antigone) contest #1,*  
 conceito e enc.  
 Enrico Casagrande  
 e Daniela Nicolò, Motus,  
 Officine per le Grandi  
 Riparazioni, Torino, 2009  
 (Silvia Calderoni),  
 fot. Marcello Como.



#### 4. Motus: *Let the Sunshine in (Antigone) contest #1.*

Tanto Anagoor empurrava para a beleza e equilíbrio, quanto Motus atirava para a desolação e o desamparo. Não há nenhum juízo de valor nesta afirmação: trata-se duma simples constatação. Coerente com o seu percurso e opções estéticas, a companhia Motus (ex-Opere dell'Ingegno), criada em 1991 e sediada em Rimini, para além da *performance* dedica-se à produção de vídeo e instalações, experimentando constantes contaminações artísticas, resgatando do abandono espaços não convencionais, reinterpretando de modo subversivo textos e autores clássicos e/ou contemporâneos ilustres, mas também poetas, pensadores e cineastas, com os respectivos imaginários, e ainda misturando os elementos que compõem as suas intervenções performativas numa perspectiva pós-moderna, em que o fragmento, a apropriação de várias linguagens e modalidades de representação encontram a sua razão de ser, numa espécie de celebração, sem nenhuma pompa nem circunstância, da capacidade de resistência e sobrevivência das artes, apesar da despromoção e massificação da cultura, e dos homens, e apesar também da precariedade e deterioração do quotidiano. Perante a falência das democracias aparentes que nos governam, na degradação das vidas

que somos condenados a arrastar, neste tempo desnordeado e desprovido de referências colectivas, a Winnie beckettiana esforçar-se-ia por viver já não dias, mas apenas raros instantes felizes, duma felicidade outra, resto entre restos. Vestígio duma tradição há muito sepultada, este espectáculo é o primeiro duma trilogia, trágica e actualizada, do mito como veículo residual para a interpelação do presente. Da *Antigona* sofocleana não restavam senão farrapos de texto e apontamentos dramaturgicos; no lugar do Teatro de Dionísio da antiga Atenas, o inóspito Rossio de São Brás em Évora; em vez da cidade em peso para comungar do mito, uma infima minoria de espectadores, um coro modesto e mudo, dela representativa e disposta no meio do campo em terra batida, erguendo uma barreira que separava os dois actores, ora figurando-se a si mesmos, ora desdobrando-se em *Antígona / Isménia* e *Polinices / Etéocles*. Biblicamente: nas nuvens de pó levantadas pelo vento, acabávamos por ser pó, no meio do pó. O sentimento de deriva perpassou todos os momentos do espectáculo, inclusive na reevocação do musical *Hair* (1967), um dos mitos da contracultura *hippie* dos anos Sessenta, mas em que o seu hino pacifista, *Let the Sunshine in [Deixem o sol brilhar]*, apelo inserido no título e cantado aos berros, denunciava mais um



naufrágio da esperança num mundo melhor e dos laços fraternais numa humanidade esvaziada do humano. Filosófica e antropológicamente, a cultura e a epopeia do homem que deixa o seu estado animal começariam pela tomada de consciência da morte, que passou a ser ritualizada para fins de domesticação. Ora, nas sociedades actuais a morte é uma realidade interdita, submetida a processos de constante negação: a sociedade de consumo promove e idealiza o culto da beleza, riqueza e juventude, ocultando os seus opostos, desvalorizando e desprezando as vidas verdadeiras e os seus sentidos, pelo que a exploração e as guerras – praticadas para assegurar a afirmação daquelas mentiras – não passam de males menores e necessários. A incapacidade, ou impossibilidade, de esta nova Antígona comunicar com os seus irmãos, reflecte então o exílio da palavra, da ética e dos valores humanistas, que orientavam os seres e os poderes instituídos. Quantas "balas perdidas" acabam na carne dos inocentes, como aconteceu ao jovem Alexis Grigoropoulos, a quem esta *performance* foi dedicada, trazendo à cena a evocação do polícia que o matou, para defender o poder, esquecido do seu dever de proteger as pessoas? Quem nos defende de quem já não nos defende, sejam eles eleitos, paladinos a soldo dos eleitos ou eleitores esperançosos de beneficiar nem que seja das migalhas dos privilégios daqueles? Como travar a sua arrogância, os seus sentimentos de onnipotência e a sua certeza de impunidade? E como transformar, hoje, o dissentimento e a indignação em acção sem desistir? Como passar de Sófocles a Brecht? Nem que seja por intermédio de dois actores representando-se a si próprios, mas também numa Antígona que continua a transgredir a lei para honrar a fé, a obedecer aos laços de sangue naturais e a desrespeitar as leis do estado de que discorde, e um Polínicês que na nudez em cena reencontra a sua casa, um *eu* sem superestruturas nem disfarces. Nem que ao pedir ajuda a um público anquilosado no seu papel de espectador (no seu

sentido literal: aquele que observa, mas não se mexe), este fique imóvel, ainda expectante, apesar de ter sido objecto da fantasia da *performer*, que desejaria disparar sobre ele, para ver se entende que haverá um dia em que não será o outro a morrer. Talvez um dia siga o exemplo de Benno (Steinegger) e Sílvia (Calderoni), queime as bandeiras e os seus limites, transforme o microfone a arder em archote, para ter um sucedâneo do sol a resplandecer, e à pergunta "qual é o sentido disto tudo?", baste a afirmação "sono Antígona e vaffanculo" ["sou Antígona e vai levar no cu" t.m.]. Em consonância com o intuito expresso por Enrico Casagrande: "não considerar aquilo que fazemos como um trabalho, mas como a vida" (*apud* Fratus 2002: 172, t.m.), Motus trouxe uma leitura desapiedada da insignificância e impotência cada vez maiores das nossas existências. Vale a pena visitar o seu sítio oficial – <[www.motusonline.com](http://www.motusonline.com)> – com concepção, aspecto gráfico e fundo sonoro inesperados.

### Referências bibliográficas

- AA.VV. (2004), "Os teatros que vêm da Itália" [Número especial], *Artistas Unidos: Revista*, dir. Jorge Silva Melo, Lisboa, Livros Cotovia, n.º 11, Julho.
- ALMEIDA, Maria João (2007), *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Temas Portugueses.
- ANAGOOR (2011), *Com la virtù come guida e la fortuna per compagna*, apresentação do espectáculo, texto policopiado.
- DERAI, Simone (2011), correspondência electrónica, 17 de Outubro.
- FANNY&ALEXANDER (2010), *Q/Z. Atlante di un viaggio / Atlas of a theatre journey*, Milano, Ubulibri, I libri quadrati.
- FERREIRA, José Alberto (2004), *Estudos sobre Gil Vicente e a cultura teatral de Quinhentos*, Coimbra, Angelus Novus, Estudos.
- (org.) (2011), *Escrita na paisagem. Festival de performance e artes da terra – 2011*, Jornal, Festival Escrita na paisagem.
- FRATUS, Tiziano (a cura di) (2002), *Lo spazio aperto. Il teatro ad uso delle nuove generazioni*, Roma, Editoria Et Spettacolo.

### Sítios internet

- <[www.anagoor.com](http://www.anagoor.com)>
- <[www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm](http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm)>
- <[www.escritanapaisagem.net](http://www.escritanapaisagem.net)>
- <[www.fannyalexander.org/](http://www.fannyalexander.org/)>
- <[www.fmsoare.pt](http://www.fmsoare.pt)>
- <[www.lenzrifrazioni.it/](http://www.lenzrifrazioni.it/)>
- <[www.motusonline.com](http://www.motusonline.com)>
- <[www.youtube.com/watch?v=E8UfggsVuvw](http://www.youtube.com/watch?v=E8UfggsVuvw)>

&lt; &gt;

v

*Let the Sunshine in*  
(*Antigone*) contest #1,  
conceito e enc.  
Enrico Casagrande e  
Daniela Nicolò,  
Motus, Officine per le  
Grandi Riparazioni, Torino,  
2009

(< >Benno Steinegger;  
v Sílvia Calderoni  
e Benno Steinegger),  
fot. END&DNA.

>  
*Frágil*,  
 enc. João Paulo Seara  
 Cardoso,  
 Teatro de Marionetas do  
 Porto, 2011  
 (Sara Henriques),  
 fot. Susana Neves.



# Da fragilidade dos objectos e dos seres segundo João Paulo Seara Cardoso

Christine Zurbach

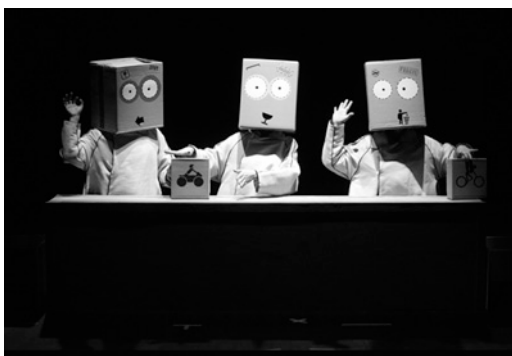
*Título: Frágil. Encenação e cenografia:* João Paulo Seara Cardoso e colectivo. *Marionetas e objectos cénicos:* Rui Pedro Rodrigues. *Figurinos:* Pedro Ribeiro. *Sonoplastia:* Miguel Reis. *Coordenação de movimento:* Isabel Barros. *Desenho de luz:* Roy Peter. *Animação vídeo:* Grifu. *Produção:* Sofia Carvalho. *Interpretação:* Rui Queirós de Matos, Sara Henriques, Sérgio Rolo. *Co-produção:* Teatro de Marionetas do Porto & Artemrede. *Fotografia:* Susana Neves. *Local e data de estreia:* Balleateatro Auditório, Porto; 13 de Janeiro de 2011.

Último espectáculo encenado por João Paulo Seara Cardoso (1956-2010) com a companhia do Teatro de Marionetas do Porto que criou em 1988, concluído já depois do seu falecimento pelos actores da companhia, *Frágil* é apresentado no sítio da companhia como uma peça para crianças, no sentido pleno que JPSC soube dar a tal classificação numa época que promove o teatro de marionetas como espaço por excelência para a imaginação, a criatividade e o prazer lúdico associado ao requinte estético. Na verdade, no trabalho de JPSC, as classificações etárias revelam-se desnecessárias como o prova o acolhimento entusiasta e comovido que mereceu por parte do público da Bienal Internacional de Marionetas de Évora de 2011. Sendo um espectáculo concebido nos moldes contemporâneos do teatro de marionetas, surpreende pela versatilidade dos meios e das linguagens de que é composto: no centro reina a marioneta/objecto material, com a aparência do objecto tradicional desta forma de teatro como todos a conhecemos: uma figura manipulada (quase antropomórfica se não fosse a sua cabeça em formato quadrado de caixote de papelão com dois olhos pintados), com um corpo, braços e pernas. Para lhe dar

vida, o espectáculo recorre a um espaço abstracto, concebido como uma área para o jogo teatral, sem preocupação realista ou sequer simbólica, e a três actores que com ele contracenam numa relação em que manipulado e manipulador se confundem para o nosso (e seu) grande prazer.

Para o público que JPSC soube fidelizar, é nesse confronto com os actores que a manipulam (o que a distingue da marioneta tradicional ou clássica) que a marioneta, tal como a concebeu na sua escrita artística e como surge agora em *Frágil*, representa o modo específico de inscrição do espectáculo na estética e na dramaturgia contemporânea deste tipo de teatro. Entende-se aqui a dramaturgia no uso corrente do termo no teatro, como trabalho hermenêutico, de elaboração do sentido que o espectáculo oferece à inteligência e à sensibilidade do espectador. Nas orientações da companhia de Teatro de Marionetas do Porto domina uma concepção não convencional da marioneta, entendida "no limite (como) objectos cinéticos"<sup>1</sup>, dando prioridade a um teatro poético e imagético que se relaciona com a dança, as artes visuais, a música e o vídeo, em articulação com um texto cujo peso

<sup>1</sup> Consultar a apresentação do perfil do Teatro de Marionetas do Porto no [www.marionetasdoporto.pt](http://www.marionetasdoporto.pt)



e presença são variáveis, umas vezes escolhido no repertório dos autores clássicos ou contemporâneos mais conceituados, como António José da Silva, Shakespeare ou Beckett, e outras vezes criado com materiais diversos. Aqui, no espectáculo *Frágil*, o texto é praticamente inexistente, deixando a quase totalidade do espaço sonoro a sons vocais, com palavras nem sempre proferidas com nitidez, que criam, numa prazenteira cumplicidade lúdica, um tecido multifacetado, elaborado com a ajuda dos sons musicais. A banda sonora é composta por um arranjo entre temas musicais que servem as várias sequências do espectáculo, em que a tonalidade dominante é festiva e alegre. Juntos compõem uma paisagem sonora com uma presença constante ao longo do espectáculo, quebrada por breves intervalos de silêncio. Desse modo de lidar com os sons, os ruídos (uma campainha de bicicleta abre a primeira cena, ainda no escuro, juntamente com a luz do farol dessa bicicleta em movimento), resulta uma maior intensidade da pequena narrativa final, evocada suavemente pela actriz, uma história de amor que se desenrolou nas margens de um lago, há muito tempo, enquanto a mesma bicicleta volta a aparecer, mas assumindo agora uma outra narrativa: no início, era um instrumento de trabalho, para transporte de caixas e caixotes, e no final, é o cúmplice para seguir um caminho a dois, numa viagem feliz.

Nesse sentido, promovendo emoções simples e ao mesmo tempo profundas, que levam qualquer um a interrogar o sentido da existência, o espectáculo *Frágil* é portador dos valores éticos, filosóficos e estéticos que sustentam toda a belíssima obra que JPSC nos deixou. Criador ímpar no panorama da marioneta contemporânea em Portugal e de projecção internacional, aprendeu com o Teatro Dom Roberto da barraca de feira como se podia manter viva uma tradição portuguesa que resistia ao desaparecimento, e soube confrontar-se com o desafio lançado ao teatro de marionetas por outros artistas em prol da sua renovação nos anos 1970-80.<sup>2</sup>

Fê-lo nos locais certos como o era e continua hoje a ser o Instituto Internacional do Teatro de Marionetas de Charleville-Mézières, e no momento certo: despida do seu estatuto de parente pobre e por vezes envergonhado, a marioneta tinha finalmente acesso ao mundo do teatro, ele próprio atravessado por uma imparável revolução artística. Abraçou-a com a serenidade de quem sabia que já era uma referência para as vanguardas desde o início do século e para os nomes maiores entre os artistas da nossa contemporaneidade como Kantor.

A criação de *Frágil* foi antecedida por longos anos de um trabalho artístico concebido como um percurso de pesquisa constante em torno das potencialidades inesgotáveis da marioneta em que as encenações se sucederam, algumas recorrendo a textos do repertório, outras com recursos tecnológicos por vezes sofisticados. Para compor *Frágil*, o encenador recorreu em três momentos do espectáculo a animações com vídeo que, pelo seu carácter virtual, aproximam o espectador de algo sonhado ou apenas imaginado, completando a narrativa das viagens empreendidas pelas marionetas e pelas pessoas, entre saltos e corridas num tapete rolante, uma via de cintura ladeada por candeeiros e casas e uma paisagem à beira mar, com uma casa de férias. As imagens evocam emoções simples que para todos podem também ser recordações de algo já vivido, da busca ou da procura de alguém ou de um lugar. Mas nessa caminhada criativa, a marioneta e o actor estiveram juntos, num confronto em torno de uma pergunta que também poderá ser uma dúvida sem resposta que nos lançam os seres ditos inanimados, objectos ou matérias, a nós, seres ditos vivos: qual será a *vraie vie*, entre aquela que designamos por "realidade" e aquela que criamos com a nossa imaginação? Como responder ao certo?

Depois da cena inicial que nos dá a conhecer três operários de um armazém, vestidos com um fato-macaco amarelo, que tentam resolver o problema do transporte de encomendas metidas em caixotes etiquetados "Frágil" que deveriam ser empilhados numa bicicleta endiabrada, mas que não param de cair, da última e única caixa chegada ao destino, misteriosamente sairá um som (reclamação ou chamada de socorro?). Aberto o caixote com muita cautela, descobre-se uma marioneta, vestida como os operários como uma réplica em ponto pequeno do mundo dos seres vivos, e com uma caixa no lugar da cabeça, que vai arrastá-los para um divertido jogo com pulos no ar, de caixote em caixote, acabando num banho de esferovite antes de ser repentinamente reintegrada no mundo dos objectos e fechada no caixote que, como para ela, numa duplicação de imagens, passou a ser a cabeça

&lt; &gt;

v

*Frágil*,enc. João Paulo Seara  
Cardoso,Teatro de Marionetas do  
Porto, 2011

(&lt; Sérgio Rolo

e Sara Henriques;

&gt; Sérgio Rolo,

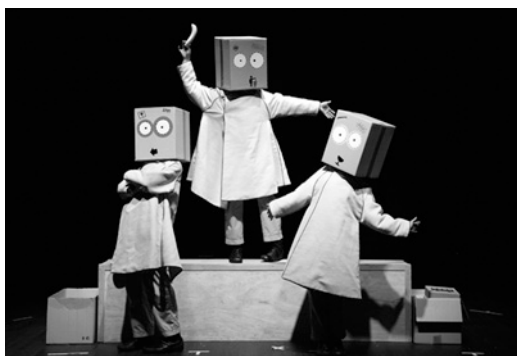
Sara Henriques

e Rui Queirós de Matos;

v Sara Henriques),

fot. Susana Neves.

<sup>2</sup> João Paulo Seara Cardoso, "As Marionetas estão na vanguarda das Artes Cénicas", entrevista por Valdemar Cruz, in *Catálogo da exposição, Museu da Marioneta de Lisboa*, 2001. Consultar site [www.marionetasdoporto.pt](http://www.marionetasdoporto.pt)



^

&lt;&gt;

*Fragil*,enc. João Paulo Seara  
Cardoso,Teatro de Marionetas do  
Porto, 2011

(^ Sara Henriques;

&lt; Rui Queirós de Matos,

Sérgio Rolo,

Sara Henriques;

&gt; Sérgio Rolo,

Sara Henriques

e Rui Queirós de Matos),

fot. Susana Neves.

de um dos marionetistas. Se nesse quadro é o objecto que estimula o jogo dos actores-marionetistas, invertendo a relação convencional entre seres vivos e objectos inanimados, no momento seguinte são os corpos dos actores que surgem como marionetas de um teatro de sombras por trás dos três biombos que delimitam espaços diversos ao longo do espectáculo de acordo com as cenas. Dois espanadores coloridos surgem inesperadamente, num simulacro de teatro de fantoches por cima do biombo, e noutra sequência, os braços e as pernas da actriz são manipulados como se ela fosse um objecto, do mesmo modo que toda uma curta cena evoca a linguagem gestual em que o corpo se torna capaz de escrever palavras.

É sobre um assunto tão antigo quanto o é a arte do teatro (não é disto que Aristóteles nos fala?), deste modo de fazer de conta sem mentir, que o espectáculo *Fragil* de JPSC interpela o espectador, por intermédio das imagens da vida que enquanto seres vivos emprestamos/damos às marionetas. Tirando-o do seu sossego de modo humorístico e enternecido, o encenador de *Fragil* propõe simplesmente ao espectador que um caixote de papelão que não passa de matéria inerte, útil para resolver questões práticas do nosso quotidiano, possa ser mais do que um

objecto manipulado e sugere também que um actor atarefado, a braços com a agitação própria do seu trabalho em cena, seja algo mais do que uma pessoa habilitada (e habilidosa) que move objectos e que se mova, também ele, dentro da lógica do mundo e da linguagem dos objectos.

E é à marioneta que compete o papel privilegiado de discursar lúdica e artisticamente sobre tudo isto, arrastando com ela os actores. No texto de apresentação do espectáculo, somos avisados de que "Uma coisa às vezes não é aquilo que ela é. Às vezes as coisas gostam de ser outras coisas, por exemplo de serem como as pessoas. Gostam de se mexer, de rir, de gostar e de não gostar." E como estamos no teatro, lugar onde ainda se podem contar histórias, *Fragil* confirma que "As pessoas/coisas e as coisas/pessoas servem para contar histórias (seguindo as) regras da imaginação!"<sup>3</sup>. Fiel ao seu projecto, o artista João Paulo Seara Cardoso não podia deixar uma mensagem mais coerente: os seres e os objectos são semelhantes. Na sua fragilidade, que os torna percíveis, mas também na sua capacidade imensamente criativa de refazerem juntos o mundo em que juntos habitamos.

<sup>3</sup> O texto é reproduzido a partir do site [www.marionetasdoporto.pt](http://www.marionetasdoporto.pt)





&lt;

*Ela*,  
de Jean Genet,  
enc. Luís Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia,  
2011  
(Luís Lima Barreto,  
Luís Miguel Cintra  
e Ricardo Aibéo),  
fot. Luís Santos.

# Da nossa necessidade de imagens

Emília Costa

*Titulo: Ela* (1955). *Autor: Jean Genet. Tradução e encenação: Luís Miguel Cintra. Cenário e figurinos: Cristina Reis. Desenho de luz: Daniel Worm d'Assumpção. Assistente de encenação e Contra-regra: Manuel Romano. Montagem e operação de luz e som: Rui Seabra. Assistente de produção: Tânia Trigueiros. Interpretação: Dinis Gomes, Luís Lima Barreto, Luís Miguel Cintra, Ricardo Aibéo e Manuel Romano. Produção: Teatro da Cornucópia. Local e data de estreia: Teatro do Bairro Alto, Lisboa, 16 de Junho de 2011.*

*O inferno, são os outros*

Jean-Paul Sartre (2010: 93, tradução minha)

*Ela*, peça póstuma de um acto e pouco conhecida de Jean Genet, monstro sagrado da dramaturgia da segunda metade do Séc. XX, foi a opção de Luís Miguel Cintra, no início da segunda década do Séc. XXI, nesta visitação do Teatro da Cornucópia a Genet, antes de encenar *A varanda*, do mesmo autor.

*Ela* e *A varanda* foram escritas no mesmo ano (1955) e abordam a mesma temática (a ilusão das imagens), porém, por opção de Genet, tiveram destinos diferentes. A primeira apenas veio a ser publicada postumamente em 1988 e a segunda foi publicada logo em 1956, sendo uma das peças de referência da dramaturgia de Genet.

*Ela* é, assim, uma criação mal-amada de Genet. Algo que não conseguiu destruir, mas que também não quis publicar em vida. Sem a grandiosidade de *A varanda*, *Ela*, na sua dimensão minimalista, é uma peça em si mesma perfeita, por abordar, de forma exemplar, a necessidade da humanidade em acreditar em imagens, e a hipocrisia, a impostura que toda a imagem é.

Genet teve a sensibilidade de escolher a melhor imagem para representar todas as imagens. Ela é Sua Santidade o Papa, o chefe espiritual da Igreja Católica, o ícone religioso de milhões de almas, o representante terreno de Deus e

ainda o líder político e económico do Estado mais rico do mundo – o Vaticano. *Ela* é ainda a imagem da ambiguidade sexual. Um homem, que apenas pode ser homem pois os cânones católicos não permitem eleger mulheres como Papa, que se designa por Ela e se veste de saias.

É esta imagem sagrada, objecto da devoção de milhões de almas, que Genet desconstrói num velho despudorado, sexualmente ambíguo e profundamente só. Dessa forma, o Papa, imagem de poder, transmuda-se em vítima. A imagem anulou o homem. Mas esse homem, perdido da sua essência, impedido de ser homem, apenas quer destruir a imagem que o transformou em nada e reencontrar-se com o jovem pastor que amava o noivo e os abrunhos gelados. E é ao humanizar o Papa que Genet se afasta da mera sátira religiosa, construindo um profundo, complexo e inteligente tratado filosófico, numa obra justamente enquadrável no teatro do absurdo, nas palavras de Martin Esslin, que, em 1961, criou esta expressão para denominar, entre outros, o teatro de Jean Genet.

Luís Miguel Cintra compreendeu e transmitiu de forma exemplar a dimensão tragicómica da peça, quer na encenação quer na apreensão da personagem Ela, que representou.

Emília Costa  
é licenciada em Direito  
pela Faculdade de  
Direito da Universidade  
de Lisboa e mestranda  
em Estudos de Teatro  
na Faculdade de Letras  
da mesma Universidade.  
É autora das adaptações  
para teatro do livro  
*Timbuktu* de Paul  
Auster, levado à cena no  
Teatro da Trindade; e  
do livro *O jogador* de  
Dostoevski, levado à  
cena no Teatro  
Municipal São Luiz.

>  
*Ela*,  
 de Jean Genet,  
 enc. Luís Miguel Cintra,  
 Teatro da Cornucópia,  
 2011  
 (Luís Miguel Cintra  
 e Ricardo Aibéo),  
 fot. Luís Santos.



A problemática das imagens não é, aliás, nova em Cintra. Na peça *Fim de citação*, que levou à cena no Teatro da Cornucópia no final de 2010 (de 18/11 a 12/12), era já bem visível a sua preocupação com a imagem, no caso, com a imagem estática e limitadora em que se encarcera o actor. Um objectivo pessoal, e explicitamente assumido no programa desse espectáculo, tem, efectivamente, marcado as últimas encenações de Cintra: afastar-se da imagem que o público criou de si, como encenador de qualidade. E com esse propósito, assinalamos os espectáculos *A cidade* (levada à cena no Teatro Municipal São Luiz de 14/01 a 14/02) e *Miserere* (levado à cena no Teatro Nacional D. Maria II, de 15/04 a 23/05 de 2010).

Em *Ela*, Cristina Reis, cenógrafa de eleição do Teatro da Cornucópia, optou por um cenário despojado. À volta de um círculo desenhado no chão, a meio do palco e dividido por um tracejado a vermelho, foram colocados: um pequeno pedestal onde assenta uma imagem da Santa Filomena, de costas para os espectadores; uma poltrona; duas grandes molduras (ao fundo e ao centro); um par de projectores acesos, assentes num tripé; uma máquina fotográfica antiga, também assente num tripé; e uma mala. As molduras, com a chegada de Ela, transformar-se-ão em espelhos. E com estes objectos, a que acrescem uma simples chávena de café e respectivo pires, um açucareiro e vários torrões de açúcar, o espectáculo cumpre-se. É dentro e fora desse círculo desenhado no chão, que tanto faz lembrar uma arena, um circo ou o *mapa mundi*, que os actores contracenam, ora iluminados ora escurecidos pela dança de luzes, da responsabilidade de Daniel Worm d'Assumpção.

Na primeira parte do espectáculo, o continuo (o actor Luís Lima Barreto) e o fotógrafo (o actor Ricardo Aibéo) deambulam pelo palco, desacompanhados dos projectores de tecto que, colocados em rectângulo, passeiam a luz continuamente entre cada linha desse rectângulo, aumentando e diminuindo de intensidade, clareando e

escurecendo os actores, indiferentes ao seu percurso. A luz não pára, fazendo sempre o mesmo caminho, inexoravelmente, como o tempo. E de repente a quase completa escuridão, seguida de música, e eis que entra, não Ela, mas o cardeal (o actor Dinis Gomes), vestido de vermelho e descalço. Essa figura lúbrica, quase nua por baixo da sua *cappa magna*, iluminada por dois projectores de tecto, ao centro, vem produzir no fotógrafo, e consequentemente, no espectador, a primeira grande sensação de estranheza, de absurdo, ao revelar o cardeal como um homem lascivo, efeminado, iconoclasta. E assim somos confrontados com o *nonsense*, numa preparação estudada para aquilo que Ela nos trará.

Finalmente Ela chega. As molduras viram-se, dando lugar a dois grandes espelhos, colocados em diagonal, um em frente ao outro. A música é solene e um homem com cabeça de lobo (o actor Manuel Romano) anuncia "Sua Santidade". E Ela surge pelo corredor central, por entre os espectadores, às arrecuas, profusamente iluminada por vários projectores de tecto, vestida de branco, a rigor, sorrindo e acenando, na figura habitual do Papa.

E a ilusão é conseguida. É o Papa!

Com o Papa a meio do palco (e do mundo?), finda a música, e essa figura mítica transmuda-se num velhinho constipado, atrevido e saturado de tanta pose. Nele (nela?) já não existe qualquer gesto, frase, comportamento, que nos leve à veneração. Luís Miguel Cintra, neste seu Papa, impele-nos irremediavelmente ao confronto com as nossas próprias ilusões. O Papa é ridículo, saltita, rodopia, peida-se. A pessoa atrás da imagem do Papa, não passa, por isso, de um manequim que os caçadores de imagem, os fotógrafos, manipulam a seu belo prazer, para que esse manequim se pareça com a imagem que todos achamos e exigimos ser a verdadeira. E porque o Papa nunca é visto de costas (as imagens de veneração nunca aparecem de costas), no texto de Genet, o Papa está nu na zona do cu, magistral metáfora da insignificância do homem que faz



&lt; &gt;

*Ela*,  
de Jean Genet,  
enc. Luís Miguel Cintra,  
Teatro da Cornucópia,  
2011  
< (Ricardo Aibéo e  
Luís Miguel Cintra;  
> Ricardo Aibéo,  
Luís Miguel Cintra  
e Dinis Gomes),  
fot. Luís Santos.

de Papa, pois, apesar do luxo que o rodeia (até o telefone é de ouro), tudo o que não é mostrado aos fiéis não merece sequer a protecção de um pano.

Luís Miguel Cintra não adoptou esta indicação cénica, nem adoptou a entrada do Papa em patins (imaginada por Genet), numa clara opção por uma encenação mais realista da própria figura do protagonista. Para Genet o teatro era pura estilização, porém, na encenação de Cintra, o objectivo foi o de aproximar o Papa da imagem que dele temos, vestindo-o a rigor e na pose que todos os Papas perfilham. E quando esse Papa, apesar do traje e da pose com que entra em cena, se transforma numa figura herética, o choque torna-se mais profundo. Não vemos o cu do Papa, mas imaginamo-lo. E é esse Papa, que nos faz lembrar o Papa das imagens que conhecemos, quem nos relata que o momento em que está mais próximo de Deus, em que é mais pio, é quando está na posição de agachado, a cagar. Inesquecível momento teatral e sublime representação de Cintra!

Não menos meritória é a recitação do poema sagrado em cinco cantos, *Os soluços do Papa*, na qual, no terceiro canto, tomamos conhecimento da bula célebre e secreta, que estabelece, regula e codifica os poderes representativos do torrão de açúcar como imagem oficial do Papa. Se de nada interessa a pessoa concreta que faz de Papa, qualquer imagem pode representá-lo. Daí que a melhor imagem para representar o Papa seja mesmo a do torrão de açúcar, pela sua brancura e pela facilidade com que se derrete. Um papa? Dois papas?

A opção final, uma vez mais, afasta-se do imaginado por Genet. Na peça *Ela* existe um segundo fotógrafo, em tudo semelhante ao primeiro, que, às escondidas e a mando deste último, entrou no palácio do Sumo Pontífice, para o fotografar quando estivesse a fotografar o Papa. A necessidade da imagem, parada no tempo, congelada, para dar realidade à vida, em si mesma insusceptível de se aprisionar. Luís Miguel Cintra, jogando com os espelhos e os seus reflexos, utiliza apenas um actor (Ricardo Aibéo) para fazer dos dois fotógrafos, colocando-o a falar de e para as imagens reflectidas no espelho, onde nós, espectadores, também nos vemos reflectidos, nessa identificação com o nosso próprio labirinto de imagens, onde nos buscamos e incessantemente nos perdemos, nessa demanda interminável pela inocência perdida.

A imagem da peça é o Papa, mas podia ser a nossa imagem, enclausurados nos papéis sociais que nos atribuem, procurando adequar o nosso comportamento àquilo que imaginamos que imaginam de nós. Condiçoados pelos outros, condicionamo-nos profundamente. E é por isso que já não é o Papa a recitar os cantos quarto e quinto de *Os soluços do Papa*, mas sim,

o contínuo e o fotógrafo, porque todos nós somos o Papa.

A imagem da peça é o Papa, mas podia ser o próprio Genet. Três anos após a publicação do livro *Saint Genet: comédien et martyr*, de Jean-Paul Sartre, no qual o comportamento de Genet é escalpelizado como se ele não passasse de um objecto, um ser sem vida, fechado na imagem que Sartre dele divulgou, Genet escreveu esta peça sobre a imagem, que não deixou publicar em vida. A amizade entre Genet e Sartre ficou para sempre comprometida após a publicação de *Saint Genet: comédien et martyr*, tendo Genet assumido que se sentiu profundamente magoado com a forma como foi "desnudado sem complacência" (Sartre 2002: 11) por Sartre.

Porém, é sempre de imagens que se trata, e estas são insusceptíveis de apreender a essência humana, mutável, dinâmica.

Sartre atribuiu o inferno aos outros, mas é a nossa consciência dos outros, e não os outros em si mesmo, que constituem o nosso inferno. E se as imagens que temos, ou julgamos ter, nos condicionam, não é menos verdade que não sabemos estabelecer relações sociais sem construir imagens. Precisamos de imagens, não sabemos viver sem elas, seja a imagem que temos do outro, nosso próximo, seja a imagem que temos de um qualquer símbolo. Por isso, o fim desta peça é de uma inteligência assombrosa. Depois da desconstrução do maior símbolo da igreja católica – o Papa –, depois da desconstrução dos símbolos que rodeiam essa imagem – os cardeais –, a imagem, como nós queremos e exigimos que ela seja, aparece-nos e nós submetemo-nos a ela, com o mesmo vigor, com a mesma veneração.

E assim o fotógrafo e o contínuo inclinam-se em sinal de respeito quando o cardeal, desta vez em vestes e postura adequadas, lhes surge pela frente, e, nessa altura, o homem com cabeça de lobo (o segundo fotógrafo no texto de Genet) dispara a máquina, dá-se o *flash*, e é esta, e apenas esta, a imagem que ficará para a posteridade.

A contemporaneidade da peça *Ela* reside exactamente neste ponto. Mesmo na era da desconstrução das imagens, os fanatismos religiosos, raciais e nacionalistas continuam a proliferar, encabeçados sempre por uma imagem unificadora. Mesmo sabendo do embuste, continuamos a acreditar. É da nossa condição humana.

## Referências bibliográficas

SARTRE, Jean-Paul (2002), *Saint Genet ator e mártir*, trad. Lucy Magalhães,

Rio de Janeiro, Petrópolis, Editora Vozes.

— (2010), *Huis clos suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, s/n.

# Cartografias políticas

## *Atlas* de Ana Borralho e João Galante

Francesca Rayner

>  
v  
*Atlas*,  
de Ana Borralho  
e João Galante,  
Teatro Maria Matos, 2011,  
fot. José Frade.



*Título: Atlas. Conceito e direcção artística: Ana Borralho e João Galante. Luz: Ana Borralho e João Galante. Aconselhamento de luz: Thomas Walgrave. Som: Colgate. Colaboração dramaturgica: Fernando Ribeiro Et Rui Catalão. Colaboradores artísticos e coordenadores de grupos: Catarina Gonçalves, Carla Leitão (Alface), Marie Mignot e Tiago Gandra. Vídeo: Helena Inverno e Verónica Castro. Fotografia: Vasco Célio. Produção executiva: Ana Borralho e Mónica Samões. Performers: 100 pessoas de diferentes profissões. Local e data de estreia: Teatro Municipal Maria Matos, Lisboa, 22 de Outubro de 2011.*

Há hoje em Portugal muitas pessoas que estão verdadeiramente zangadas, mas a quem falta acesso a um lugar público e capacidade de intervenção para poderem exprimir os seus sentimentos. Se o teatro há-de ter algum papel importante neste tempo de "não há alternativa" e "a pobreza há-de tornar-te mais rico", é enquanto fórum para legitimar essas vozes, que de momento não estão a ser escutadas, e para a presença desses corpos naquele que é o corpo político, mas que os políticos e os meios de comunicação de massa vêm declarando que não existem.

O Teatro Municipal Maria Matos em Lisboa está bem colocado para funcionar justamente como um fórum deste tipo. Desde que assumiu o cargo de Director Artístico, Mark Deputter tem tentado, de forma consistente, abrir o teatro à comunidade, favorecendo o acesso a esse palco por parte de artistas de teatro portugueses como é o caso de Ana Borralho e João Galante, responsáveis por este espectáculo. A programação por temas, que encontram eco entre artistas e público, é exemplar na sua coerência: sobre a abundância, na temporada anterior, e, agora, sobre a pertença. Tal como aconteceu com estes espectáculos que celebravam o 42.º aniversário deste teatro, ocasiões houve em que a celebração não deixou de integrar a crítica social.

É visível uma diferença logo no foyer, antes mesmo de se iniciar o espectáculo. Para começar, o teatro está cheio. Depois, enquanto a maior parte dos públicos de teatro de hoje são jovens brancos e da classe média, ali havia muitos rostos escuros, corpos mais velhos, trabalhadores de profissão, que olham à volta, ligeiramente nervosos, sem saberem exactamente o que esperar, mas interessados em vir e em apoiar a família e os amigos. Tem havido recentemente algumas queixas, não despidiendas de resto, relativamente ao facto de se instrumentalizar o teatro para abordar problemas sociais e económicos pelos quais o teatro não é, a bem dizer, responsável, mas neste caso tanto artistas como espectadores usaram a ocasião para desafiar mais do que para consolidar o que tem sido o *status quo*.

*Atlas* foi, sem qualquer dúvida, o melhor espectáculo que vi este ano, pelo seu claro humanismo e pela ideia de que quando se oferece um lugar para as pessoas fazerem ouvir a sua voz, é isso mesmo que elas fazem. A premissa

estabelecida por Ana Borralho e João Galante era claríssima: tragam cem pessoas de profissões diferentes e deixem que se apresentem a si próprias em palco. Contudo, a frase com a qual todas estas pessoas se apresentaram tornou este espectáculo não apenas uma experiência teatral interessante – ao levar à cena vidas vulgares –, mas também uma intervenção social importante. "Se um (/dois/três) pastor (técnico de contas/psicóloga) incomoda muita gente, dois (três/quatro) pastores (técnicos de contas/psicólogas) incomodam muito mais", sendo a segunda parte dita em coro por todos os que estavam no palco. Esta frase simples evocava tanto o poder do testemunho individual, como o poder político potencial do colectivo. O momento que melhor ilustrou este potencial foi, mais ou menos a meio do espectáculo, quando um homem se dirigiu à zona central do palco dizendo: "Se quarenta desempregados incomodam muita gente... 555.000 incomodam muito mais" e, de imediato, a ele se juntou a voz dos que estavam no palco e o aplauso do público.

Durante o resto do espectáculo, os actores individuais introduziam pequenos pormenores que tornavam a sua frase diferente da dos outros. Iam desde uma mãe com quatro filhos, "nenhum deles baptizado, nenhum deles vacinado", à actriz "intermitente" que tinha acumulado um cem número de outros trabalhos, todos a recibo verde. Deram voz a "uma funcionária pública que trabalha num Museu Nacional e que ainda pensa que "a cultura vale a pena", assim como à "artista plástica alucinada" e ao "técnico de seguros reformado antes do tempo (e com uma grande penalização, por isso mesmo)". No final do espectáculo uma jovem veio ao proscénio e começou a frase "se cem pessoas incomodam muita gente ...", deixando a segunda parte da frase em suspenso. A mensagem era clara: cem pessoas juntas não são apenas presença, são também poder.

Foi muitíssimo comovente ver como as pessoas se mostravam orgulhosas com as suas mais variadas profissões. O pormenor com que se anunciavam nas suas profissões muito específicas – como, por exemplo, secretária reformada, antiga "teletipista" – revelava não apenas a natureza restritiva das definições que o Estado confere aos empregos, mas também o sentido e o valor

que as pessoas atribuíam ao trabalho que realizavam. Este sentimento de orgulho está hoje ferido de morte pelo clima que se criou e em que parece que ter um emprego é em si mesmo uma recompensa.

Foi interessante verificar as muitas variações que os actores – e quem os dirigia – conseguiram introduzir no espectáculo. Afinal, cem pessoas a anunciarem simplesmente o que faziam para ganhar a vida poderia parecer uma base pouco promissora para um espectáculo. Contudo, as apresentações em palco produziam um curioso efeito de acumulação que fazia crescer a expectativa relativamente a uma próxima declaração: um exercício para adivinharmos a profissão que teria a pessoa que vinha a seguir, antes de ela a declarar publicamente, e depois o exercício de medirmos essa revelação de encontro a preconceitos que nos levavam a conclusões baseadas fundamentalmente no aspecto exterior da pessoa. Uma senhora fina que se apresentou quase no fim do espectáculo, por exemplo, chocou o público quando começou a dizer "se setenta e duas prostitutas incomodam muita gente..." As profissões das pessoas – ou a falta delas – costumavam ser um cartão-de-visita social num tempo em que os empregos não eram assim tão poucos, mas tornaram-se hoje uma linha de fractura em que se jogam importantes lutas sociais e políticas. Como tal, elas são também um assunto candente para um espectáculo de teatro, em especial num contexto em que os trabalhadores do espectáculo estão, eles próprios, sujeitos

a uma degradação semelhante no seu estatuto profissional.

Por entre as apresentações individuais, havia alguns momentos de silêncio algo sinistro, quebrado apenas pelo som de frases anónimas por parte da produção e pelo ruído de máquinas de dinheiro, bem como uma orgia ensurdecadora de barulho em que durante alguns instantes todos tentavam sobrepor a sua voz às dos outros. Não era claro o que diziam (embora tivesse havido um curto monólogo fabuloso no final), mas enquanto espaço livre em que as pessoas podiam gritar ou sussurrar o que lhes ia no pensamento, aqueles poucos minutos pareciam ser de genuína libertação tanto para os actores como para o público.

No final do espectáculo, os actores desciam do palco para a sala, anulando a quarta parede, de modo a sugerirem novos formatos de comunidade e da sua relação com o teatro. É tremendamente importante que seja ainda possível irmos ao teatro e sermos invadidos por sentimentos como a compaixão e a raiva ao mesmo tempo. Alguns espectadores pareciam pensar que não era aquilo o que o teatro devia fazer. Contudo, para mim este espectáculo era exactamente o que o teatro devia estar a fazer agora, ou seja, a contrapor o poder das pessoas comuns e do teatro às forças que querem que acreditemos que nada disso interessa. Construir, afinal, um atlas histórico e geográfico da sociedade humana num momento particular como uma forma de lutar por um futuro sustentado.

# A memória do teatro para além das comemorações

Ana Isabel Vasconcelos



José Carlos Alvarez (Coord.), *A República foi ao teatro. Catálogo da exposição, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2010, 104 pp.*

Os eventos comemorativos do centenário da República, cujo encerramento formal teve lugar na Assembleia da República no dia 20 de Outubro de 2011, foram oficialmente tutelados por uma Comissão Nacional, encarregue de os preparar, organizar e coordenar através do apoio concedido a grupos e instituições que propuseram iniciativas nesse âmbito. Desta feita se multiplicaram efemérides de índole cultural, merecendo as exposições um lugar de destaque.

A primeira grande exposição de referência, intitulada "Viva a República! 1910-2010", teve lugar na Cordoaria Nacional entre Junho e Outubro de 2010 e destinava-se ao público em geral, evidenciando preocupações pedagógicas na forma como ia apresentando e explicando "os ciclos políticos mais marcantes da história de Portugal no séc. XX". Tratou-se de uma extensa mostra, organizada em núcleos periodológicos, onde se cruzaram materiais preparados para a exposição com documentos da época, numa feliz combinação, assistida por modernas tecnologias. Sendo um evento com enfoque especial nos acontecimentos políticos, o núcleo dedicado às artes e às letras teve uma representação mais contida, o mesmo acontecendo com o espaço dedicado ao teatro.

É conhecida a vitalidade desta arte durante a 1.<sup>a</sup> República, chegando a estar em funcionamento, na capital, em 1916, uma dezena de teatros, onde se representavam dramas, comédias, operetas, revistas e até um drama policial. Era também usual passarem por Lisboa companhias estrangeiras, que tinham, como cabeça de cartaz, notáveis

da cena internacional, sobretudo francesa, com quem ombreavam actores e atrizes portuguesas/as, alguns dos quais ainda na memória de muitos de nós. Por tudo isto e porque, desde a sua abertura, se tem dedicado à preservação e divulgação do nosso passado teatral, o Museu do Teatro organizou uma exposição que denominou "A República foi ao teatro", encerrando este título as duas áreas de confluência desta mostra.

A ocupar a galeria de exposições temporárias, já que há algum tempo se optou, e acertadamente, por preencher o edifício principal – o Palácio do Monteiro-Mor –, com uma exposição permanente, o espaço agora disponível não é de grandes dimensões, tendo contudo sido feito um trabalho notável no aproveitamento do mesmo. Embora o propósito deste nosso texto seja fazer uma apresentação crítica do catálogo desta exposição, não podemos deixar de referir o evento que lhe serve mais de motivo do que de referência. Neste sentido, podemos dizer que, apesar da excelência da exposição, o catálogo não tem a preocupação de a reflectir *tout court*, sendo a publicação sobretudo dedicada a textos de reflexão, estes da autoria de especialistas, que nos vão revelando e explicando aspectos vários do fenómeno teatral durante o período em apreço.

A exposição propriamente dita é-nos apresentada, neste catálogo, pelo director do Museu, José Carlos Alvarez, principal responsável pela iniciativa e coordenador desta publicação. Optou-se por uma edição em papel *couché*, num formato horizontal, de 28,5 por 22 cm, o que propiciou a combinação entre o texto e as imagens e uma articulação entre a ilustração e a palavra, num resultado conteudisticamente esclarecedor e esteticamente feliz. Todos os documentos da exposição, alguns dos quais reproduzidos no catálogo, pertencem ao arquivo do próprio Museu, que tem recebido doações de espólios de importantes personalidades da vida teatral portuguesa e de algumas companhias, ascendendo hoje a vários milhares os documentos que tem à sua guarda.

Numa breve introdução institucional, a direcção do Instituto dos Museus e da Conservação apresenta, de uma forma sinteticamente esclarecedora, o propósito da exposição:

A exposição [...] interpreta e evoca o ambiente teatral, num quadro social, estético e político, característico da Lisboa pré- e primo-republicana (de 1908 a 1916), propondo-se também questionar se os primeiros anos da República, constituindo momentos históricos de ruptura política e de grande tensão social, propiciaram, ou não,

Ana Isabel Vasconcelos é professora da Universidade Aberta e investigadora do Centro de Estudos de Teatro da FLU. Entre os livros que publicou sobre a História do Teatro Português contam-se *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett* (Lisboa, Museu Nacional do Teatro, 2003), *O drama histórico português no século XIX (1835-56)*, (Lisboa, FCT/Fundação Calouste Gulbenkian, 2003) e, em co-autoria com Ana Clara Santos, *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*, (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007) e *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*, (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011).

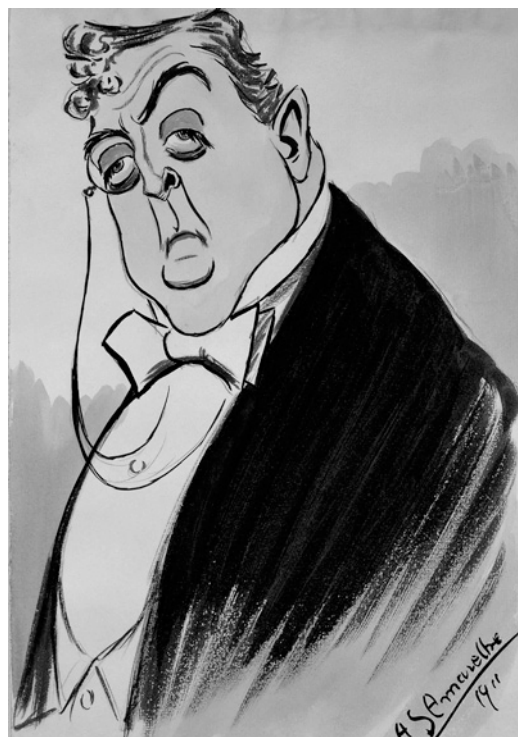
&gt;

Caricatura do actor  
Augusto Rosa  
(1852-1918), da autoria  
de Amarelhe  
[Cortesia do Museu  
Nacional do Teatro].

alterações estruturais ou movimentos de renovação estética no que concerne ao meio teatral português, considerando o teatro como um terreno artístico potencialmente vocacionado para a renovação (p. 7).

Esta questão tem servido de matéria de investigação e reflexão a alguns estudos sobre o teatro acontecido durante a 1.ª República e, neste catálogo, cabe a Luiz Francisco Rebello responder a esta interrogação, num longo e sustentado artigo intitulado "O teatro na transição do regime (1875-1876 a 1917-1918)". Assumindo que o "teatro é, por excelência, o lugar da História, o cadinho em que se fundem e confundem os destinos colectivos e individuais, as angústias, os sonhos, as frustrações, de todos e de cada um" (p. 65), este historiador do teatro português apresenta-nos os principais autores e textos que foram escritos e representados neste período, antecedendo-os de uma esclarecedora contextualização histórica. Através de uma apresentação diacrónica, contactamos com inúmeras peças, associadas a tendências estéticas que se foram sucedendo, mais num movimento de continuidade do que com processos de ruptura. Rebello assinala, contudo, momentos de inovação estética, que conviveram com um teatro que estagnara, "numa rotina que teimava em conservar as relíquias do romantismo e raramente transcendia os limites de um realismo superficial" (p. 79). Refere-se aqui ao Teatro Livre (1904) e ao Teatro Moderno (1905), duas iniciativas que considera como as tentativas mais sistemáticas de implicar o teatro no derrubamento da monarquia. O subcapítulo especificamente dedicado aos primeiros anos da República termina com a evocação dos actores e das atrizes que, "emprestando o seu corpo e a sua voz às personagens ideadas pelo dramaturgo, permitem à obra teatral perfazer o seu destino" (p. 90). A fechar o artigo, destaque ainda para o teatro de revista, assunto que Rebello retoma de outras publicações, aqui acompanhado por fotografias de cena.

Como acima referimos, para além de Luiz Francisco Rebello, outros especialistas colaboraram neste catálogo, com textos que reflectem sobre aspectos elucidativos do ambiente teatral da época. São eles: Osvaldo Macedo de Sousa, que se dedica à caricatura teatral, Paulo Baptista, que trata da fotografia teatral, e Gonçalo Antunes de Oliveira, que retoma a temática do teatro de revista, apresentando-a numa perspectiva diversa. Este último investigador disserta sobre este sub-género teatral que "constituiu um produto cultural gerado por uma Indústria



&gt;

Cartaz da Revista:  
*O pão nosso*, Teatro da  
República  
[Cortesia do Museu  
Nacional do Teatro].



do Entretenimento e difundido transversalmente entre os vários media [...], de que resultou a criação de uma rede de produtos com grande proximidade junto dos consumidores" (p. 28). Refere-se Gonçalo de Oliveira especificamente à componente musical, que, autonomizando-se, teve um impacto que foi muito para além do momento da representação e para o qual este investigador chama a nossa atenção (cf. p. 26). O elemento tradicionalmente valorado no teatro de revista, nomeadamente no período da República, diz respeito à sua perspectiva crítica relativamente à sociedade coeva, procurando-se normalmente avaliar o lugar que ocupou e a função que desempenhou naquele contexto político,





<  
 Fotografia da exposição  
 "A República foi ao teatro"  
 [Cortesia do Museu  
 Nacional do Teatro].

cultural e social. Para tal e, como reconhece o investigador, para se ir mais além no estudo deste tipo de manifestação espectacular, há que o fazer aplicando "modelos operatórios que fujam à mera enumeração factual", proporcionando uma "interpretação histórico-cultural que dê sentido à variedade assimétrica dos textos que chegaram até nós" (p. 35).

A fotografia é um contributo inestimável para a preservação das memórias teatrais, sobretudo a partir do último quartel do séc. XIX, e, como nos explica Paulo Baptista, já muito antes a cenografia teatral se servia de alguns dos mesmos princípios ópticos para criar efeitos que pudessem surpreender o espectador (cf. p. 39). Num artigo intitulado "O Teatro e a fotografia no tempo da República", este investigador explica-nos a importância e o impacto do "retrato encenado" na divulgação do trabalho do actor, consistindo aquele novo produto na reprodução das "mais representativas poses do actor, retiradas das cenas mais marcantes das peças de maior sucesso na sua carreira" (p. 40). Estas imagens começam a ser reproduzidas em publicações de grande circulação, como a *Ilustração portuguesa*, que, ao longo de diversos números, ilustra as biografias de actores e atrizes com fotografias produzidas pelos mais prestigiados estúdios de Lisboa. Numa abordagem sobre as relações entre esta nova arte e outra bem mais antiga, o teatro, Paulo Baptista vai apresentando diversos produtos que nasceram desta intersecção, desde a edição de postais de artistas até fotografias de cena, graças às quais podemos hoje, e em especial nesta mesma exposição, resgatar imagens de uma arte que é, pela sua condição, efémera.

Uma penúltima palavra para as magníficas caricaturas deste catálogo, aqui apresentadas, explicadas e contextualizadas por Osvaldo Macedo de Sousa, no artigo "A caricatura, o teatro e a República". Intimamente ligada ao humor, a caricatura encontrou no teatro um terreno fértil, destacando-se, no período final da monarquia, o

traço de Bordalo Pinheiro, a quem se devem publicações que hoje muito nos ajudam a recuperar aspectos de pormenor sublinhados pela própria iconografia. Mas – até por razões históricas, por Bordalo ter falecido cinco anos antes da implantação da República – é a Amarelhe que Osvaldo Macedo rende homenagem, considerando-o responsável pela grande "revolução" na caricatura teatral da primeira República (cf. p. 60). Acompanhando o percurso biográfico deste grande caricaturista, passam-se em revista as diversas facetas das suas produções, que tiveram o meio teatral como tema de eleição: "Na sua pena ficaram registados, para a eternidade, todos os mestres, todas as vedetas, todas as pessoas que no teatro mereceram o seu aplauso caricatural" (p. 62).

Referimos, por último, a intervenção de José Carlos Alvarez. Num texto inicial que glosa o título da exposição, o director do Museu apresenta a composição dos vários núcleos temáticos – espaços teatrais, repertórios, actores e atrizes, periódicos e outras publicações, trajes e adereços de cena –, não sem antes nos anunciar claramente o seu propósito fundamental:

[...] através de um conjunto de fragmentos e vestígios de natureza e origem diversa, mas todos contemporâneos dos últimos anos da Monarquia e dos primeiros anos da República, dá-se notícia e informação sobre a vida teatral desse agitado e marcante período da nossa História e do papel e da importância do teatro durante aqueles anos, e vice-versa, ou seja, de que forma o teatro foi ou não contaminado (dos pontos de vista estético e político) por estes ideais revolucionários e republicanos (p. 14).

Embora terminado o ano do centenário da República, é ainda possível aqui "visitar" a vida teatral das primeiras duas décadas do séc. XX, apreciando um vasto conjunto de materiais criteriosamente escolhidos e exibidos de forma sedutora. Exposições como esta devem permanecer para além de todas as comemorações.

# O género está em cena

## A generosidade da partilha crítica e da disseminação da teoria

Filomena Louro

Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner (Orgs.), *Género, cultura visual e performance: Antologia crítica*, Vila Nova de Famalicão, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho & Edições Húmus, 2011, 185 pp.

No título desta nova antologia está omissa um valor que, não sendo tecnicamente um equipamento crítico, está patente na sua introdução e no trabalho de colecção e edição destas onze traduções, constituindo o primeiro motivo por que partilho de forma entusiástica a leitura desta obra. É esse valor a generosidade da partilha.

Recentemente editada pela Húmus, este pequeno volume contém em si objectivos que o tornam de particular interesse para os estudiosos da teoria de *performance*, do fenómeno teatral inscrito numa vasta rede de saberes transversais que enriquecem e fertilizam esse estudo.

O segundo volume de uma colecção de antologias patrocinada pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho<sup>1</sup>, esta colectânea releva o desafio de tornar acessível a um vasto público de língua portuguesa uma selecção criteriosa de textos fundadores e intervenientes no estabelecer do debate de áreas transversais e específicas no estudo de género, da *performance* e da cultura visual.

Este trabalho é o segundo produto da colaboração de uma equipa de investigação transdisciplinar que nos ofereceu anteriormente a muito recomendada obra *Género, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo* (2002).

Ana Gabriela Macedo, coordenadora desta equipa, declara na Introdução que o objectivo deste projecto é o de, através destas publicações, constituir um incentivo à divulgação científica, à difusão e debate informado de temas pertinentes para a compreensão das Novas Humanidades.

Esta partilha do seu entusiasmo crítico e teórico com a comunidade académica de língua portuguesa nas áreas de estudos feministas, da *performance* e das artes visuais é uma aposta segura porque na sua génese encontramos já esse alargar da rede de partilha e debate crítico que estimula, congrega, informa e debate. Esta experiente equipa de investigadoras convida à colaboração novas investigadoras, estudantes e tradutoras que assim criam, já de raiz, uma comunidade de debate crítico e teorizante que só pode ir crescendo e consolidando conceitos, propondo com o seu trabalho - solidamente fundamentado



02 | organização  
ana gabriela macedo  
francesca rayner

revisão das traduções  
ana maria chaves  
joana passos  
márcia oliveira



Universidade do Minho  
Centro de Estudos Humanísticos

Húmus

- novos projectos criticamente bem estruturados. Ao trazer para este trabalho a colaboração de estagiárias de tradução - que enfrentaram em primeiro voo profissional a dificuldade de exegese de uma colecção de textos densamente críticos e teóricos - proporcionou a estas jovens licenciadas o que se pode chamar um bom começo. Auspicioso para elas como primeiro trabalho, independentemente do posterior alinhamento crítico necessário à unidade do volume.

O objectivo da antologia na divulgação e partilha destes textos é, como foi dito, proporcionar um debate criativo e estimulante para o público, que já se pode sentir na organização dos próprios temas e textos escolhidos: o índice oferece um percurso crítico de extrema relevância e contemporaneidade, independentemente das datas de publicação dos originais.

Fica patente também o objectivo pedagógico, reflexo do percurso de investigação da equipa organizadora - as professoras Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner - que investigam para criar e partilhar, problematizar e dar a saber, como quem dá a comer. É aqui que fundamento o particular carácter generoso deste projecto, que se propõe contribuir para a "definição de áreas prioritárias

<sup>1</sup> O primeiro volume desta colecção foi dedicado a *Estética e teorias de arte*, organizada por Vitor Moura em 2009.

nas Humanidades hoje, na exigência dos saberes transversais e nas relações interdisciplinares entre as artes", como fica expresso na página nove da introdução. Segundo a mesma académica, a escolha destes textos justifica-se por cada um constituir "um marco histórico e epistemológico no quadro da disciplina específica a que se reporta" (*Ibid.*: 9)

O primeiro texto de Rosemary Betterton "Olhar feminista: olhar o feminismo" (2003) abre o debate ao problematizar a produção de sentido na cultura visual. Oferece uma conclusão muito positiva ao apreciar o efeito do impacto da crítica feminista na produção dos equipamentos críticos de massas, ao verificar que as suas alunas já os utilizam de forma imanente, como práticas de visionamento do século XXI.

De Marvin Carlson podemos ler "O que é a *performance*?", de novo um texto crítico eminentemente pedagógico. Carlson estabelece de uma maneira lúcida os limites do debate sobre o conceito de *performance*, ao mesmo tempo que integra a sua validade e utilidade no contexto do ser pós-moderno, e este no contexto da actual relação da arte com o poder e com a busca de identidades em todas as áreas.

Para os que entre nós pensam e problematizam a articulação da herança brechtiana com o desenvolvimento do pensamento feminista e o seu entrosamento na prática performativa e na teoria teatral *latu sensu*, o texto de Elin Diamond - "Teoria brechtiana / Teoria feminista: Para uma crítica feminista géstica" (1996) - abre pistas muito criativas. Identificando a desrinça do olhar que faz a diferença feminista, e esclarece: "nós feministas da área de estudos teatrais e dramáticos preocupamo-nos mais com a crítica do olhar do que com a intervenção brechtiana que assinala a forma de dismantelar o olhar" (p. 35). Daqui evolui a proposta de uma crítica feminista especificamente teatral a "crítica géstica". Revendo algumas contribuições de marxistas sobre o debate de teoria *versus* prática, conclui este preâmbulo com a lapidar sùmula de Blau sobre o assunto que não resisto a citar: "o Teatro é teoria, ou uma sombra dela... No acto de ver, está já inscrita uma teoria" (Blau 1982:1) (p. 36). Desenvolvendo os binómios *Género/V-effekt*, *Diferença sexual*/distanciamento, Elin Diamond valoriza o facto de a linguagem do género ser baseada na diferença, resumindo a chave para a teoria do distanciamento de Brecht numa determinação de "[lembrar] as diferenças em vez de se conformar com representações estáveis de identidade e ligar essas diferenças a 'políticas práticas'" (p. 40). Para exemplificar o seu conceito de crítica feminista géstica, Elin Diamond propõe um exemplo da obra da autora /actora Aphra Behn, ilustrando com humor e pertinência a primeira manifestação do conceito *Gestus*, num espaço que recupera a especificidade sexual, histórica e teatral.

Outros textos usam o âmbito da manifestação teatral, seja na dança, teatro ou *performance* para exemplificarem o conceito de que o género é uma identidade instável e

ténue constituída através de uma "repetição estilizada de actos" como no texto de Judith Butler "Actos performativos e constituição de género", ou como no ensaio de Janet Wolff "Recuperando a corporalidade: Feminismo e política do corpo" (2003) equacionando a prática do feminismo com as repressivas práticas retóricas que regulam o corpo na dança ou outras *performances*.

Tomando emprestado o título de Sônia Maluf<sup>2</sup>, podemos dizer que "o corpo está em cena", para sublinhar a relevância de um outro texto desta antologia que explora a corporalidade numa outra arte, o cinema, submetendo esse meio criativo ao olhar escrutinador de Laura Mulvey em "Prazer visual e cinema narrativo" (1999). Numa análise de forte pendor psicanalítico, Mulvey foca o fascínio da forma humana e a maneira de a fruir através das estruturas narrativas filmicas e das condições de exibição que dão a ilusão de espreitar um mundo privado. A autora identifica um "determinante olhar masculino" e uma fetichização da imagem da mulher e do corpo feminino através das teorias do olhar. Ao descodificar os códigos cinemáticos que criam um olhar, um mundo e um objecto a partir de uma escopofilia masculina e voyeurista, podemos seguir a argumentação através de exemplos da obra filmica de Hitchcock, entre outros realizadores, e de figuras maiores da tela que nos permitem apreciar como são determinados os modos em que a mulher deve ser olhada, constituindo-a como imagem, e ao homem como detentor do olhar voyeurista-escopofílico.

Seguem-se textos que focam mais especificamente as artes visuais como "A modernidade e os espaços da feminilidade", um texto de Griselda Pollock de 1988, questionando, de uma maneira que fez escola, os trabalhos consagrados da arte moderna que dirigem o seu olhar e delimitam o seu escopo na área da sexualidade, enquanto bem comercial, e continua a suscitar debate quando inquire qual a relação entre sexualidade e modernismo, trazendo ao debate as obras de Monet, Manet pela mão do estudo de Tim Clark, e também as obras de Renoir e Picasso.

Dois textos abordam o conceito de arte/cultura como sistema, do seu aprovisionamento em espaços constituídos em templos de arte ou seus cofres-fortes, os museus. Carol Duncan no seu texto "O museu de arte moderna" (1998) questiona a política de aquisição e a função social desempenhada por instituições como o MoMA, ao analisar a presença de quadros de mulheres que, pela sua exibição, "masculinizam" o espaço museológico, requerendo assim sobre este o mesmo tipo de exercício crítico que Mulvey já desenvolvera para o visionamento da mulher no cinema. Neste caso as obras da coleção que Carl Duncan analisa são a emblemática *Les demoiselles d'Avignon* e *Woman I* de Wilhelm de Kooning.

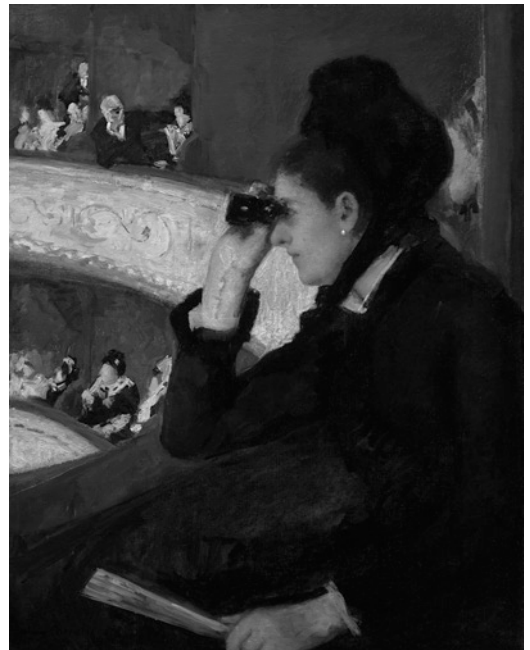
James Clifford no seu artigo "Coleccionando arte e cultura" contrapõe a visão, leitura e interpretação que dois tipos diferentes de museu concitam e impõem sobre os objectos que exibem, trazendo sobre eles designações e valorações diversas. O museu etnográfico e o museu de

<sup>2</sup> Uma obra que analisa a representação do corpo nas culturas contemporâneas como recipiente da produção simbólica ou das representações sociais.

<  
Willem De Kooning,  
*Mulher 1*, 1952,  
Museu de Arte Moderna,  
Nova Iorque.



Mary Cassatt,  
*Na ópera* (1878 - 1879),  
Museu de Belas Artes,  
Boston.



arte constroem aparelhos significantes que determinam e condicionam o olhar do público, mas estes códigos não são imutáveis. A atestá-lo estão os exemplos dos percursos que certos artefactos realizaram ao longo da sua vida em acervo museológico, de uma instituição para outra, conforme vai variando o olhar interpretativo que os define. Neste percurso Clifford analisa a evolução dos movimentos etnográficos e não etnográficos na apreciação da arte ou objectos "não-ocidentais". Seguindo o exemplo de Fredric Jameson que adapta o quadro semiótico de Greimas aos objectivos da crítica cultural, Clifford apresenta um mapa onde identifica quatro zonas semânticas: a das obras-primas autênticas, a zona dos artefactos autênticos, a zona das obras-primas inautênticas e a zona dos artefactos não-autênticos (figura V, p. 157), identificando assim áreas de tráfego dentro do sistema. Toda esta reflexão e análise de diversos museus acaba por propor uma conclusão: "As categorias do belo, do cultural e do autêntico mudaram e continuam em mudança".

Num exercício de aplicação, este texto levou-me a olhar para a minha modesta colecção de boquilhas, artefactos que contemplo como estilizados exemplos da sofisticação do acto de fumar levado ao máximo requinte, enquadrado num envolvimento que marca socialmente o gesto e o seu actor, as peças em si que foram produzidas, esculpidas algumas, compradas ou oferecidas, com diferentes valorações pecuniárias e estéticas, para depois passarem ao mercado de curiosidades, artefactos autênticos que podem já ter tido uma existência de obras-primas, mas que, no actual contexto social, não passam de registo de um comportamento desvalorizado, o do fumador.

Esta antologia, que nos convida a uma estimulante viagem crítica, encerra com um excelente texto de Andreas Huyssen: "A cultura de massas como mulher. O 'outro' do modernismo" (1986). Partindo de *Madame Bovary*, ávida consumidora de literatura inferior, por oposição à imagem nobre de Flaubert como produtor de alta literatura, Huyssen segue o percurso da cultura de massas como "o subtexto do projecto modernista" (p. 171). Sublinha como o discurso político, psicológico e estético nos finais do século XIX vê

a cultura de massas e as massas como femininas, ao passo que a cultura de elite e das elites era considerada uma actividade masculina. Ao longo do século XX, mesmo o discurso das vanguardas históricas e estéticas foi tão patriarcal, misógino e machista como o discurso do modernismo, só vindo a diminuir com o "declínio do próprio modernismo" (p. 184). Questionando a "outridade" do feminino no contexto da cultura de massas, fica claro no postulado de Huyssen que é o desmantelamento do cânone modernista nos anos Sessenta e essa intervenção "outra" das mulheres ascendendo à produção de arte de elite o que provoca o desmantelamento deste padrão de pensamento.

Formalmente a composição deste volume dá relevo particular às obras de referência, destacando-as. Este exercício académico, pedagógico e teorizante recebeu já a montante eco dos autores dos textos que graciosamente permitiram a sua tradução. Tenho a convicção de que a circulação dos textos escolhidos pelas professoras Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner aqui oferecidos vão contribuir para tornar acessível a estudantes e investigadoras/es um estimulante conjunto de textos basilares do moderno pensamento crítico feminista.

### Referências bibliográficas

- BLAU, Herbert (1982), *Take up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*, Urbana, University of Illinois Press.
- DUNCAN, Carol Duncan (1998), "The Modern Art Museum", in Nicholas Mirzoeff (ed.), *Visual Culture Reader*, Londres e Nova York, Routledge, pp. 85-93.
- MACEDO, Ana Gabriela (Org.) (2002), *Género, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, Lisboa, Cotovia.
- MULVEY, Laura Mulvey (1999), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in Jessica Evans and Stuart Hall (ed.), *Visual Culture: the Reader*, Londres, Sage Publications com a Open University, Thousand Oaks, Nova Deli, pp. 94-99.
- WOLFF, Janet (2003), "Reinstating Corporeality, Feminism and Body Politics", in Amelia Jones (ed.) *The Feminist and Visual Culture Reader*, Londres e Nova York, Routledge, pp. 414-325.

# Vestígios, permanências e continuidades

Luís Soares Carneiro



<  
O primeiro Teatro de São João.  
Fonte: Gravura do exterior por Nogueira da Silva [Oliveira 1985: nº146].

Exterior do actual Teatro de São João (c.1920) [Alvão 1984: 123 – “O novo teatro de São João”].  
>

## 1. Palimpsesto

As noções combinadas de permanência e de continuidade constituem, em arquitectura e em urbanismo, não só um poderoso factor de construção da forma mas também da sua leitura, explicação e compreensão. Entre os arquitectos, a ideia de palimpsesto, de permanente reescrita do existente, originalmente aplicada às morfologias territoriais e urbanas num texto famoso de André Corboz, foi intensamente apropriada.

O território, sobrecarregado como está de vestígios e leituras passadas, assemelha-se mais a um palimpsesto. Para integrar novos equipamentos, para explorar de forma mais racional certos espaços, é muitas vezes indispensável alterar-lhe a substância de modo irreversível. Mas o território não é uma embalagem perdida nem um produto de consumo substituível. Cada um é único, e daí a necessidade de “reciclar”, de raspar uma vez mais (mas com o maior cuidado possível) o texto antigo que os homens inscreveram sobre o material insubstituível dos solos, afim de nele depositar um novo, que responda às necessidades de hoje antes de ser, por sua vez, revogado. Algumas regiões, tratadas de forma demasiado brutal e imprópria, apresentam hoje buracos, como um pergaminho demasiado rasurado. (Corboz 1983, tradução minha)

Correspondia, na altura, a um conjunto de renovadas preocupações com a cidade e com os seus edifícios, entendidos como o acumular de formas e de marcas ao longo de extensos períodos de história, que importava entender e recuperar, depois de um longo período no qual os arquitectos e urbanistas do século XX tinham feito da *tabula rasa* a premissa inicial.

Como um palimpsesto, os edifícios antigos em particular, mas não só, acumulam e integram em si múltiplas camadas de vestígios, de traços, de sinais e de memórias que, normalmente esquecidos e por vezes encobertos,

permanecem aguardando descodificação. Nos parcelamentos, nas implantações, nos traçados viários, na integração de fundações, paredes e materiais, assim como nas múltiplas e diversas recomposições programáticas, funcionais e formais, existem quase sempre elementos que permanecem e explícita ou insidiosamente vão influenciando nas novas formas.

O mesmo se passa, cumulativamente, com as componentes culturais que integram a arquitectura: agenciamentos, organização, formas, decorações, gostos, modas, modos de fazer, tecnologias e estratégias compositivas.

No conjunto das duas — vestígios materiais e culturais — se criam e recriam, constantemente, quer os novos edifícios quer, sobretudo, a reconstrução dos antigos.

## 2. Teatro de São João

O actual Teatro é um dos melhores e maiores teatros clássicos portugueses. Erguido entre 1910 e 1920 com projecto do notável arquitecto que foi José Marques da Silva (1869-1947) (v. Cardoso 1997), insere-se estilisticamente nas correntes ecléticas de finais do século XIX, misturando com mestria o estilo *Louis XVI* e o estilo *Napoleón III*, com uma visão da organização planimétrica e da composição arquitectónica substantivamente baseadas nos ensinamentos da *École des Beaux-Arts* de Paris, onde Marques da Silva se tinha formado.

Mas estes factos gerais estão longe da explicação de muitas das formas e das opções projectuais tomadas, as quais pressupõem todo um conjunto de circunstâncias, de elementos, de pré-existências materiais e imateriais que influíram e encaminharam as formas daquele edifício para o resultado que conhecemos hoje.

Embora seja frequente referir os mais de duzentos anos do Teatro de São João, confunde-se frequentemente a instituição com a forma, pois, antes do actual edifício

Luís Soares Carneiro é arquitecto e professor na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

>  
Implantação do primeiro  
Teatro de São João sobre  
as antigas muralhas  
medievais do Porto  
[Esquema do Autor].

— hoje activo como TNSJ — existiu um outro, com o mesmo nome e no mesmo local, que marcou intensamente a cidade e a vida cultural do século XIX portuense. Este primeiro teatro, erguido entre 1796 e 1798, com projecto do italiano Vincenzo Mazzoneschi "*architetto romano*" (v. Ferrão 1999; Mendonça 2004), manteve-se activo até 1908, quando foi destruído por um incêndio.

O que determinou as formas do primeiro, o que determinou as formas do segundo, o que do primeiro foi repassado para o segundo por contingência e o que foi repassado por vontade, são algumas das questões que aqui abordamos.

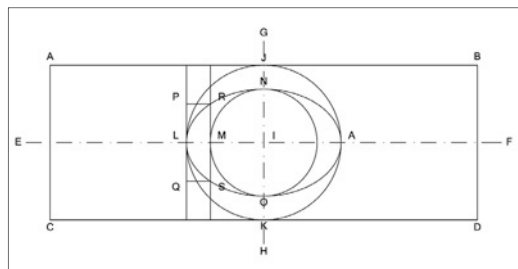
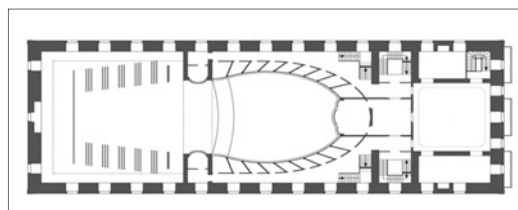
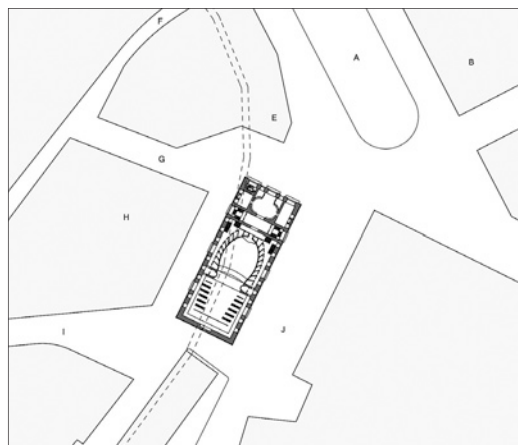
>  
Planta do piso da Tribuna  
do primeiro  
Teatro de São João  
[Reconstituição do Autor].

### 3. O primeiro Teatro

O Teatro de São João deve o seu nome ao então Príncipe D. João, futuro Rei D. João VI, tanto como homenagem pessoal como por estratégico pedido de patrocínio para a obtenção de terreno público e autorização de construir.

A edificação do Teatro de S. Carlos, em Lisboa, realizada em 1782-83, tinha criado um novo padrão para os teatros portugueses, na dimensão, na qualidade e na sofisticação da concepção, tornando obsoletos todos os locais de espectáculos então existentes. Tal precedente gerou, no Porto, a "segunda capital do reino", um notório espírito de emulação. O paralelismo entre os dois casos é evidente e significativo. Para as novas necessidades de sociabilização da segunda metade de setecentos e para o grande sucesso público do "teatro italiano" — designação então corrente de novos teatros que solucionassem não só o espaço material da realização teatral, mas que oferecessem também um novo quadro para as necessidades de encontro social alargado — extravasando os estreitos limites das "assembleias" caseiras —, teatros onde, a pretexto da ópera, se convivia, se dançava, se jogava, se criavam oportunidades e negócios, se cruzava uma sociedade em mutação onde se misturava a nova burguesia com a velha nobreza. Mais ainda, no caso do S. Carlos, aproveitava-se para cruzar uns e outros com a família real, cumprindo o propósito de Pina Manique, o todo-poderoso Intendente da Polícia, de "conciliar o amor dos vassallos para os príncipes, e o destes para aqueles" (Carneiro 2005), num ambiente político de evidente alarme face aos eventos revolucionários em Paris. Este mesmo Pina Manique foi, ao contrário da ideia feita e corrente de que teria sido "um grupo de burgueses da praça de Lisboa" a promover a realização do teatro — e como mostramos já (Carneiro 2003: vol. I, cap. VI, 158 ss.) — o efectivo autor da ideia e o líder do processo do teatro lisboeta.

Identicamente, ao mesmo entusiasmo pela ópera, ao mesmo desejo de sociabilização e a mecanismos de poder semelhantes, foi também o "Desembargador, Corregedor e Provedor da Comarca do Porto" Francisco de Almada e Mendonça (1757-1804), o equivalente de Pina Manique na cidade nortenha, a promover e a dinamizar a ideia de um novo teatro no Porto. E mesmo sem a presença física de "Suas Magestades", nas ocasiões solenes abria-se a

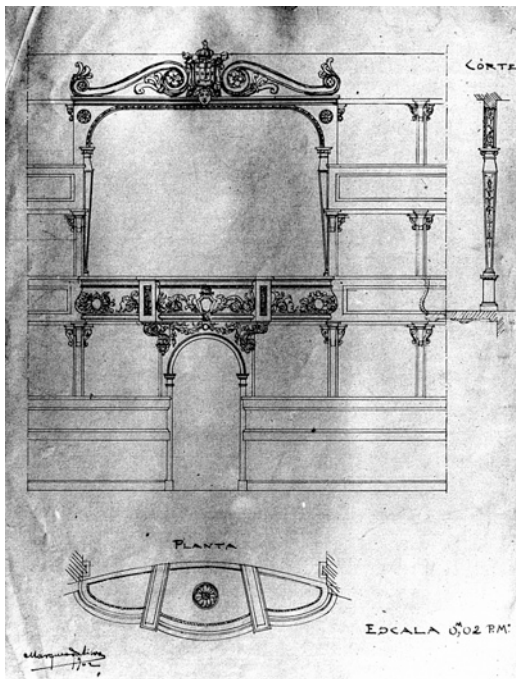


cortina da grande tribuna real que, à semelhança de Lisboa, dominava a sala de espectáculos, curvando-se todo o público, ao som do hino, perante a efígie real.

Francisco de Almada, não só lançou a ideia como a dinamizou com a criação de uma sociedade por acções que iria promover a construção e assegurar o necessário financiamento, com base numa cartilha ideológica de raiz iluminista que tinha já estado na origem, em 1771, do Alvará Régio que criou a efémera Sociedade dos Teatros Públicos da Corte (v. Sequeira:1933). Genericamente, argumentava-se com base nas ideias de progresso, de civilização e de moralidade social alegadamente trazidas pela frequência dos teatros, buscando a "erradicação dos costumes mouriscos" como referia Jácome Rattton, anos antes, nas suas "Memórias" (1813: 349).

Na generalidade das cidades existe um sistemático fenómeno de concentração de lugares de espectáculos com regras particulares de sucessão e de proximidade (Carneiro 2009). Assim, não surpreende que o Teatro de São João não só tenha sido o principal e o mais antigo elemento do núcleo de salas de espectáculos da zona da Batalha — o mais importante na cidade do Porto — mas que também esse local tenha sido escolhido relativamente próximo do seu antecessor, o pequeno e pobre Teatro do Corpo da Guarda — de facto uma simples adaptação — construído em 1762 nas cocheiras da Casa do Duque de Lafões.

Ainda assim, a localização urbana do Teatro de São João foi estrategicamente escolhida, estando ainda hoje bem posicionado. A colocação do Teatro junto a uma das



portas da muralha erigida no séc. XIV, relacionava-o com um conjunto de arruamentos que, tanto ao longo do perímetro amuralhado como para o seu interior, mas também e sobretudo para o seu exterior, pelas estradas que ligavam o casco antigo ao vasto território que o crescimento urbano posterior viria a ocupar e consolidar, assegurando a sua boa acessibilidade.

Ainda que hoje o crescimento da cidade tenha gerado outras polaridades e uma dimensão inimaginável para aquela época, se considerarmos apenas o "centro" da cidade consolidada, ou seja, de raiz pré-moderna, o Teatro continua a ter uma posição de significativa centralidade, razão pela qual, quando da sua reconstrução, em inícios do séc. XX, não apenas herdou mas também garantiu uma posição de grande centralidade e excelentes acessibilidades relativamente a boa parte da cidade.

A implantação do Teatro original foi muito particular, tirando partido de um conjunto de leis que serviam de instrumento à política Almadina<sup>1</sup> de renovação e desenvolvimento urbano, entre as quais aquela que cedia gratuitamente os terrenos e a pedra da muralha a quem se comprometesse a ali construir, afim de abrir o velho burgo a uma expansão julgada necessária e urgente. Com esta possibilidade, o teatro foi construído exactamente sobre e ao longo da muralha, incluindo a expropriação de

algumas casas que se realizaram para acertar e regularizar o terreno.

Os burgueses portuenses, atentos às possibilidades de negócio, não só agarraram a oportunidade como forçaram o arquitecto a alterar o projecto originalmente apresentado, obrigando-o à realização de uma segunda versão, de planta mais estreita e mais longa, a fim de conquistar mais terreno e obter maior quantidade de pedra (Carneiro 2003: vol. I, cap. VII). Esta circunstância, de origem legal e fundamento empresarial, determinaria não só o terreno ocupado pelo Teatro mas uma peculiar proporção comprimento/largura, absolutamente marcante na forma do primeiro edifício mas também, como veremos, da sua versão actual.

O corpo construído do teatro era efectivamente estreito. E isso obrigou a duas opções de projecto que viriam a tornar-se peculiaridades do edifício. Por um lado, a boca de cena era relativamente reduzida, por outro a sala era alta, gerando um arco de cena alto e estreito. Mais ainda, para assegurar circulações no piso térreo entre a zona do palco e a zona da entrada, houve que criar dois corredores ao longo das fachadas laterais, de ambos os lados da plateia, o que teve como dupla consequência uma correspondente subida de cota das frisas, em relação ao que era corrente na época, e o consequente envolver a plateia com paredes altas.

Coerente com a sua estratégia de emulação com o S. Carlos, o São João recuperou daquele dois elementos particulares. A curva da sala, de analema elíptico, inteligentemente utilizada no S. Carlos por Costa e Silva, que a tinha ido buscar ao tratado de Pierre Patte (1782), foi recuperada por Mazzoneschi que tinha conhecimento directo das qualidades acústicas do teatro lisboeta por ali ter trabalhado como cenógrafo. Mas se Mazzoneschi conhecia e apreciava as qualidades acústicas do S. Carlos, percebe-se que, ao contrário de Costa e Silva, não dominava a teoria, pois ao colocar duas prumadas de grandes camarotes de boca enquadrados por largas pilastras, obrigou ao recuo do palco afastando a posição dos actores/cantores do foco da elipse, reduzindo a eficácia das reflexões do som e piorando as qualidades acústicas, sobretudo para espectáculos de teatro declamado, gerando assim uma certa "especialização operática".

Outra das heranças do S. Carlos foi a existência de uma gigantesca tribuna real que ocupava o espaço de seis camarotes e profusamente decorada. Por detrás desta tribuna, uma saleta quadrada, também muito decorada, destinava-se a descanso e recepção de visitantes, nos intervalos dos espectáculos em que SSMM estivessem presentes.

Mesmo vazios — pois foram relativamente raras as presenças Reais neste Teatro —, o prestígio destes espaços iria perdurar no imaginário dos frequentadores habituais, não obstante nos anos oitenta do séc. XIX, numa das renovações periódicas do edifício e num quadro de crescente contestação da monarquia, ter a tribuna sido transformada

<  
Levantamento da frente da "Tribuna Real" do primeiro Teatro de São João, de 1902, assinado por Marques da Silva [Arquivo da FIMS].

<  
Incêndio do primeiro Teatro de São João. Fonte: Fotografia de Aurélio Paz dos Reis, CPF, Cota: Cx 363, APR4957.

<sup>1</sup>A influência na forma e nos destinos da cidade da Junta das Obras Públicas (depois de 1763), dirigida por João de Almada e Melo (1703-1786) e depois pelo seu filho Francisco de Almada e Mendonça (1757-1804), teve grande importância na forma urbana portuense, pela implementação de um conjunto de acções de renovação da cidade, tais como o derrube das muralhas, a construção de novas ruas e praças e o ordenamento ou renovação de espaços urbanos existentes que transformaram a cidade medieval e abriram caminho para a expansão oitocentista. (v. Ferrão 1989).

>  
Planta da 1ª ordem da sala  
do actual Teatro de  
São João  
[Redesenho do Autor].

em duplo balcão e a saleta franqueada ao público como extensão do espaço do foyer.

>  
Planta de lugares  
[Patrício 1926].

#### 4. O segundo Teatro

O primitivo São João teve uma vida longa para um teatro da sua geração, onde os incêndios eram frequentes. Ali passaram sobretudo espectáculos de ópera mas também concertos, teatro declamado, conferências, comemorações, celebrações, festividades mundanas e patrióticas, bailes, diversões e pateadas célebres, além dos pequenos escândalos de que a sociedade portuense teve a sua parte.

O facto é que o Teatro de São João se integrou e entranhou na cidade tornando-se uma referência a múltiplos níveis. Mesmo o surgimento de outros teatros de cariz diverso, ou seja, mais abertos a públicos menos afortunados, de programação mais popular e com estratégias comerciais — o "Príncipe Real", o "Baquet", o "Trindade", o "D. Afonso", o "Carlos Alberto"... — apenas reforçou a sua fama e a clara primazia na hierarquia dos teatros portuenses.

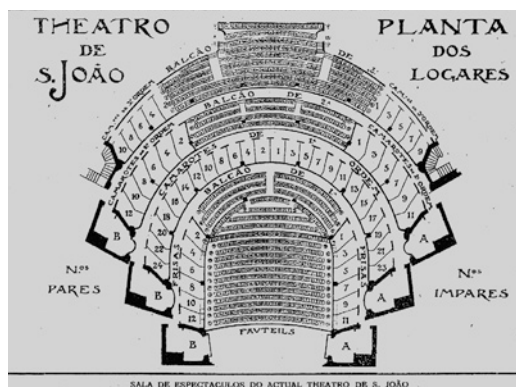
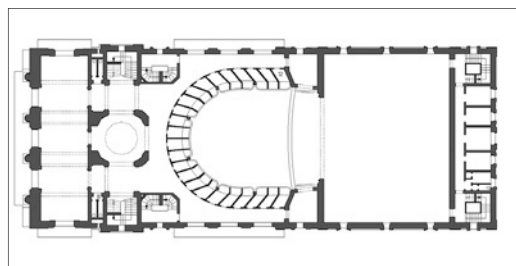
Por isso, quando na madrugada de 11 de Abril de 1908 o teatro ardeu por completo (fig. 9), a cidade sofreu um choque — bem visível na quantidade e continuidade de lamentos, apelos, notícias e comentários que durante os meses seguintes inundaram os jornais — pelo que de imediato as forças vivas se puseram em marcha para a sua reconstrução.

Apesar das boas vontades o processo não foi fácil. O Município, alegando problemas financeiros, excluiu-se, e a sociedade de acções responsável pela construção original — que por um processo de compras e heranças estava concentrada em poucos accionistas — disponibilizando embora o terreno como capital para uma nova sociedade, não tinha meios para promover, só por si, a reconstrução. Acabou por ser organizada uma nova sociedade, por subscrição pública de acções, que avançou com o processo de edificação do Teatro. Realizaram-se dois concursos de projectos, no primeiro dos quais o Júri recusou eleger um vencedor e um segundo que veria José Marques da Silva (que tinha sido jurado no primeiro) emergir como premiado, ficando encarregado pelo desenvolvimento do projecto definitivo e do acompanhamento da obra.

Marques da Silva tinha-se formado em Paris, era professor na Escola de Belas Artes do Porto, tinha trabalhado na autarquia, havia já realizados algumas obras significativas — nomeadamente a Estação de São Bento (1900-1915) — e possuía uma relação sólida com a melhor burguesia portuense, constituindo parte dela, o que, independentemente da sua competência e do seu talento, não era de desprezar.

O processo avançou e a obra iniciou-se em 1910, mas o conjunto de contratempos foi grande. A revolução republicana, a primeira grande guerra, epidemias, dificuldades nas importações, problemas burocráticos, levaram a que a inauguração apenas se fizesse em 1920.

O resultado iria agradar a todos. O novo edifício ganhava uma monumentalidade formal que o seu antecessor não tinha, abandonando a esqualidez arquitectónica das



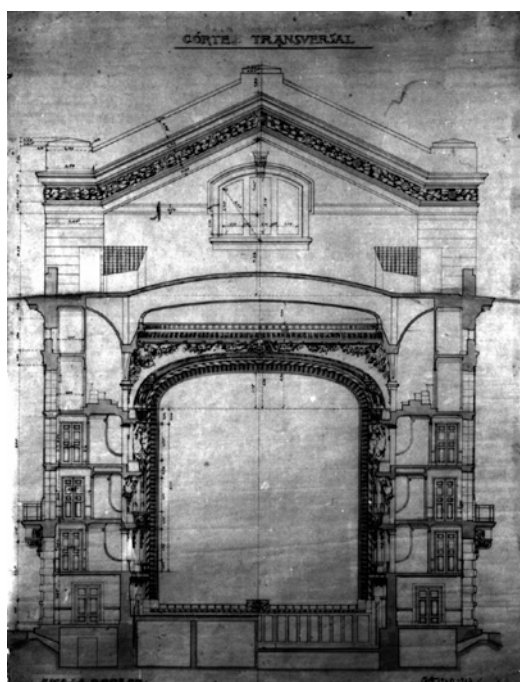
fachadas de linguagem almadina em favor de um tratamento superficial mais vistoso e decorado, embora com moldagens de argamassa e não em pedra. A sua construção interna em paredes de granito e betão<sup>2</sup> era sólida e incombustível, a sua organização interna simultaneamente clara e exuberante, a sua disposição da sala ao mesmo tempo clássica e inovadora e, sobretudo, sabia mesclar a memória e o sentido de continuidade do antigo teatro com as transformações inevitáveis, as mudanças necessárias e as inovações convenientes.

Infelizmente, entre o incêndio do antigo teatro e a inauguração do novo o mundo tinha mudado. As confusões políticas e sociais da República, a não concessão de subsídio público para o funcionamento, a crescente importância do cinema, a decadência da velha burguesia, fariam com que o *Teatro de São João* mudasse de nome para "São João Cine" logo em 1929.

Neste contexto, o seu papel como modelo arquitectónico e padrão de gosto seria, naturalmente, muito limitado. O próprio Marques da Silva, em 1916 — ainda não estava concluído o São João! — no projecto que fez para a reconstrução — nunca realizada — do Teatro da Figueira da Foz (antigo Teatro Príncipe D. Carlos), também ele desaparecido num incêndio, propunha já uma forma de sala que tendia a aproximar-se do que mais tarde viriam a ser os cine-teatros.

<sup>2</sup> Embora o betão fosse na altura um material ainda recente, o pioneiro da aplicação daquele material nos teatros portugueses tinha já sido o Teatro República (antigo Teatro Rainha D. Amélia, posteriormente Teatro S. Luiz) na reconstrução que sofreu depois de um grande incêndio, com projecto de Tertuliano Marques entre em 1914-16.





## 5. A intencional continuidade

Interessa observar um conjunto de vestígios e permanências que materializam o sentido de herança e continuidade, tanto circunstancial como cultural, entre o edifício desaparecido no incêndio e o depois construído. E isto tendo em mente que também o primitivo teatro teve as suas influências e raízes, tanto no S. Carlos, como vimos, como na formação e experiência prévia de Vincenzo Mazzonechi, nomeadamente do seu projecto para o Teatro Principal, em Málaga.

Marques da Silva herdou pois um conjunto de dados concretos, muito precisos, tais como a dimensão do terreno e a sua proporção alongada — um "quadrilongo", saborosa expressão que Sousa Reis tinha usado no seu manuscrito, na descrição do antigo teatro, em 1866<sup>3</sup> — e uma correspondente e pré-determinada implantação; sendo no entanto verdade que a frente do Teatro foi avançada para respeitar o alinhamento da nova Rua Alexandre Herculano; assim como depois iria beneficiar — em 1924 — do desafogo da fachada principal, quando foi demolida a capela de N. S. da Batalha que sempre tinha constrangido a fachada do primitivo edifício.

Seguindo o edifício anterior, a distribuição das funções retomava a tradição geral desta tipologia teatral, colocando a entrada principal no topo norte e sobre ela o salão nobre, agora renomeado *foyer*. Na parte central do edifício colocavam-se as escadarias de acesso, os espaços de distribuição e a sala, ficando do lado sul o palco e o volume sobressaliente da sua monumental caixa de cena — uma inovação e diferença substantiva em relação ao teatro primitivo, imposta por uma tecnologia de exploração cénica elaborada ao longo do século XIX, mas apenas introduzida em Portugal, de modo sistemático, no último quartel de 800 — terminando com a colocação dos camarins sobrepostos em pisos em toda a sua fachada sul.

Sendo a sala de espectáculos um dos elementos essenciais de um teatro, Marques da Silva colocou aí um conjunto de sinais de continuidade cuidadosamente misturados com aspectos de inovação. A forma da curva

da sala perdia a forma elíptica, entretanto caída em desuso, preterida pela ferradura de tramos rectos, mas recuperava a forma da boca de cena, estreita e alta terminando em arco abatido. Criava uma "*corbeille*" ou seja, um balcão que se apoia na plateia prolongando-se até ao nível das frisas, uma inovação importada dos teatros franceses do séc. XIX, mas mantinha uns imponentes camarotes de boca, enquadrados por grandes pilastras trabalhadas que retomavam a forma e disposição do teatro desaparecido. Obviamente eliminava — República *oblige!* — a tribuna real, substituindo os balcões que aí tinham sido entretanto colocados por balcões corridos nas segunda e terceira ordens. Os camarotes reduziam-se aos da primeira ordem mais as frisas e camarotes laterais das restantes.

Também no projecto de Marques da Silva, tanto pela contingência da estreiteza do terreno como pela memória do antigo edifício, as frisas se apresentavam a uma cota inusualmente alta, para assegurar, sob o seu pavimento, as saídas e os corredores de acesso lateral à plateia, assim como permitir a ligação entre as zonas da frente e das traseiras do teatro, no piso térreo.

Particularmente interessante, é um aparentemente enigmático espaço situado entre os corredores da primeira ordem e o *foyer*, com duplo pé-direito e decoração reforçada, articulando o corredor de acesso aos camarotes, as saídas das escadas e o eixo de simetria da fachada principal.

Em esboços de fases muito iniciais do projecto que se conservam na Fundação Instituto Marques da Silva<sup>4</sup>, pode observar-se que o arquitecto atribuiu a esse espaço uma particular atenção quando trabalhou tais desenhos (fig. 15). Refira-se que os desenhos feitos à mão livre, sobretudo nas fases preliminares dos projectos, são normalmente reveladores das intenções e preocupações mais profundas, colocadas precocemente em jogo no complexo emaranhado de dados que vão formar e informar a concepção, muito antes de decisões sobre medidas, materiais, sistemas construtivos ou outros elementos característicos de fases mais tardias do projecto entrarem em consideração. Ou seja, Marques da Silva atribuiu a esse espaço, desde o início, uma marca distintiva, significando que ali estava um dos pontos essenciais do projecto, um dado de partida que iria condicionar outros, em sucessão.

Tal preocupação correspondia de facto a uma intenção importante. Referimos anteriormente a existência da saleta anexa à tribuna real no primitivo teatro. E como, em 1888, esta foi franqueada ao público como espaço de acesso aos dois balcões que passaram a ocupar aquela Tribuna. E referimos mesmo que aquela saleta era profusamente decorada. De facto, Marques da Silva destacou este espaço pois com ele desejava evocar a antiga saleta real, tal como dela se recordavam os velhos *habitués* do São João. Só assim se compreende que nele se tenha recorrido a uma decoração com estípites — um tema decorativo muito corrente em finais do séc. XVIII quando o primeiro Teatro de São João foi construído — mas há muito caído em

<  
Corte transversal do  
projecto do actual teatro  
de São João; desenho de  
Marques da Silva, 191  
[FIMS].

<sup>3</sup> BPMP, Ms. 1273:  
Henrique Duarte  
Sousa Reis,  
*Apointamentos para a  
verdadeira história antiga  
e moderna da cidade do  
Porto.*

<sup>4</sup> É uma Fundação  
instituída pela  
Universidade do Porto  
destinada à promoção  
científica, cultural e  
artística, e a preservar,  
conservar, investigar,  
estudar e divulgar a obra  
do arquitecto José  
Marques da Silva, bem  
como,  
complementarmente, ao  
acolhimento de outros  
fundos relativos à  
arquitectura e ao  
urbanismo português e  
que muito recentemente  
integrou o acervo  
documental do Arquitecto  
Fernando Távora.

>  
Fotografia do espaço  
central,  
fot. Luis Ferreira Alves.

desuso quando o segundo teatro foi edificado.

Quando a decoração utilizada em todo o resto do teatro é dominada em absoluto pelo gosto francês da segunda metade de oitocentos, sem nada a ver com temas decorativos setecentistas de origem espanhola, a estranheza destas estípite<sup>5</sup> e a sua presença anómala num conjunto coerente e controlado por uma visão única e global, só pode ser interpretada como intencional. Ou seja, Marques da Silva, repôs a forma, a espacialidade e até alguns dos elementos decorativos da desaparecida saleta, tal como ele próprio e os seus coetâneos a tinham conhecido — isto é, reconstituindo um espaço de circulação aureolado ainda pela memória da antiga função. Com isso, Marques da Silva estabeleceu um elemento de continuidade com a memória dos seus clientes e utentes, todos eles, como ele próprio, frequentadores e conhecedores do edifício desaparecido.

Se toda a boa arquitectura é feita de memória e talento — e toda a Arte, como é sabido, é filha de Mnemosine e de Júpiter! — no caso do segundo Teatro de São João, torna-se muito claro o modo como alguns dos elementos singulares do conjunto de determinantes da forma do primitivo edifício impuseram a sua presença. Ao conjunto de sinais de continuidade material, agregou-se um outro conjunto de sinais de continuidade cultural, e ainda um outro conjunto de sinais que a experiência e o talento de Marques da Silva, nomeadamente a sua formação, gosto, conhecimentos e determinação, aportaram para a resolução da complexa equação que um projecto como o deste Teatro evocou.

## 6. Estudar e projectar

Quando o teatro foi comprado pelo Estado, nos anos noventa do século XX e instituído o TNSJ, foi realizado um conjunto de obras<sup>6</sup> de melhoramento e actualização técnica, de complemento de programa e de reequipamento, necessários num teatro com setenta anos de vida e que tiveram o mérito de alterar sem perder o essencial.

O importante numa intervenção de arquitectura, quando se trata de modificar o existente — e toda a arquitectura, enquanto intervenção física e material necessariamente o faz! — é discernir com clareza e inteligência, normalmente também com algum drama, o que importa em absoluto preservar e o que vai ter de ser necessariamente transformado para que possa continuar a existir e a funcionar.

Sem haver fórmula ou receita, sempre será essencial o estudo aprofundado e o conhecimento dos edifícios e da sua história, a compreensão dos valores materiais e imateriais que eles transportam, assim como dos grupos de utentes que os usaram e voltarão a utilizar no futuro, pois isso constitui, mesmo antes do saber específico da arquitectura entrar em acção, uma parte importante dos dados a ter em conta.

Marques da Silva deixou-nos esta lição bem clara com a sua reconstrução do Teatro de São João. Compreendeu os vestígios, percebeu a necessidade cultural da continuidade,



e conjugando isso com o seu próprio saber e talento, determinou, com vigor e acerto, a identidade do novo edifício.

## Referências bibliográficas

- ALVÃO, Domingos (1984), *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Alvão, 1872/1946*, Porto, Edição da Fotografia Alvão.
- CARDOSO, António (1997), *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*, Porto, FAUP Publicações.
- CARNEIRO, Luis Soares (2003), *Teatros portugueses de raiz italiana*, Tese de Doutoramento apresentada na FAUP, Porto, Policopiada.
- (2005), "O Teatro de S. Carlos, Expoente dos Teatros à Italiana em Portugal", em separata do *Programa de sala da ópera Otelo*, de Verdi, apresentada no TNSC de 31.10 a 10.11.2005.
- (2009), *Do Teatro de S. João à Casa da Música*, texto para o Colóquio Internacional: "(re)Construir Cidades: Cartografias a partir de Marques da Silva", FAUP [no prelo]
- (2010), *A estranheza da Estípite: Marques da Silva e o(s) Teatro(s) de S. João*, Porto, Fundação Instituto José Marques da Silva.
- CORBOZ, André (1983), "Le territoire comme palimpseste", *Diogenes*, nº121 Janeiro-Março, pp.14-35.
- FERRÃO, Bernardo José (1989), *Projecto e transformação urbana do Porto na época dos Almadás, 1758/1813*, Porto, FAUP, 2ª ed.
- (1999), "Os arquitectos que mudaram a face ao Porto, 3. Vincenzo Mazzoneschi", *O Tripeiro*, Série Nova, Ano I, nº6, pp.18-19.
- MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho (2004), "Um projecto de Vincenzo Mazzoneschi: para o primeiro Barão de Quintela, em inícios do século XIX", in *Monumentos: Revista semestral de edifícios e monumentos nacionais*, Lisboa, nº 21, Setembro, pp. 98-107.
- OLIVEIRA, Eduardo Pires de (1985), *Imagens do Porto Oitocentista*, Porto, AHMP/ARPPA, nº146, "Teatro de S. João, Porto".
- PATRÍCIO, Padre F.J. (1926), "Tradições do Theatro de S. João", IV, in *O Tripeiro*, 3ª série, nº16, 15/08/1926.
- PATTE, Pierre (1782), *Essai sur l'architecture théâtrale ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique...*, Paris.
- PIRES, Caldeira (org.), *Anuário Commercial de Portugal, Ilhas e Ultramar*, 1897.
- RATTON, Jacome (1813), *Recordações sobre occurencias do seu tempo em Portugal, durante o lapso de sessenta e tres anos e meio, alias de Maio de 1747 a Setembro de 1810 [...]*, Londres, H. Breyer.
- SEABRA, Augusto (1993), *Ir a S. Carlos*, Lisboa, Correios de Portugal.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1933), *Teatro de outros tempos. Elementos para a história do teatro português*, Lisboa.

<sup>5</sup> Para o estudo desta situação e do seu significado para Marques da Silva e para o Teatro de São João, ver Carneiro 2010.

<sup>6</sup> Com Projecto coordenado pelo Arq.º João Carreira.



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](http://www.apcteatro.org)) e o contacto por correio electrónico ([estudos.teatro@fl.ul.pt](mailto: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 **17** e **18** da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Junho e Dezembro 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:



TEATRO  
NACIONAL  
D. MARIA II

EDIÇÕES TNDM II



CONHEÇA A COLEÇÃO DE  
TEXTOS DE TEATRO DO  
TNDM II EM

[www.teatro-dmaria.pt](http://www.teatro-dmaria.pt)

## VALES DE OFERTA

O Teatro Nacional D. Maria II tem agora à sua disposição VALES DE OFERTA para os Espetáculos e para as Edições do Teatro.

Visite-nos e adquira os seus vales na Bilheteira e na Livraria do TNDM II.



GOVERNO DE  
PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO  
DA CULTURA

INÁRCERIO DE COMUNICAÇÃO



RECENAS



INÁRCERIO





#### Editorial

As crónicas breves de um tempo | Maria Helena Serôdio

#### Dossiê temático

Como pode o teatro contribuir para a ciência e vice-versa? | Carl Djeressi

Ciência e teatro: A situação presente | Eva-Sabine Zehelein

O que torna Darwin dramático | Mário Montenegro

#### Portefólio

A metamorfose das paisagens: As Comédias do Minho | João Pedro Vaz

#### Na primeira pessoa

Fernando Gomes: Do "Pátio da Teatra" ao Teatro Nacional de São Carlos | Teresa Faria e Rita Martins

#### Em rede

Social e em rede | Isabel Alcxio

#### Estudos aplicados

Joaquim Beníte: Interrogações postas ao mundo, à vida e à arte | Maria Helena Serôdio

Da suspeição à suspensão: O enfraquecimento do sujeito no contexto da cena teatral contemporânea | Arthur E. A. Belloni

Deleuze, Bene e o projecto de um teatro menor | Inês Lago

Para uma reinterpretação do "teatro pobre": A experiência d' A Peste – Associação de Pesquisa Teatral | António Branco

#### Notícias de fora

Festival Teatro a Corte: Experiências e gestos | Rita Martins

Catástrofe conversada | Constança Carvalho Homem

#### Passos em volta

*Auto da criação, Radical Changed Daphne: You must be my tree lo / T.E.L. / Con la virtù come guida e la fortuna per compagna / Let the Sunshine in (Antigone) contest #1, Frágil, Ela, Atlas, Les corbeaux /*

*Policarpo Quaresma / Médée / Dritte Generation*

David Luís Casimiro, Sebastiana Fadda, Christine Zurbach, Emilia Costa, Francesca Rayner

#### Leituras

A memória do teatro para além das comemorações | Ana Isabel Vasconcelos

O género está em cena: A generosidade da partilha crítica e da disseminação da teoria | Filomena Louro

#### Arquivo solto

Vestígios, permanências e continuidades | Luís Soares Carneiro

Capa | A partir da fotografia de Susana Neves de Frágil, Teatro de Marionetas do Porto

P. V. P. 12,00 €



5 803153 100648